



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Anàlisi del sistema idiolectal de la sèrie Barcelona de Joan Miró (morfogènia i composició)

Domènec Corbella

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

"ANÀLISI DEL SISTEMA IDIOLECTAL DE LA SÈRIE BARCELONA
DE JOAN MIRÓ (MORFOGÈNIA I COMPOSICIÓ)"

Presentada per
EN DOMINGO CORBELLA I LLOBET

FACULTAT DE BELLES ARTS
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Novembre de 1985

Dirigida pel
DR. RICARDO MARIN VIADEL
Vist i plau

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Ricardo Marin Viadel', written in a cursive style with a long horizontal flourish extending to the right.

<u>CONTINGUTS.-</u>	PÀG.
INDEX.	1
-0.- INTRODUCCIÓ.	11
-0.1.- Títol.	11
-0.2.- Justificació i interès temàtic.	12
-0.3.- Metodologia.	16
-0.4.- Pla de treball.	23
-0.5.- Notes.	29
<u>PRIMERA PART.-</u>	
I.- TIPOLOGIES I MORFOGÈNIA CONFIGURACIONAL.	30
-0.- Introducció.	31
-1.- Configuració d'efecte puntiforme.	34
-2.- Àrea configurada per l'encreuament d'elements linials.	40
-3.- Configuració per connexió dual de punts.	44
-4.- Configuracions quatриpartites.	49
-5.- Configuració corbada de generació contínua i discontinua.	53
-6.- Configuracions curvilínies d'equilibri binari i ondular.	57
-7.- Configuració linial poligonal amb dualitat punti- forme.	61
-8.- Configuració tipològica poligonal triangular.	67
-9.- Configuració tipològica convexo-còncav.	72
-10.- Configuració poligonal tancada de cinc vèrtexs.	77
-11.- Configuració composta doble i addició orbicular.	80
-12.- Configuracions linials mixtes, poligonals i cur- vilínies.	86
-13.- Superfícies actives de configuració regular linial intermèdia.	89

-14.-	Duperfícies actives de morfogènia irregular.	98
-15.-	Configuracions estructurals quinàries (Extremitats superiors del cos).	112
-16.-	Morfogènia tipològica de les extremitats inferiors.	116
-17.-	Configuracions corpòries alades d'ordre horit- zontal.	120
-18.-	Configuracions corpòries de base triangular.	124
-19.-	Configuracions corpòries de tronc i extremitats filiformes.	128
-20.-	Variables tipològiques de la conjunció del tronc i les extremitats superiors.	132
-21.-	Configuració corpòria del tronc i extremitats superiors unificats.	137
-22.-	Configuració corpòria del tronc i extremitats superiors unificats amb vagina.	140
-23.-	Configuració corpòria per contigüitat de tronc i extremitats.	143
-24.-	Conformacions bàsiques de les estructures amb fal.lus.	146
-25.-	Polaritat de la morfogènia vaginal.	149
-26.-	Configuració corpòria del bust. Antropometria.	155
-27.-	Configuracions de mig cos.	158
-28.-	Configuracions de mig cos amb pitam.	161
-29.-	Síntesi de les característiques estructurals morfològiques de les configuracions de mig cos.	163
-30.-	Morfogènia tipològica estructural del pitam.	164
-31.-	Configuració corpòria de les natges.	170
-32.-	Configuració tipològica de les estructures nodals.	172
-33.-	Configuracions de tipologia ideogràfica.	175
-34.-	Configuracions tipològiques tectònica-texturals.	178
-35.-	La poètica configuracional.	181

-36.-	Conclusions	184
-37.-	Notes	188
II.-	RECONeixEMENTS I PROPIETATS CONFIGURACIONALS	196
-0.-	Introducció	197
-1.-	Reconeixement dels formats	200
-2.-	" de les configuracions puntiformes	201
-3.-	" " " " estel.lars	202
-4.-	" " " " espirals	202
-5.-	" " " " de conexió dual de punts	205
-6.-	Reconeixement de les configuracions escalars quatripartites	205
7-8.-	Reconeixement de les configuracions de conexió d'ulls puntiformes i d'ulls orbiculars	206
-9.-	Reconeixement de les configuracions ondulàrs	206
-10.-	" " " " poligonals bipuntiformes	206
11-12.-	Reconeixement de les configuracions dentades frontals i laterals o de perfil	210
13-14.-	Reconeixement de les configuracions estel.lars poligonals i llunades	210
15-16.-	Reconeixement dels rostres frontals	212
17-18.-	Reconeixement dels rostres de perfil sense dentició i amb dentició	214
19-29.-	Reconeixement configuracional conjunt dels personatges	214
30-31.-	Reconeixement dels grafismes mixtes i dels ideogrames	215
-32.-	Reconeixement de textures	215
33.34.-	Reconeixement de les figures zoomòrfiques i hermafrodites	216

-35.- Propietats configuracions.	220
-36.- Conclusions.	223
III.- FILOGÈNIA MORFOLÒGICA, INTERACCIÓ I TESTIMONIATGE. . .	225
-0.- Introducció.	226
-1.- Filogènia morfològica de l'escala i la serpentina.	228
-2.- Filogènia morfològica de la lluna, l'estrella i la flama.	231
-3.- Filogènia morfològica solar.	234
-4.- " " de les testes.	237
-5.- " " dels ulls orbiculars.	240
-6.- " " vaginal. Interacció cor-vagina i cap-vagina.	242
-7.- Interacció pit-natges-ull i ungla-lluna.	246
-8.- " d'estructures ternàries, pentàmeres i heptàmeres.	248
-9.- Filogènia morfològica de l'actitud de les extremitats superiors.	253
-10.- Filogènia morfològica dels òrgans sexuals mascu- lins i les extremitats inferiors.	256
-11.- Precedents i nivells de contraposició de 1924 a 1939.	259
-12.- Testimoniatge sobre la Guerra Civil.	264
-13.- Conclusions.	271
-14.- Notes.	274
IV.- PARANGONACIONS MORFOLÒGIQUES I TIPOLOGIES PRIMÀRIES. . .	279
-0.- Introducció.	280
-1.- Parangonació morfològica primària I.	283
-2.- " " " II.	286
-3.- " " " I (5- anys).	289
-4.- " " " II (4-7 anys).	292

-5.- Parangonació tipològica primària III (4-7 anys) . . .	295
-6.- " " " IV (4-8 anys) . . .	298
-7.- " " " V (4-7 anys) . . .	300
-8.- Hipòtesi morfogènica	302
-9.- Conclusions	305
-10.-Notes	307

V.- VARIABLES GRÀFIQUES DE LES MAQUETES DEL 1939 AL TIRATGE

de 1944	310
-0.- Introducció	311
-1.- Contrast d'àmbits	313
-2.- Conclusions	339
-3.- Notes	340

SEGONA PART,-

VI.- DIAGNÒSTICS COMPOSITIUS	341
-0.- Introducció	342
-1.- Diagnòstic direccional i de posicions relatives de les restes	344
-2.- Diagnòstic del desfase axial	348
-3.- " de la nivellació situacional	351
-4.- " de les zones d'influència	353
-5.- " dels centres i corbes virtuals	356
-6.- " de la tensió per concentració	358
-7.- " del pes o sensació bàrica	361
-8.- " sobre els sistemes de relació confi- guracional	364
-9.- Diagnòstic dels moviments	367
-10.- " tipològic compositiu	369
-11.-Conclusions	373

-12.-Notes.	375
VII.- DIAGNÒSTICS FENOMENOLÒGICS.	378
-0.-Introducció	379
-1.-Inversió.	381
-2.-Transposició.	381
-3.-Compenetracions (Ercaix concèntric).	382
-4.-Encadenaments.	383
-5.-Homeometrismes.	384
-6.-Accentuacions.	384
-7.-Transparentacions.	385
-8.-Polimorfismes.	388
-9.-Contorns puntejats.	389
-10.-Multiplicitat d'ulls.	389
-11.-Dualitats estructurals.	390
-12.-Trilogies estructurals.	391
-13.-Contraposicions uni-bidimensionals.	392
-14.-Contraposicions bi-tridimensionals.	392
-15.-Centres focals singulars.	393
-16.-Composicions circumdants.	394
-17.-Incondicionament del marc.	395
-18.-Simultaneïtats visuals de rostres.	400
-19.-Simultaneïtats direccionals.	401
-20.-Desfasaments axials.	401
-21.-Configuracions de doble lectura.	402
-22.-Regions psicològiques.	403
-23.-Configuracions de dominància espacial.	404
-24.-Juxtaposició davant i darrera.	405
-25.-Obstaculització penetració visual.	407
-26.-Variabilitats duals.	408
-27.-Reiteració d'elements gràfics.	408

-28.-Contraposicions direccionals verticals i horitzontals.	410
-29.-Contraposicions multidireccionals.	411
-30.-Contraposició de tamany segons nivells d'alçada	413
-31.-Contraposició d'escales en les pròpies configuracions.	414
-32.-Contraposició angular curvilínia.	417
-33.-Contraposició de formes tancades i formes obertes.	418
-34.-Contrast d'organització d'espais dins d'espais. .	419
-35.-Contrast d'escales entre nivells de l'estructura.	421
-36.-La inflexió.	421
-37.-El gectropisme i l'areotropisme.	422
-38.-La sinèctica.	424
-39.-La polaritat.	425
-40.-La fisiognomonía.	427
-41.-L'anamorfisme.	430
-42.-Línies objectuals.	432
-43.-Fils òptics.	435
-44.-Formes ocultes.	436
-45.-Geometrisme morfològic.	437
-46.-Freqüència i infreqüència dels signes.	438
-47.-Juxtaposició d'àrees limitades i àrees ilimitades.	439
-48.-Centralitat i abisme.	441
-49.-Fecunditat i exigüitat.	442
-50.-Mobilitat i immobilitat.	443
-51.-Limitació i ilimitació.	444
-52.-Dinamisme i estatisme.	445
-53.-Supercontigüitat i llunyedat.	446
-54.-Claredat i confusió.	450
-55.-Sensibilització i insensibilització del camp. . .	450

-56.-Predomini atencional i informatiu.	453
-57.-Estructures independents de signes auxiliars.	453
-58.-Espais residuals i volum estructural.	454
-59.-Els índexs de Leonardo da Vinci.	455
-60.-Variabilitat estructural d'oracions gràfiques.	459
-61.-Gradació de tamanys.	459
-62.-Ancoratge.	460
-63.-Microtema.	461
-64.-Desplaçament.	461
-65.-Explicitació.	463
-66.-L'efecte de pistó.	464
-67.-Sistema centrat.	465
-68.-Juxtaposició d'estructures i superposició de les parts.	466
-69.-Juxtaposició de signes de naturalesa oposada.	468
-70.-Zoomorfisme.	469
-71.-Estructuració topològica de l'espai.	470
-72.-Organització i característiques fenomenològiques.	473
-73.-Relacions entre tècniques manipulants i principis ordenadors.	476
-74.-Conclusions.	479
-75.-Notes.	489
 VIII.- DIAGNÒSTICS RETÒRICS I ESTILÍSTICS.	496
-0.-Introducció.	497
-1.-Diagnòstic de l'adjunció.	499
-2.-Diagnòstic de l'aliteració.	499
-3.-Diagnòstic anafòric.	500
-4.-Diagnòstic antitètic.	503
-5.-Diagnòstic apostrofic.	503
-6.-Diagnòstic sobre la conjunció.	504
-7.-Diagnòstic de l'el.lipsi.	504

-8.-Diagnòstic de l'enumeració.	505
-9.-Diagnòstic eufemístic.	507
-10.-Diagnòstic sobre la gradació.	507
-11.-Diagnòstic hiperbòlic	508
-12.-Diagnòstic sobre la inversió.	508
-13.-Diagnòstic metafòric.	510
-14.-Diagnòstic onomatopèic.	515
-15.-Diagnòstic del paral·lelisme.	515
-16.-Diagnòstic paranomàstic.	515
-17.-Diagnòstic sobre el parèntesi.	516
-18.-Diagnòstic sobre el plecnasme i l'aposició.	516
-19.-Diagnòstic sobre la repetició.	517
-20.-Diagnòstic sobre la síntesi.	517
-21.-Conclusions.	521
-22.-Notes.	524
IX.- FONAMENTS GEOMÈTRICS.	527
-0.- Introducció.	528
-1.- Anàlisi de les línies direccionals, divisòries i de connexió.	532
-2.- Anàlisi de les particions de l'espai segons l'organització configuracional.	533
-3.- Anàlisi dels contorns bàsics.	534
-4.- Anàlisi de la centralitat i desplaçament dels eixos.	535
-5.- Aplicació dels anàlisis de la Sèrie.	538
-6.- Conclusions.	589
-7.-Notes.	591
CONCLUSIONS GENERALS.	593
-Notes.	598

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEMA	599
BIBLIOGRAFIA GENERAL	605

0.- INTRODUCCIÓ.-

0.1.- TÍTOL

El títol que hem seleccionat com a sinòpsi d'aquesta investigació, és: "Anàlisi del sistema idiolectal de la Sèrie Barcelona de -- Joan Miró (Morfogènia i composició)". Amb ell volem sintetitzar els conceptes més importants del treball que hem desenvolupat en els -- diferents capítols.

Anàlisi perquè hem examinat totes les parts constituents, separatament i globalment del sistema, entenguent-lo aquest com un conjunt de parts, o tot orgànic, organitzades segons unes lleis, regles o un mètode. El nostre treball s'ha centrat en ANALITZAR, CLASIFICAR I EXPLICAR les estratègies compositives del sistema gràfic de Joan Miró.

El concepte idiolecte, implica un caràcter o una manera pròpia de dir o expressar les coses o les idees. Umberto Eco el defineix com: "...el codi privat i individual del qui parla..."(1)

En aquesta investigació el subjecte que parla és en Joan Miró, i el suport objecte de la investigació on desenvolupa el codi, és la Sèrie Barcelona, nom que pren el conjunt de les cinquanta litografies en blanc i negre, realitzades a l'any 1939.

La morfogènia es refereix a l'estudi de l'origen de les formes i el seu desenvolupament estructural, així com també, la producció i l'evolució dels caràcters morfològics. I amb la composició, resaltem cadascun dels factors que contribueixen a la coordinació i disposició de les diverses parts que abarquen la totalitat, segons una idea directriu, obtenint-se uns resultats estètics i com a conseqüència uns efectes comunicatius.

0.2.- JUSTIFICACIÓ I INTERÈS TEMÀTIC

Un sol testimoni plàstic, davant d'un procés creatiu que comprengui tota una vida, mancat de connexions i del seu context, es converteix en un fet aïllat i insignificant, de tal manera que pot caure en un desprofit de difícil avaluació. Miró, considerava que una obra corresponia a un instant, que deslligada de les antecedents i de les conseqüents perdia les seves autèntiques dimensions. En aquest sentit així s'expressava:

"No és una obra la que compta, sinó la trajectòria de l'esperit durant la totalitat de la vida".(2)

Però per abastar la producció total, per tal de profundir en aquesta trajectòria d'esperit que ell proclama, és impracticable per la seva magnitud, Així és que, la Sèrie Barcelona tot i ser en essència una sola obra, es compon de cinquanta testimonis que descriuen alhora, mitjançant els diferents cossos que forma cada un d'ells un tot, una dinàmica processual pròpia, i encara que feta molt condensadament en el temps, no deixa d'implicar en ella mateixa una trajectòria. A la vegada, hi conflueixen una sèrie de circumstàncies molt significatives.

1) Valor testimonial: Un fet important és el que es produeix políticament a nivell mundial, pel desencadenament de la pugna bèl·lica i llurs conseqüències que viurà de prop a Varengueville, i que sense cap mena de dubte havia d'establir l'estimulant que el portaria a expressar-se de la forma més patètica de la seva vida, fets per altra banda, que li provocarien el retorn de la seva immigració.

En la Sèrie, es sintetitza la resposta d'un entorn i d'unes circumstàncies político-socials molt tràgiques, i que incidiran molt profundament en Miró. De l'extens i ampli repertori iconogrà

fic de la seva producció, és on podem detectar més clarament, -- àdhuc excusivament, les expressions més violentes, iròniques, burlesques, en una paraula més rebels.

De la manca d'estudis o anotacions prèvies, es desprèn que és de les poques obres, almenys d'aquesta època, que probablement puguin estar fetes directament. Fet que es fa perceptible i logra exterioritzar amb tota la càrrega revulsiva, que només és possible manifestar integrament fent-ho d'aquesta manera.

2) Valor artístic: Tanmateix, dins de la seva trajectòria proces-sual, s'obra una nova etapa creadora que significa una ruptura de les anteriors, producte d'un gran poder de síntesi, que es manifesta alhora en el 1938-41 amb les "Constel·lacions".

En la presentació del catàleg de l'exposició-homenatge de 1984, a la Casa Elizalde, l'únic que reproduïx monogràficament la Sèrie, M^a Lluïsa Borràs la valora:

"... per la seva qualitat estètica, car en aquesta Sèrie culmina l'elaboració de tot un llenguatge original i personalíssim, a la vegada que resumeix una nova iconografia, que el pintor va anar realitzant en els anys de les guerres, viscuts en gran isolament i concentració interior." (3) Per això s'ha definit aquesta etapa com a període negre.

3) Valor creatiu: Coïncideix just en la meitat de la seva trajectòria creadora, si considerem que els seus inicis comencen ja en el 1901.

La realització coincideix també, en una de les etapes més significatives del procés creatiu humà. Cal tenir en compte que

a l'any 1939, Miró tenia quaranta sis anys, és a dir , un més del que alguns psicòlegs, com Papanek afirmen que la creativitat va minvant a partir d'aquesta edat. (4)

A més del valor intrínsec de la Sèrie, a un nivell més personal, podem dir que:

Per haver estat a prop de la seva obra, tot entintant les planxes de coure i estampant obra gràfica, com la Sèrie de Palma de Mallorca i la d'homenatge a Salvador Espriu.(5), a l'any 1974, en un Taller de gravat a Rubí. Experiència que significà l'introducció de la suggestió pel llenguatge mironià. És llavors, quan començo a intuir que per a poder arribar a un coneixement, pot no ser suficient reflexionar o analitzar a nivell visual un missatge determinat, sinó que és precís tocar i treballar les trames i les estructures internes dels diferents corpus del llenguatge emisor.

Ja que l'interès per les qüestions relacionades amb la composició, sempre ens ha preocupat; La coordinació o idea directriu de les forces connaturals que hom planteja, o que s'estableixen directament en l'acte creatiu, ve impulsada per una estructuració prèvia que està en nosaltres i de la que no ens podem sotstreure, i per tots aquells elements plàstics, formals, i estratègies que entren en joc, d'alguna manera, segons la intel·lectualitat de l'emissor. El difícil, és fer conegut l'estrany, és a dir, fer que es produeixi aquella activitat bàsica de la sinèctica, i per això crec que és obligat penetrar tan endins com es pugui en les estructures de l'idiolecte. (6)

Sintetitzant, la Sèrie Barcelona es produeix en un marc on incideixen unes circumstàncies bàsicament adverses, potser de les pitjors de la seva cronologia, que fa particularment atraient el seu estudi, per les dificultats de concentració que ha de compor-

tar tals circumstàncies:

"Ara estàs llest: t'estiraràs sobre la platja i dibuixaràs a l'arena amb una canya. O amb el fum d'una cigarreta... No podràs fer altre cosa. S'ha acabat tot. Vaig tenir clarament aquesta impressió en el moment d'Hitler i de Franco. La barrera total."(7)

També són conscients del compromís que adquirim a l'escollir com a tema de la investigació, l'idiolecte d'una figura de la talla d'en Miró, per la quantitat d'estudis que se li han dedicat, encara que des d'una altra vessant i per les personalitats que els han emessos. Tot i així, creiem que el seleccionar aquest tema tan puntual, acotat, i enèdit, segons el punt de vista exposat i metodològicament com s'exposarà a continuació, pot contribuir a descobrir l'apassionant món de la forma que hi ha en el fons del llenguatge d'aquesta Sèrie, que per altra banda, se situa en el bell mig del procés creatiu mironià.

0.3.- METODOLOGIA.-

Les imatges que s'ha utilitzat com a suport de la investigació procedeixen del catàleg anteriorment esmentat, únic sobre la Sèrie, a més dels originals dipositats en els arxius de la Fundació Joan Miró. L'aproximació a la Sèrie, com a manifestació idiolectal, es manifesta mitjançant l'anàlisi i l'exàmen de les parts -- constituents d'un tot, separadament, en llur relació, i en conjunt.

La semiòtica dels signes, per medi de la sintàxi o estudi de la relació entre signes, passant també pel de les influències conformatives amb la determinació dels caràcters gràfics i constructius, permetrà d'obtenir a més dels anàlisi quantitatiu, dimensional, funcional, i harmònic, segons els casos, entrar en la gènesi de les estructures, tot seguint el procés sobre els diferents corpus o actuacions dels elements signítics o formals. La comparació de les emissions, ens portarà a establir les construccions que són endògenes, exògenes i endo-exògenes. Arribat en aquest - - - - - punt, hem procurat formalitzar o fixar uns models o ordres, tot diferenciant aquells que es distingeixen de l'ordre habitual, i definint les seves propietats excepcionals, abundant els fenòmens conmutatius i les inversions.

El procés analític esmentat, ens permetrà arribar al fons del sistema compositiu, o d'aquelles línies fonamentals que conformen el llenguatge idiolectal de la Sèrie Barcelona, mitjançant les - relacions d'aquells elements que regulen i creen els diferents fenòmens i estratègies propiament compositives.

Paral·lelament, hem tingut cura per aconseguir que ls fonaments teòrics que han inspirat el procés analític d'orde-

nació i inter-relació de les imatges, fos el més didàctic possible, de manera que els conceptes presentats puguin ser seguits igualment, per medi de les imatges.

Si bé a la primera part, s'ha seguit un procés conceptual de tipus associatiu per a poder arribar a un coneixement el més profund possible de la conformació bàsica i morfogenia dels elements formals i estructurals, aquest és substituït en una segona etapa o part, pel concepte de síntesi mental i perceptiva, per a poder arribar per medi d'una lectura globalitzadora de les cinquanta - composicions a reconèixer fenomenologicament els símptomes i a valorar o diagnosticar les diferents hipòtesis i experiències configuradores del sistema compositiu de la Sèrie.

Els diferents fenòmens no es troben d'una forma aïllada, i podem constatar com apareixen en més d'una composició, i en alguns casos formen part de les constants pròpies del llenguatge.

L'objectiu que ens hem traçat, és abastar compositivament tots els aspectes de l'idiòlecte mironià dins de la Sèrie Barcelona. Per això tot operant en les línies esmentades, efectuem els següents passos:

- 1.- Determinem el vocabulari gràfic compositiu. Identifiquem i definim els diferents corpus tipològics, per tenir una consciència clara de la seva riquesa.
- 2.-Seleccionem, ordenem, i estudiem les variables, per estructurar el codis morfològics.
- 3.-Analitzem les propietats morfològiques, i constructives de totes les configuracions per reconèixer la seva entitat.
- 4.-Estudiem les relacions espaials, direccionals i tensionals, per conèixer el seu desenvolupament.
- 5.-Analitzem estadísticament, segons la major o menor incidència

configuracional del sistema compositiu per comprovar la importan-
cia global de cadascun d'ell.

6.-Analitzem l'evolució i la transformació constructiva caracterís-
tica, per determinar si són inèdits, o les seves arrels es remun-
ten a períodes anteriors.

7.-Analitzem comparativament, per a fixar els diferents nivells de
mimesi.

8.-Analitzem compositivament, per diagnosticar el comportament de
les diferents lleis ordenadores, en relació amb les del suport.

9.-Analitzem fenomenològicament, per a diagnosticar els fenòmens
perceptius, poètics i estratègics comunicatius.

10.-Analitzem retòricament per a valorar la presència de les figu-
res estàndars, aplicades al món de l'imatge.

11.-Analitzem geomètricament, per a valorar les pautes, les tra-
mes, les conformacions bàsiques, i la centralitat de cada unitat
compositiva, per extreure uns patrons o models constants de
l'idiòlecte, si és possible, que ens donarà un determinat tipus
de model estilístic idiòlectal.

Segons els diversos nivells d'anàlisi, ens hem recolzat en
els següents autors i obres selectives:

A nivell configuracional, de tots els autors de l'extensa
bibliografia de Miró, el que s'acosta sense cap mena de dubte, per
llegir l'obra per ella mateixa, ha estat Cirici Pellicer. Miró lle-
git i Miró mirall, han estat els exponents més rebeladors. En
l'angle constructiu de la Gestalttheorie hem al·ludit necessaria-
ment els tractats clàssics sobre el punt i la línia de Kandinsky,
els croquis de Klee, .. la Nueva Visión de Moholy-Nagy, i en gene-
ral els nous conceptes de la forma de la Bauhaus.

A nivell filogènic, Gaëtan Picon amb els Carnets catalans
ens ha il·luminat els camins projectuals i creatius, i ens ha aju-

dat a descobrir les arrels de l'idiolecte. En aquest sentit igualment hauriem de fer menció de l'exhaustiva bibliografia que cronològicament repasa el fet plàstic mironià, així com catàlegs d'exposicions, que ens han permès establir una dialèctica constant entre les diferents etapes i parts de l'idiolecte mironià. En general, per entendre millor el seu pensament les Conversaciones con Miró de Raillard, ens ha permès copsar la seva capacitat d'emocionar-se.

A nivell idiolectal primari, l'experiència i les nombroses dades recopilades sobre el dibuix del preescolar de R.Kellogg, ens ha aproximat els nivells d'ajustament i identitat tipològica. En aquest àmbit, i en el que ve, Hans Daucher ens fa veure altres qualitats basades en les lleis perceptives, en la seva Vision artística i visión racionalizada.

A nivell compositiu i fenomenològic, Dondis amb la Sintaxi de la imatge ens ajuda a comprendre la gramàtica visual. Arnheim, amb les seves investigacions entorn dels modes de percepció de la forma de Arte y percepcion visual, El pensamiento visual, i amb el més recent estudi sobre la composició en les arts visuals, ens ha proporcionat les pautes per endinsar-nos i descobrir les lleis i els fenòmens més ocults i complexos del sistema compositiu. R. Berger, amb l'actuació dels agents plàstics, ens ajuda a veure la composició com un conjunt d'operacions reguladores de les relacions. També ens ha estat útil el curs d'educació visual, Teoría del campo d'Attilio Marcolli, per la seva estructura dels camps.

A nivell retòric, Lausberg i Fontanier, amb els Elementos de retórica literaria i Les figures du discours, ens aporten les definicions compositives que apliquem en el món de l'imatge.

A nivell geomètric Charles Bouleau ens evidència les possibilitats geomètriques implícites en tot fet plàstic, per medi de les armadures en La géométrie secrète des peintres.

Quan a la nomenclatura que hem adoptat en el primer capítol, per definir les configuracions, hem evitat caure amb la definició objectual, i ho hem fet tenint en compte l'efecte que produeixen, la manera d'estar construïdes, el seu desenvolupament formal, el nombre de parts de que esta formada, i la forma que genera. En una paraula, ens hem inclinat per la definició descriptiva perquè sintetitza les referències conformacionals.

S'ha treballat les imatges de la Sèrie Barcelona, per medi de fotocòpies directes, o reduïdes, per tal de lograr l'escala adient segons les proporcions del suport, i segons les necessitats de les relacions i inter-relacions que interessava establir en cada moment per evidenciar diferents fenòmens.

La quantitat de signes que es troben d'alguna manera interrelacionant-se entre sí, per medi de conjuncions contactes, superposicions o encreuaments, ens hem vist obligats a operar reservant o substrahend els elements linials que interferien la lectura de l'estructura formal objecte d'anàlisi, per tal d'obtenir la integritat formal pròpia de cadascun dels signes.

Tanmateix s'ha intervingut segons un procés de descomposició, quasi de dissolució, de "ana-lúein", que en grec significa precisament disoldre les imatges o signes gràfics, que ha portat a poder establir tota una sèrie de relacions dialèctiques entre les parts del llenguatge.

Mitjançant les equivalències o afinitats formals o estructurals s'ha organitzat agrupaments o conjunts tipològics. Dins ---- d'aquests s'ha identificat altres subagrupaments i subconjunts -- formats per variables tipològiques de les primeres, i aquells elements que d'alguna manera s'aparten o trenquen més o menys les -- constants dels ordres establerts s'ha considerat com a excepcions, tot definint les seves propietats.

Un altre aspecte a considerar, és que a l'hora d'organitzar els múltiples elements configuracionals, s'ha tingut en compte la totalitat d'ells, segons la seva presència en la Sèrie, i només en dos casos s'ha hagut de fer una selecció tipològica, donat el seu elevat nombre. A la vegada també s'ha respectat l'orientació segons l'ubicació dins de la composició espacial original de cada litografia.

Altres tipus de grafismes complementaris, serveixen com a mitjà per a explicar o senyalar aspectes particulars i caracteritzants, emprant-se signes convencionals com la fletxa-triangle, trames, o altres estructures pròpies del fet anàlitic.

Totes les intervencions i transformacions , s'ha fet amb el màxim respecte, i qualsevol desviació o distorsió del caràcter gràfic és degut als mitjans electrònics o mecànics que s'ha emprat inevitablement per a poder portar a terme l'anàlisi formal i caracteritzant del signes.

Finalment hem de dir, que la investigació del tema està abordada segons la percepció i la preocupació que corresponent a la formació d'un individu pintor, dibuixant i gravador fonamentalment, i no pas segons la visió de l'historiador, més narrativa dels esdevenements relatius a una persona i el seu fet artístic, o del cri-

tic d'art, més judicis sobre les qualitats i els defectes d'una obra artística. Tot i així, naturalment hem de contemplar a vegades aspectes que es poden considerar estrictament històrics per a poder valorar les conseqüències d'aquests en l'idiolecte.

0.4.- PLA DE TREBALL.-

La investigació duta a terme, es compon de dues parts. La primera comprèn cinc capítols en els quals s'estudien propietats del repertori configuracional o conjunt de signes que determinen el vocabulari de la Sèrie, no solament des del punt de vista inventariable, sinó també interrelacionant, analitzant, i comparant els diferents signes. La segona part, inclou quatre capítols de caire més globalitzador, que es dedica als fenòmens perceptius tot identificant i reconeixent els mecanismes i les estratègies del sistema compositiu general.

El primer capítol de Tipologies i morfogènia configuracional, s'ocupa de la producció i evolució dels caràcters morfològics de totes i cada una de les configuracions presents a la Sèrie, tot agrupant els diferents signes segons les propietats tipològiques, distingint l'ordre o naturalesa, les variables i relacions, i finalment les excepcions. En quan als ordres, sobresurt l'estructural que segons els elements numèrics deriva cap a estructures binàries, ternàries, tetràmeres, pentàmeres i heptàmeres. En quan a les variables i relacions estructurals destaquen les conjuncions individuals i duals, les direccionalitats i les contraposicions que habitualment giren entorn de la frontalitat, lateralitat, centralitat, i asimetria. Les transformacions, l'apartat més complex del conjunt deriva segons unes dotze accions, de les quals destaquem l'inversió, la rotació, i la superposicions, cap a noves configuracions. Quant a l'apartat de les excepcions considerem aquells trets que trenquen o fugen de l'ordre habitualment establert, i destaquem les seves particularitats. Tot seguit, a continuació de l'estudi esmentat ens endinsem analíticament en cada un dels signes, i mitjançant els mètodes geomètric i cartesianes, deduïm la seva conformació.

En el segon capítol de Reconeixements i propietats configuracionals, detectem la incidència o freqüència dels signes o vocabulari gràfic mironià al llarg de tota la Sèrie, mitjançant la tabulació de llur compareixença per obtenir-ne les gràfiques de les variables configuracionals i tipològiques, fent les interrelacions oportunes per tal de que permetin percebre millor els caràcters - predominants i minoritaris. En aquesta línia també es consideren les propietats en funció de l'emplaçament, tot distingint els signes endomòrfics, exomòrfics, i mesomòrfics. Igualment operem amb el tipus de naturalesa sigui d'implantació puntiforme, puntiforme-linial, linial o zonal. De la mateixa manera es té en compte - el tipus de marca o perfil formal sigui bàsic o compost. Tot això ho hem elaborat informàticament.

El tercer capítol dedicat a la Filogènia morfològica, interacció i testimoniatge, té l'objectiu d'arribar a percebre el coneixement configuracional a partir dels antecedents. Per això ens veiem obligats a remontar-nos a etapes o períodes anteriors a la Sèrie per veure la gènesi dels signes i analitzar la posterior filogènia o evolució dels caràcters gràfics, per la qual cosa ens cal considerar la producció de fets plàstics anteriors. Els signes que apareixen en anterioritat s'estudien cronològicament i seqüencialment per a percebre llur transformació. Generalment les sèries cronogràfiques s'originen ens els anys vint. Igualment es tenen en compte possibles relacions morfològiques que es donen entre ells, és a dir les interaccions considerant l'aspecte numèric com a esquema estructural. Dins d'aquest capítol també interrelacionem els caràcters contraposats que es donen en els fets plàstics que antecedeixen a la Sèrie, i finalment fem una incursió al fenomen bel·licista, per veure els possibles vincles de relació o testimoniatge, paral·lel a altres produccions plàstiques contemporànies de Picasso i Dalí.

En el món de la plàstica, els nivells de parentiu morfològic de les imatges i de la dicció es donen en freqüència. Aquest és el fenomen que tractem en el quart capítol titulat Parangonacions morfològiques i tipologies primàries. Es produeixen nivells fortuïts, i altres que són conseqüència de l'influx i del poder de la imatge. Nosaltres hem posat de costat, llenguatges com els dels preescolars, i segons els quantiosos i profunds estudis tipològics i caracterològics dels grafismes dels nens, servits de R. Kellogg, podem adonar-nos que hi ha unes constants insospitades que fan reflexionar. Primer, a partir de signes solts i aïllats i després per medi dels agrupaments tipològics esmentats, plantejem la presència d'un filó expressiu que es remonta a etapes més primitives, molt valuós gramaticalment.

Com a conclusió de la primera part, i gràcies a l'arxiu de la Fundació Joan Miró, en el cinquè capítol, podem estudiar les Variables gràfiques de les maquetes del 1939 fins al tiratge de 1944, on constatem l'estat de les esmentades maquetes i fem un inventari concienzós de les variables, transformacions, i noves aportacions de les proves d'estat, obtingudes calcant sobre la pedra litogràfica en el Taller Miralles de Barcelona.

La segona part de la investigació, gira entorn de la sintaxi o estudi intern de l'organització de les oracions gràfiques, amb la conseqüent consideració dels elements virtuals propis del suport. Aquesta part s'inicia amb un estudi dels diagnòstics o valoració compositiva dels components esmentats, comprenen el predomini direccional rectilini i posicional relatiu de les esmentades rectes. El desfasament axial i la nivellació situacional, constitueixen dos dels diagnòstics fonamentals de l'estructura gràfica, que conjuntament amb les zones d'influència, i el diagnòstic de centres i corbes virtuals, podem advertir que es corresponen, --

i fins i tot concurreixen les dades, que es visualitzen amb la coincidència del diagnòstic de la tensió per concentració. El present capítol conclou amb una valoració del moviment i en un diagnòstic tipològic compositiu, prenen com a model les representacions clàssica lliure, contínua, en espiral, i polifònica.

El diagnòstic fenomenològic, constitueix un dels capítols fonamentals d'anàlisi del sistema compositiu, un dels més extensos conjuntament amb el primer capítol de la part inicial, i alhora un dels més complexos. Fonamentat en l'experiència perceptiva tractem d'identificar i explicar aquells fenòmens que determinen els mecanismes i les estratègies configuradores de les diferents oracions gràfiques del llenguatge de la Sèrie. S'ha valorat setanta-un fenòmens, dels quals vint-i-set es refereixen a l'àmbit constructiu endogen, o a les parts internes de les construccions configuracionals. Uns trenta-quatre es refereixen a la dialèctica que s'estableix fonamentalment en el marc global independent del camp visual, és a dir exogen. Els nou diagnòstics restants afecten als dos aspectes alhora.

En síntesi, en general inclouen atributs com : contraposicions, simultaneïtats, juxtaposicions, predominis, i altres de caràcter més particular i específic. Relacionar cadascun dels diagnòstics fora perllongat i feixuc, però com a introducció podem destacar les compenetracions, la inflexió, el contrast d'escals, la sinèctica, l'anamorfisme, les línies objectuals, la centralitat i l'abisme, la limitació i la ilimitació, el microtema, els desplaçaments, el sistema centrat i l'estructuració topològica de l'espai, per citar-ne uns quants. Cadascun d'ells és il·lustrat de forma que s'ha intentat escollir la litografia i el tipus de signe més adequat per evidenciar i recolzar la teoria.

L'art de parlar i de persuadir és aplicable al llenguatge gràfic-plàstic, així és que l'objectiu del penúltim capítol és identificar en el text gràfic, totes les possibilitats funcionals lingüístico conceptuals tradicionals de la literatura. Aquest estudi, impracticat en el terreny de la plàstica, que nosaltres coneixem, sí en canvi en l'arquitectura, ens ofereix la possibilitat d'apreciar els poders de la imatge tot aplicant una metodologia interdisciplinària. En els 20 diagnòstics duts a terme, fem un repàs per les figures més importants del discurs. Entre elles destaquem la metàfora, tot fent un anàlisi de les 18 variables existents. Per a Miró la testa és un sol; el sexe femení, aranya; els braços, llunes o banyes; i les mans, flors, entre altres.

El novè capítol, versa sobre els fonaments geomètrics, que si bé no era habitual que Miró realitzés a priori per ordenar els signes en l'espai, exceptuant els treballs dels primers anys 20, tota manifestació plàstica comporta que els signes components s'estructurin implicant uns traçats o esquemes geomètrics que responen a l'armadura. Nosaltres comprem per separat 4 anàlisis: 1) el de les línies direccionals, divisòries i de connexió; 2) el de les particions espaials, segons l'organització configuracional; 3) dels contorns bàsics; 4) de la centralitat i desplaçament dels eixos. El primer anàlisi té per objectiu identificar les pautes, el segon la trama, el tercer, la tipologia dels contorns, i l'últim gira entorn del centre com a foc generador d'ordenacions vinculades al semicercle, al cercle, i a la concentricitat.

Aquí posem punt final al nostre treball, tot assenyalant que el nostre objectiu a més d'expressar les diferents qüestions, ha estat lograr o marcar un sentit didàctic. Per aquest motiu, totes les hipòtesis i o arguments que hem anat plantejant, les hem

recolzat íntegrament amb les imatges més adients, procurant senyalar amb fletxes els punts de màxima tensió o d'interès. Per altra banda, la normal subjectivitat del testimoni plàstic, s'ha substat intentant objectivitzar-lo fins al màxim, a fi i'efecte d'establir unes pautes com més racionals possibles de lectura que permetin ser aplicades a tot tipus de fet plàstic.

0.5.- NOTES.-

- (1) ECO, Umberto: La estructura ausente. (traduït per Francisco Serra Canterell). Lumen, Barcelona, 1972. Pàg. 166-167.
- (2) PICON, Gaëtan: Joan Miró, Carnets catalans. (Traduït per Rosa Ma Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 128. Anotació procedent del carnet "Une femme" 1940-41.
- (3) BORRÀS, Ma Lluïsa: Joan Miró. Sèrie Barcelona. Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1984. Pàg. 7. Catàleg de l'exposició de la Sèrie a la Casa Elizalde.
- (4) DAVIS, G.A. i SCOTT, T.A.: Estrategias para la creatividad. Paidós, Buenos Aires, 1980. Pàg. 97.
- (5) - "Espriu, Miró", Sala Gaspar, Barcelona, 1975. Catàleg de l'exposició homenatge a Salvador Espriu.
- (6) DAVIS, G.A. i SCOTT, J.A.: Estrategias para la creatividad, Paidós, Buenos Aires, 1980. Pàg. 99. Activitat que permet fer coneixer el que resulta estrany o ocult, o bé, el contrari, distorsionar, invertir o transposar la manera quotidiana de veure les coses.
- (7) RAILLARD, Georges: Conversaciones con Miró. (Traduït per Carlos del Peral), Granica, Barcelona, 1978. Pàg. 91.

PRIMERA PART.-

CAPÍTOL I.-

TIPOLOGIES I MORFOGÈNIA CONFIGURACIONALS

0.- INTRODUCCIÓ.-

El present capítol abarca l'anàlisi morfològic de la totalitat de les configuracions que conformen el llenguatge gràfic de la Sèrie Barcelona. Per configuració, entenem aquelles construccions o traçats gràfics que són propis en sí, o bé aquella entitat organitzada de tal manera, que està autoregulada. Marcolli la defineix així:

"La configuració és un conjunt (i no una suma) d'objectes, o de parts, organitzat i format per configuracions més petites o parcials dinàmicament connectades. En altres paraules és un conjunt format per subconjunts. Si tota configuració és un conjunt organitzat, format per conjunts més petits, és evident que l'operació d'organitzar els conjunts ha tingut el sentit d'elaborar - els tipus, perquè per molt amplia que pugui ser la gama de conjunts que podem organitzar, són sempre reduïbles a alguns tipus fonamentals." (1)

Nosaltres però, donat el caràcter notablement sintètic del llenguatge que estudiem, hem reduït conceptualment al màxim els atributs esmentats del conjunt organitzat, fins a refondre'ls quasi al concepte de Gestalt, en els casos més simples, que són els inicials. De manera que amb el nom de configuracions, el que fem en aquests casos particulars, és analitzar tipològicament aquestes Gestalts, segons un ordre clarament establert o donat, i segons unes variables. Dins dels ordres, es puntualitza la seva naturalesa i estructuralment es determina la seva propietat. Dins de les variables, s'estudia d'un total d'onze possibilitats, les que efecten de forma més destacable l'estructura. Excepcionalment es mostren de maneres que trenquen les propietats habituals, fet que es destaca.

En les restants configuracions més complexes, a més d'analitzar els caràcters tipològics, s'estudia morfogènicament, és a dir la seva producció i evolució caracterològica. Tanmateix s'estudia també la filogènia o procés seqüencial dels diferents tipus que es relacionen entre sí.

En resum: l'esquema sinòptic resultant del procés analític és el següent:

C
O
N
F
I
G
U
R
A
C
I
O
N
S

T
I
P
O
L
O
G
I
E
S

O	BÀSICS		BINÀRIES
R	CÒNICS		TERNÀRIES
D	ORGÀNICS	NUMÈRIQUES —	TETRÀMERES
R	PUNTIFORMES	PUNTIFORMES	PENTÀMERES
E	FILIFORMES	FILIFORMES	HEPTÀMERES
S	ESTRUCTURALS —	TUBERALS	
		CORPÒRIES	
		ESTÀTIQUES	
		DINÀMIQUES	
V	R	CONJUNCIONS —	INDIVIDUALS
A	E	CORPORALITZACIONS	DUALS
R	L	COMPLEMENTACIONS	
I	A	DIRECCIONALITATS	ESQUERRE
A	C	POLARITATS	DRETA
B	I	CONTRAPOSICIONS —	FRONTALITAT
L	O	ANTROPOMETRIES	LATERALITAT
E	N	DISPOSICIONS ESP.	CENTRALITAT
S	S	FILOGÈNIES	ASIMETRIA
		TRANSFORMACIONS —	
		ROTACIONS	
		CREIXEMENTS	
		PROLONGACIONS	
		ONDULACIONS	
		PER SUPERPOSICIONS	
		PER PRESSIONS INTERNES	
		PER PRESSIONS EXTERNES	
		PER TRIPLE PRESSIÓ	
		PER UNIONS	
		PER PENETRACIONS	
	EXCEPCIONS		

1. CONFIGURACIONS D'EFECTE PUNTIFORME.

Com elements fonamentals de la representació o expressió gràfica, trobem en primer lloc, el generador principal de la forma. Segons Kandinsky:

"El punt geomètric és un ens invisible. S'ha de definir, per tant com un ens immaterial." (2)

"Els tamanyes i les formes del punt varien, i en conseqüència també canvia el so relatiu del punt abstracte. Exteriorment el punt pot ser designat com la forma elemental mínima, però això no és correcte. És difícil -- traçar els límits exactes del concepte de -forma mínima-: el punt pot créixer, convertir-se en pla, cobrir inadvertidament tot el pla bàsic. On estaria doncs el límit entre punt i pla?" (3)

Segons la concepció del punt, abans esmentada, hem considerat tant les configuracions d'extensió mínima, com les d'expressió -- màxima. En total hem definit onze modalitats morfològiques puntiformes:

1.- Digital: perquè no és un punt regular geomètricament, sinó -- que, per la seva organicitat suggereix la ditada o empremta. -- Són els més nombrosos i apareixen com a taques totalment negres espargides pels camps visuals.

2.- De toc: "... és el resultat del primer xoc de l'eina del pla material, amb el pla base." (4) Dóna com a conseqüència una --- construcció expandible del punt compacte. Constitueix una variable molt particular, que es troba només en cinc casos en tota la Sèrie.

3.- Óval dividit: aquesta forma, podem afirmar que és una de les constants del llenguatge gràfic mironià. En aquests cās, presenta la particularitat d'èsser dividit per una línia en dues parts --- iguals practicament, per trobar-se superposat amb altres elements formals. Són diferenciats mitjançant una àrea plena i una altra buida, coincidint la primera, majoritariamente a la dreta.

4.- Ciliat: el cercle o òvul, es presenta de forma ciliada amb --- tres línies corbes dirigides cap a l'esquerra, menys en un cas. L'àrea interna del nucli es mostra dues vegades plena, dues més de semiplenes, i en una sola ocasió, participa de les propietats de la divisió, com en el cas anteriorment esmentat.

5.- Estrellat: és una configuració de fet estructurada per quatre elements líniais que es creuen entre sí, formant un estrellat. Actua a nivell compositiu amb l'efecte puntós de l'àrea que configura, per la qual cosa, i encara que té unes característiques pròpies estructurals que s'estudiaran per separat i més endavant, ens ha semblat incloure'l ja, dins d'aquest conjunt, per participar també de les propietats puntoses.

6.- Taca-focus: en casos comptats, el cercle adquireix la dimensió i la densitat focal, que segons el context espacial, adopta la dimensió corpòreo-esfèrica, o la de forat-buit. És un dels punts focals de més força.

7.- Textura: És: com diu Kandinsky, un "complexe central de --- punts lliures." (5) L'espai és sensibilitzat en molt poques ocasions per la concentració o acumulació de punts que formen àrees texturitzades formant galaxies, , provistes de vida pròpia en l'espai compositiu. La concentració de forma circular fa que a nivell perceptiu actui també, com a focus.

8.- De textura línia: de configuració similar a l'anterior, no-més que l'element gràfic del punt, és substituït per la línia corba a la manera de virgulació que gira i regira fins a formar un munyoc. L'efecte focal s'hi expressa també amb més o menys intensitat.

9.- Irradiat: havent considerat el punt com a nucli d'elements -ciliats (apartat 4), aquí el nucli irràdia multidireccionalment línies unidimensionals cap a altres nuclis puntosos que el circumscriben. La relació numèrica de les extremitats, és de 5, 7, i 8 braços. Compleix la funció simbòlica del sol.

10.- Concèntric: com a única excepció cal esmentar la presència de l'element focal concèntric format per tres cercles entorn del nucli. Es localitza a la litografia B-44.

11.- De massa: de vegades, el cercle segons la qualitat tonal interna adquireix el sentit esfèric o de massa voluminosa.

Les onze variables puntoses descrites, ens comuniquen uns -- caràcters, que venen determinats segons els casos per les propietats, sigui de l'eina emprada, sigui per les característiques gràfico-constructives. En síntesi, les esmentades variables se'ns -- agrupen segons les determinacions que segueixen a la pàgina següent.

<u>Caràcters Determitats</u>	<u>Característiques Puntiformes</u>	<u>Variable N^o</u>
Per l'eina	Digital (ditades o empremtes)	1
	De toc (punta de pinzell)	2
Per concentració	De textura (de punts)	7
	De textura (virgulació línia)	8
Per encreuament	Estrellat (superposició d'elements línia)	5
Per creixement	Concèntric (dilatant-se)	10
	Taca-focus	6
Per expansió	Ciliat (amb extremitats)	4
	Irradiat (amb extremitats)	9
Per conjunció	Oval dividit (divisió del nucli)	3
Per entonació	De Massa (voluminositat)	11

CONFIGURACIONS AMB EFECTE PUNTIFORME

SELECCIO DE VARIABLES TIPOLOGIQUES

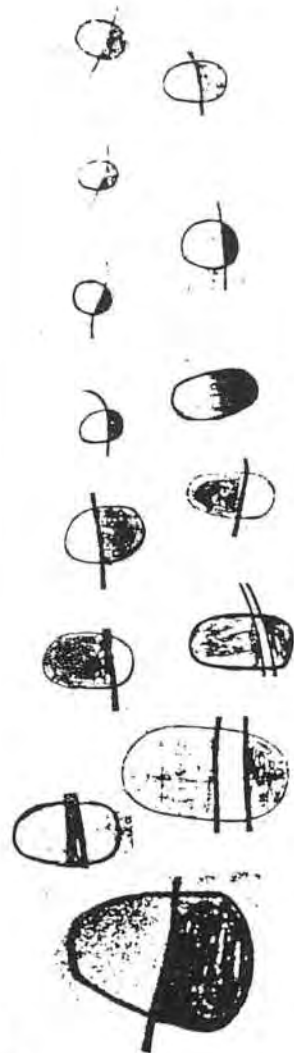
DIGITAL



DE TOC



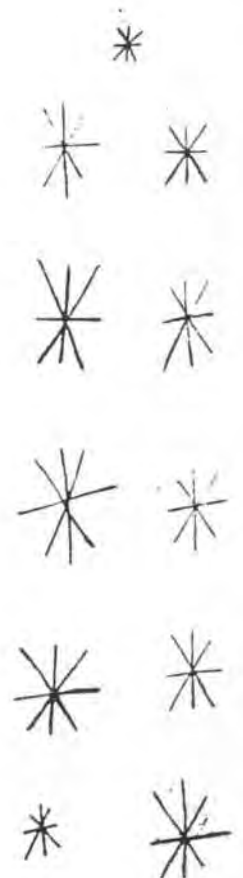
DIVIDIT



CILIAT



ESTRELLAT



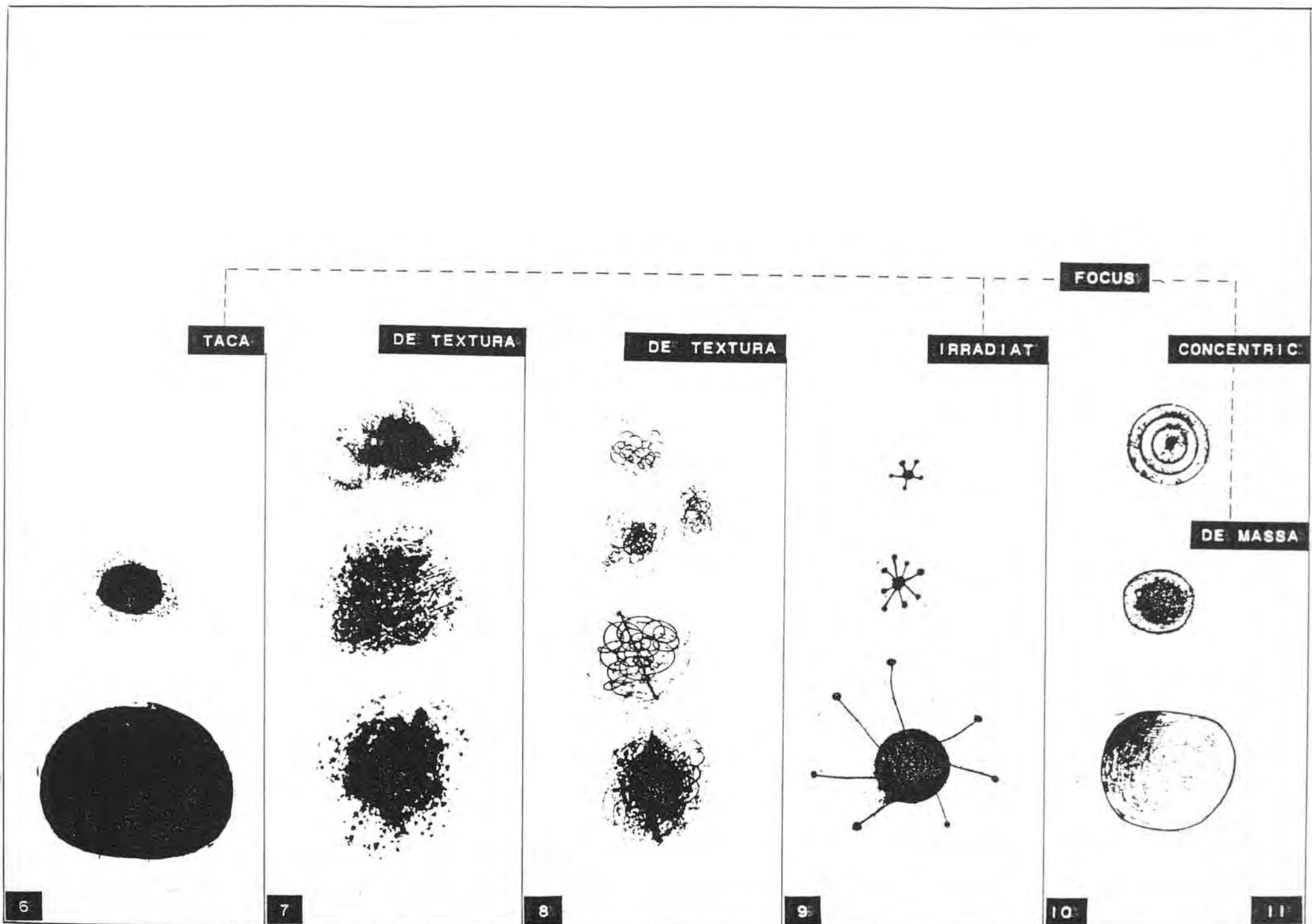
1

2

3

4

5



2.- ÀREA CONFIGURADA PER L'ENCREUAMENT D'ELEMENTS LINIALS.-

Aquesta configuració bàsica del vocabulari mironià, és conformada per la conjunció de les tres línies fonamentals, horitzontal, vertical i inclinada. Kandinsky les defineix respectivament segons la temperatura com, " ... la forma més breu de la - infinita possibilitat freda del moviment." (6) càlida i càlida-freda respectivament. L'estrellat és el signe més nombrós del - vocabulari de la Sèrie, i observem cinc variables tipològiques:

1.- Encreuament apuntat: de traç puntejat o intermitent que li - confereix un caràcter de vibració i llunyania.

2.- Afirmació de l'encreuament: l'estructura, és afirmada o definida per la continuïtat del traç. És l'ordre que s'imposa de les cinc variables.

3.- Puntualització de l'encreuament: el centre de l'encreuament és remarcat, o adquireix de fet, una dimensió puntosa pròpia. Es descarta la possibilitat que es pugui tractar d'un punt, el nucli del qual irradia vuit braços linials, per la correspondèn- cia linial existent entre les parts i el nombre constant de vuit braços. Aquesta configuració fora una variable més dins del conjunt tipològic, sinó fos perquè és l'única que es troba però bé a l'interior d'altres estructures formals més complexes.

4.- Encreuament ocultat: es caracteritza, perquè el punt anteriorment esmentat, sembla com si s'hagués dilatat, fins a l'extrem de dominar practicament tota l'àrea. L'estrellat queda dissipat, o ofegat per l'expansió del punt, quedant l'encreuament ocultat.





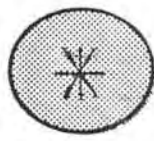




































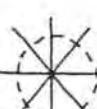




5.- Encreuament corporalitzat: es destaca pel tipus de traç, que en forma d'èmfasi assoleix una corporeïtat infreqüent. El seu -

caràcter, ve determinat per les propietats de l'eina (pinzell).

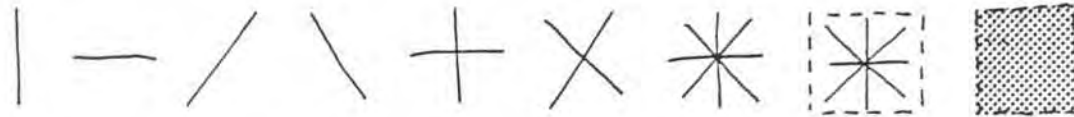
La variable tercera començarà a aparèixer cap a 1.930, just ocupant també l'interior d'una altra forma que el conté, en un dels dibuixos del Carnet del mateix any. Paral·lelament, encara que - molt escassament, comencem a localitzar també la variable segona, només que en lloc d'encreuar-se les quatre línies, se'n creuen tres, l'horitzontal i les dues inclinades.

La quarta implantació estel·lar, apareixerà per primera vegada en el 1925, en el quadre "La migdiada". Té forma sextil i se superposa a un núvol circular, que reproduïx el fenomen d'ara, fent que el centre de l'encreuament, sigui absorbit per la densitat d'aquests.



CONFIGURACIO AREA LINIAL AMB ENCREUAMENT				
TIPOLOGIA		FORA	DINS	CORPORALITZACIO
1		  		
2		SELECCIO	3	
	      			
	    			
	    			
	    			
3		   		5
				 
4		   		

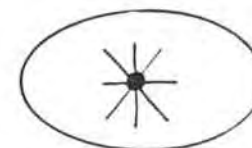
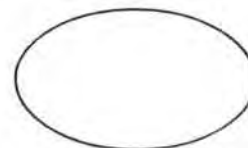
CONFIGURACIÓ D'ÀREA LINIAL I ENCREUAMENT



PROCÉS DE CONJUNCIÓ DE LES LÍNIES BÀSIQUES CONFIGURADORES DE L'ENCREUAMENT I DE L'ÀREA VIRTUAL OBTINGUDA PER LA INTER.RELACIÓ DE LES EXTREMITATS DE LES LÍNIES BÀSIQUES/

- | | | | |
|-----|--|---------------------------------|--------------------------|
| 1.- | | ENCREUAMENT APUNTAT | } VARIABLES TIPOLÒGIQUES |
| 2.- | | AFIRMACIÓ DE L'ENCREUAMENT | |
| 3.- | | PUNTUALITZACIÓ DE L'ENCREUAMENT | |
| 4.- | | ENCREUAMENT OCULTAT | |
| 5.- | | ENCREUAMENT CORPORALITZAT | |

UBICACIÓ A L'ESPAT:



1, 2, 4, 5 FORA D'ÀREES

3, DINS D'ÀREES

3.-CONFIGURACIÓ PER CONEXIÓ DUAL DE PUNTS.-

La connexió entre els dos punts, s'efectua mitjançant quatre enllaços linials, que determinen quatre implantacions o ordres:

El conjunt de tots els punts d'una recta limitada pels seus extrems, és el segment. Però considerant la proporció dels dos punts propis que acoten la seva longitud, en relació de la direcció linial, podem afirmar, que es tracta més aviat d'una construcció dual de punts (A. B), els quals s'intercomuniquen. És evident la predominància proporcional dels punts per sobre de la línia - que àdhuc es manté en les successives implantacions, encara que s'aminorin paulatinament de tamany. S'ha quantificat 25 construccions tipològiques en posició vertical, que no és absolutament geomètrica, sinó que presenta una lleugera inclinació d'esquerra a dreta, segons s'evidencia en el gràfic dels quadrans, formats pels eixos de coordenades. Considerant les definicions de Kandinsky, esmentades en l'apartat anterior, referent a la temperatura dels tres tipus bàsics de línies segons l'orientació, aquí tenim que la lleugera inclinació, fa que l'efecte estrictament càlid minvi. A la vegada, que el caràcter de rigidesa geomètrica, es modela, i que aquesta desviació, d'alguna manera fa que respongui o s'adapti més a l'orientació caligràfica i gestual del moviment propi de l'avantbraç i de la mà. Tanmateix de nota, el sentit dretà per contra de l'orientació oposada, és a dir dels qui són esquerrans. A nivell d'ubicació en l'espai, observem que sempre es troben flotans. En cap cas, es conjuga, es superposa, o complementa amb altres elements, ni tampoc ocupa un nivell precís dins de l'estructura espacial.

A la litografia B-49 identifiquem un element intermedi, que serveix de pont entre la primera construcció i la tercera, que sofreix un procés de corbatura de l'eix, fins angularitzar-se en la quarta implantació, amb uns trenta o quaranta cinc graus.

El procés de transformació del traçat inicial, s'explica segons els eixos de coordenades, mitjançant els quadrants i els octans espacials, conjuntament amb els eixos bisectors. Així doncs, vaïem que el punt A, passa progressivament del primer al segon, i d'aquest al tercer quadrant, mentre que el punt B, passa del tercer al quart, seguint la direcció contrària de les agulles del rellotge. Com a conseqüència la línia de connexió és sotmesa per aquest moviment a una torsió corba primer, i angular després. Si projectem lateralment cap a la dreta el conjunt dièdric, ens trobarem amb la definició dels caràcters gràfics dels signes esmentats.

Cal esmentar, la rotació del primer signe, que es transforma en horitzontal, en tres ocasions, i també que la inclinació de les quatre implantacions o signes, se situa entre els quinze i trenta graus.

Els actuals grafismes són coneguts amb el nom de "Constel·lacions", i cinc són les hipòtesis sobre la gènesi o motivacions que impulsaren aquestes representacions.

1.- En primer lloc tenim les declaracions del propi Miró, que ens descriu el que li interessava en aquells moments:

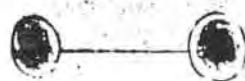
" El 1940, a Palma, treballava amb les Constel·lacions (encara no tenia aquest nom; en els carnets les anomeno aiguades, tempera...), cap allà a les deu del matí me n'anava a la catedral per sentir tocar l'orga. Al contrari dels meus amics surrealistes, a mí sempre m'ha interessat molt la música, i em recordo que Kandinsky -- m'havia dit que ell pintava tot escoltant música: això m'havia impressionat." (7)

De les declaracions podem deduir, que la música podria haver -li influït o motivat els presents grafismes.

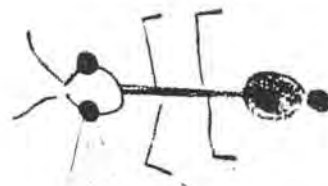
2.- Cirici qualifica en general aquests signes com a estrelles:





"Llavors la parella unida com les boles d'un pes d'atleta...", o bé " Dos estels units per dos segments en angle..." (8)


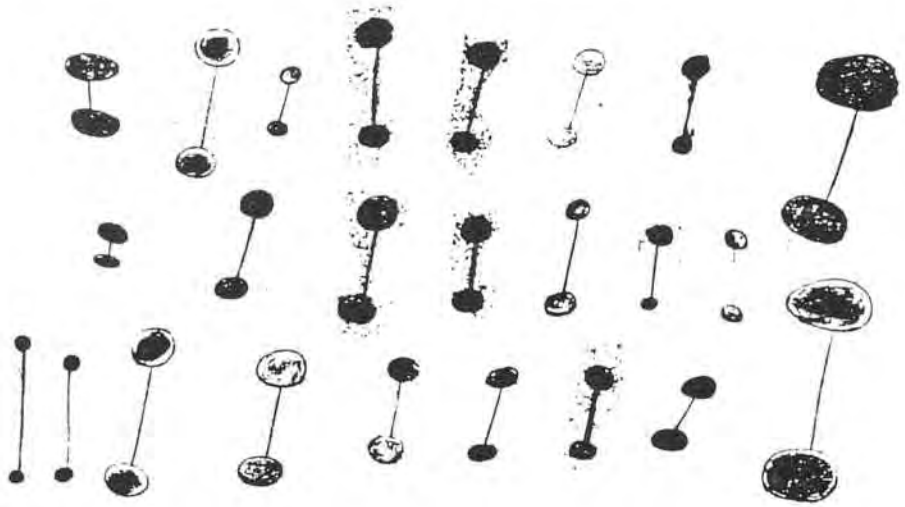














3.- Nosaltres constatem, que en els "Croquis d'insectes" de Montroig, del 1924-25, apareixen unes formigues de construcció morfològica paralela a la primera implantació d'aquesta sèrie. Si treiem o suprimim els detalls narratius que donen el contingut a la formiga , ens queda practicamente la construcció esmentada.



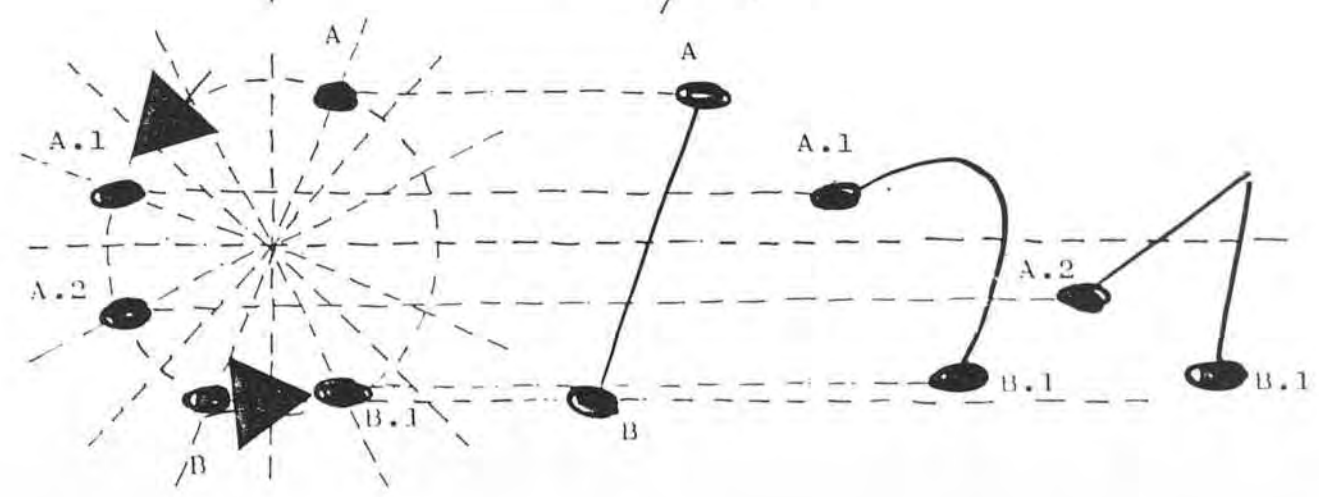
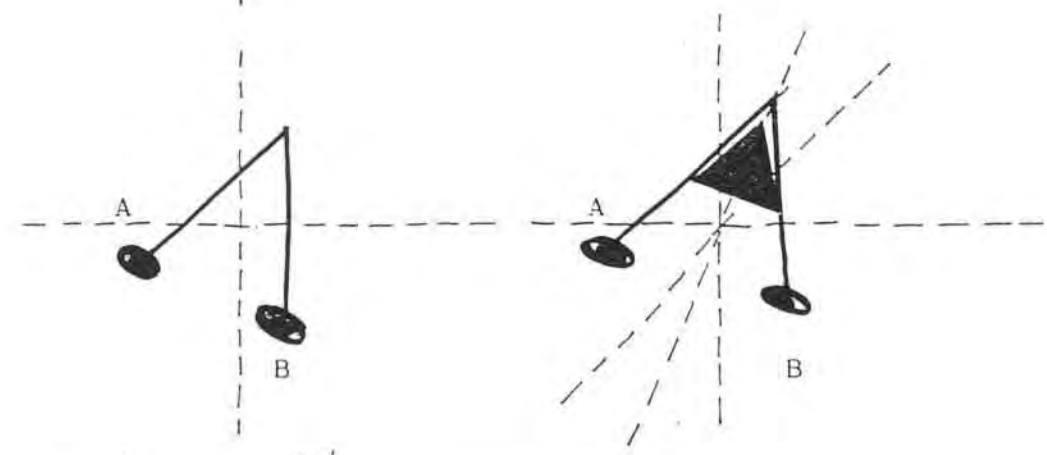
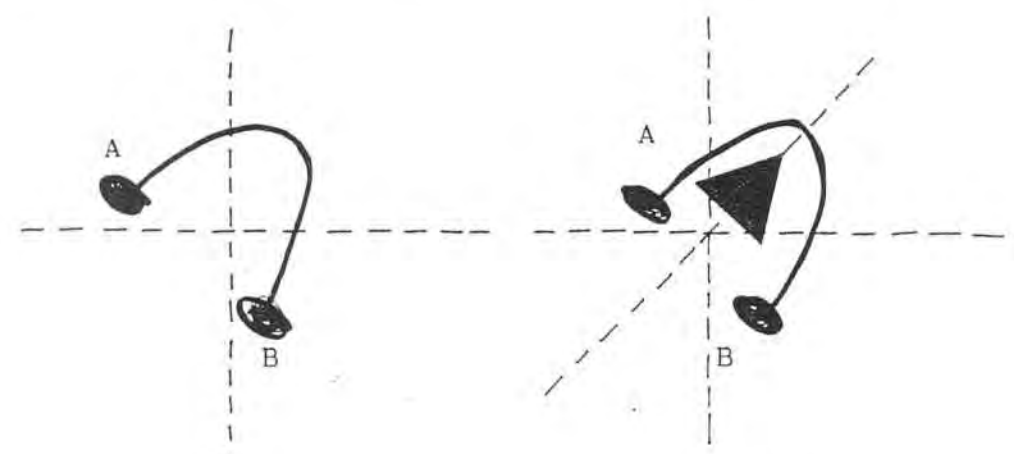
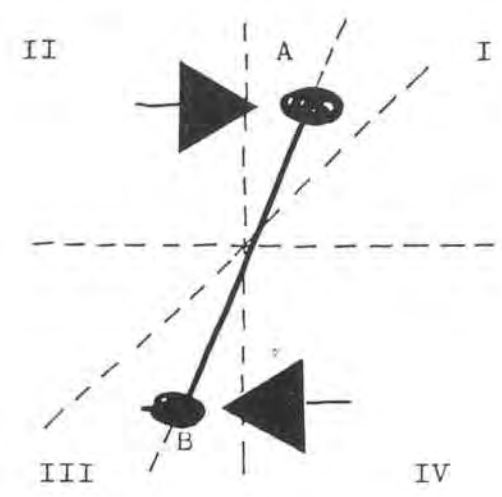
4.- Referent a la tercera implantació de la sèrie, que va acompanyada del grafisme: , a la litografia B-40, i que simbolitza segons Miró el xiscle punyent d'una oreneta (que estudiem a la pàgina nº 61) no hi ha dubte, que tant aquesta com la variable horitzontal de la primera implantació, es relacionen o són interpretacions del moviment o bategar d'ales de l'oreneta. En el carnet de la "Cursa de braus" apareixen els tres  signes amb l'explicació d'en Miró, esmentada.

5.- Respecta a la primera implantació, també constatem, que hi ha una clara relació mimètica amb el símbol astrològic representat per dues boles unides entre sí per una recta inclinada de dreta a esquerra, i que simbolitza l'oposició de la posició planetària, segons el vocabulari gràfic del món astrològic d'Ernst Lehner.

		CONFIGURACIONS PER CONEXIO DUAL DE PUNTS		
SELECCIO TIPOLOGICA	TRANSICIO	ORDRES	TRANSFORMACIO	CONJUNCIONS
MORFOGENIA <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-right: 5px;">1</div>  </div>			ROTACIO 	
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-right: 5px;">2</div>  </div>				
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-right: 5px;">3</div>  </div>			INVERSIO 	
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px; margin-right: 5px;">4</div>  </div>				

CONFIGURACIÓ EN SEGMENT I TRANS-
FORMACIONS:

RELACIONS D'UBICACIÓ DELS PUNTS
PROPIS A-B, SEGONS ELS PLANS DIVI-
SCRS DELS OCTANS DEL DIEDRE.
INCLINACIONS I INTER.RELACIONS.



4. CONFIGURACIONS QUATRIPARTITES.-

Aquesta sèrie tipològica ofereix un total de vuit estructures formades per encreuaments líniais, duals, d'orientació vertical i horitzontal. Aquestes estructures determinen unes escales de creixement al augmentar el nombre de les esmentades horitzontals, de 2 a 3 i de 3 a 5 línies, configurant-se així les implantacions formades per 2/2, 2/3 i 2/5. Les horitzontals permaneixen constants de 2 en 2.

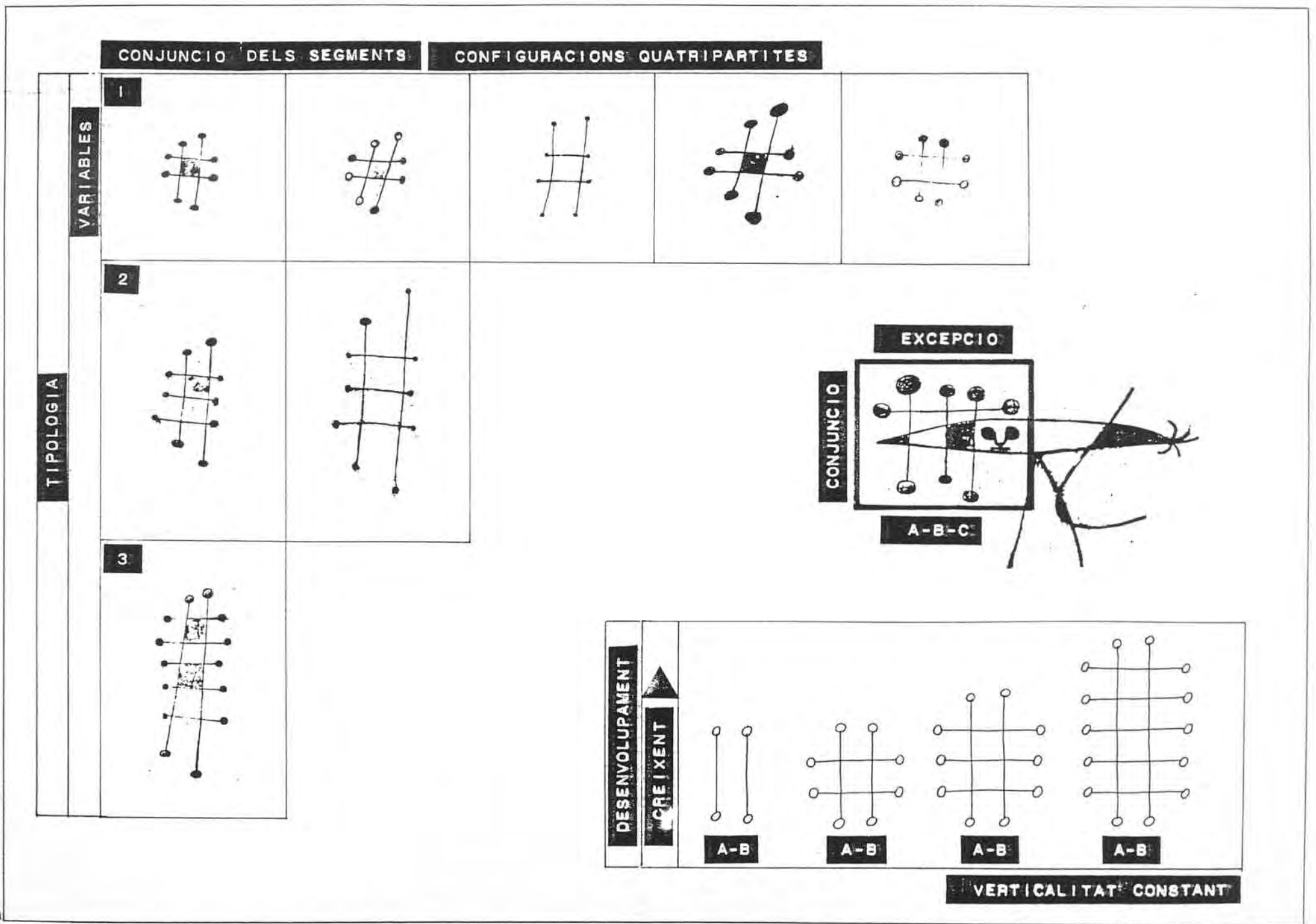
A la litografia B-45, descobrim una variable estructural que trenca l'ordre vertical establert, constituint-se en excepció, ja que es contraposa a les constants anteriorment esmentades. És a dir, en lloc d'estar format per dos elements verticals, en té tres, i en quan a les línies horitzontals només n'està provista d'una, encara que cal considerar, que pel fet de trobar-se superposada a una altra figura conjugant-se participa també de dues línies més pertanyents a aquesta segona.

Aquestes implantacions líniais, determinen divisions espaials de forma quadrada, que de vegades són considerats com a espais ---buits, i en altres com a superfícies plenes. Quelcom semblant succeix amb els cercles de les extremitats líniais, que no semblen --seguir cap ordre determinat, pel que respecte al fenòmen de ple---buit.

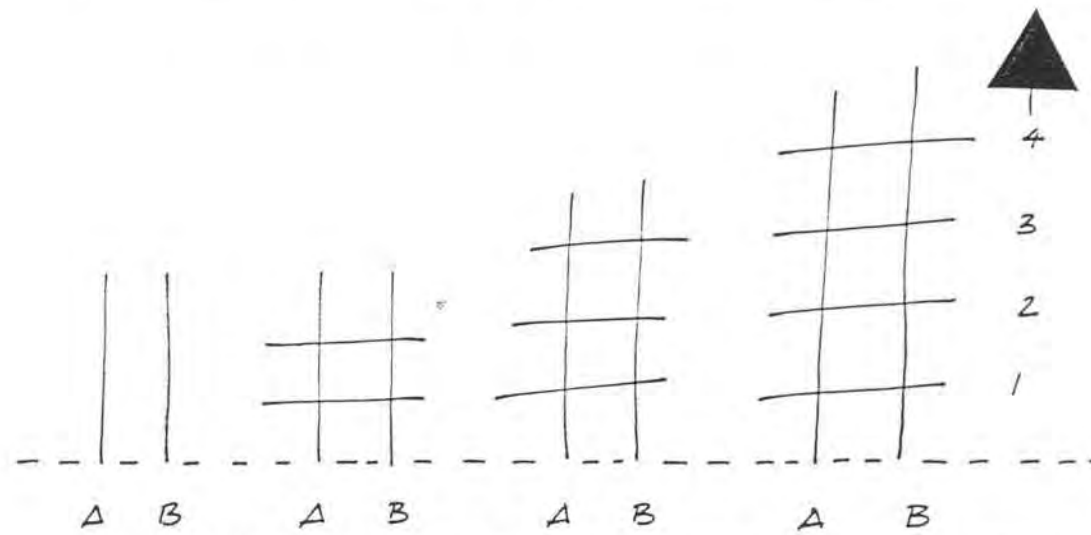
Les implantacions formades per les línies que configuren el 2/2, les seves extremitats circulars, disposades entorn de l'espai quadrat que es constitueix en centre axial del conjunt simètric equidistant, origina a la vegada una configuració típicament mandala:

" Figura geomètrica de desenvolupament concèntric i forma simètrica en què tot equidista i se subordina respectivament a un punt axial. Utilitzada per la seva signifi

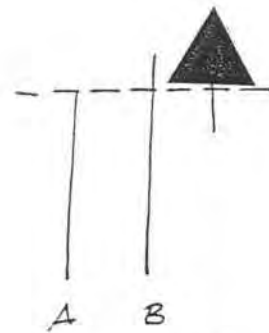
cació mística i simbòlica, tant en l'edificació arquitectònica com en les produccions plàstiques budistes. Així, hom acostumava a edificar els temples segons una planta en mandala, en general quadrada, dividida en vuit seccions, dedicada cadascuna a una divinitat. N'és exemple el temple de Borobudur; també són nombroses les reproduccions pictòriques del mandala, com hom pot veure en les teles tibetanes. El mandala, del qual hom pot trobar paral·lels em l'Europa medieval, ha tingut una forta influència en el món occidental contemporani a causa dels corrents religiosos i filosòfics pro-orientals dels darrers vint anys; a voltes és assimilat per la plàstica d'avantguarda i per una artesanía fomentada i influïda per aquests corrents."(10) Per això es diu que el mandala és sempre una quadratura del cercle.



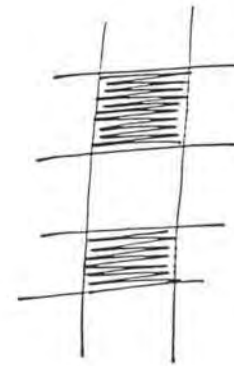
ESTRUCTURES A PARTIR DE SEGMENTS: QUATERNITAT CREIXENT



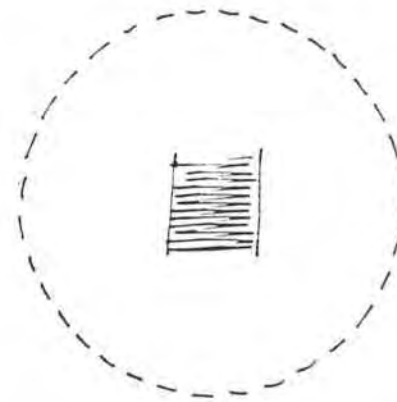
VERTICALITAT CONSTANT, HORIZONTALITAT CREIXENT PER ADICIÓ.



PREDOMINI LONGITUDINAL DEL SEGMENT B



ALTERNÀNCIA DE LES ÀREES PLENES I BUIDES



CONFIGURACIÓ CIRCULAR PER LA CONEXIÓ DELS PUNTS PROPIS DELS SEGMENTS, ENTORN DE L'ÀREA PLENA. (MANDALA)

5. CONFIGURACIÓ CORBADA DE GENERACIÓ CONTÍNUA I DISCONTÍNUA.-


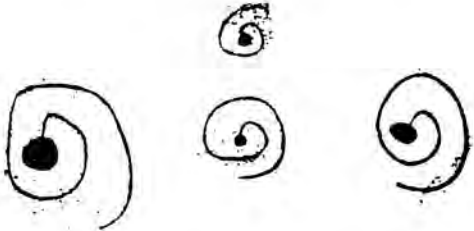



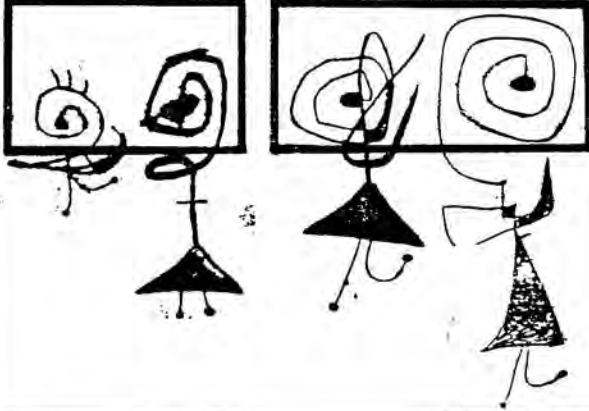

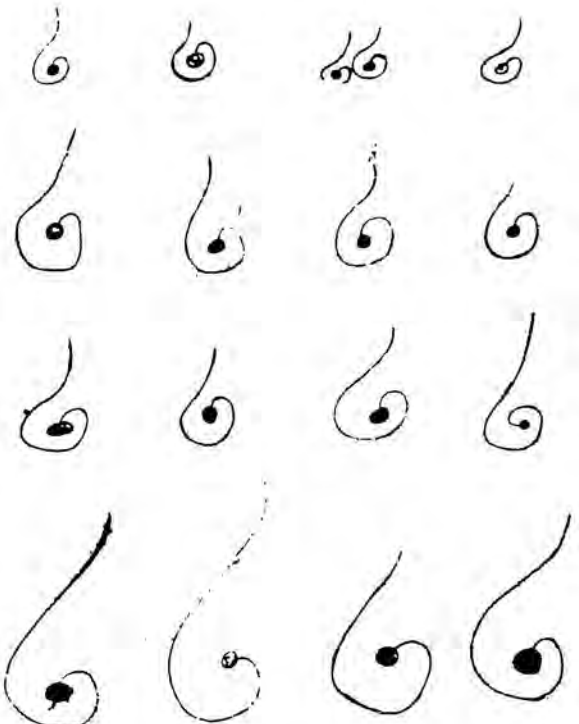





Com a generació contínua, entenem aquell traçat corb que no és lliure, sinó conegut, que segueix un ordre o ritme. El present signe gràfic, en forma d'espiral que creix concèntricament entorn del centre focal, es desenvolupa de forma tancada, per això l'hem definit també, com espiral tancada o contínua, per contra del segon signe, que si bé, l'origen és com l'anterior sofreix una distorsió o desviació, de forma que s'allunya del centre, obrint-se, trencant la concentricitat típica de l'espiral. Per aquest motiu, l'anomenem també espiral oberta o discontinua. Aquesta continuïtat i discontinuïtat depenen de la variació de la longitud del radi. Segons Paul Klee:

"La variació de la longitud del radi, combinada amb el moviment perifèric, transforma el cercle en espiral. De l'allargament del radi s'origina l'espiral viva, mentre que l'escurçament del radi disminueix la rotació cada vegada més, fins que el bell espectacle mor i es redueix a un punt." (11)

El primer prototip gràfic, genera una circumval.lació d'una volta i mitja, però l'orientació de sortida i de creixement, és sempre per la part superior del punt i en direcció cap a la dreta si bé, podem trobar l'ordre invertit quan es troba en forma de -- conjunció dins d'altres estructures més figuratives amb la funció de cap. En dues ocasions, el mateix signe es mostra amb una sola volta de circumval.lació, que trenca l'ordre habitual, perquè l'inici del creixement s'efectua per la part inferior, en direcció contrària, es a dir cap a l'esquerra.

El segon prototip, majoritari, presenta una conformació constant. Localitzem un cas de desenvolupament més evolucionat longitudinalment, i un altre que està invertit d'esquerra a dreta.

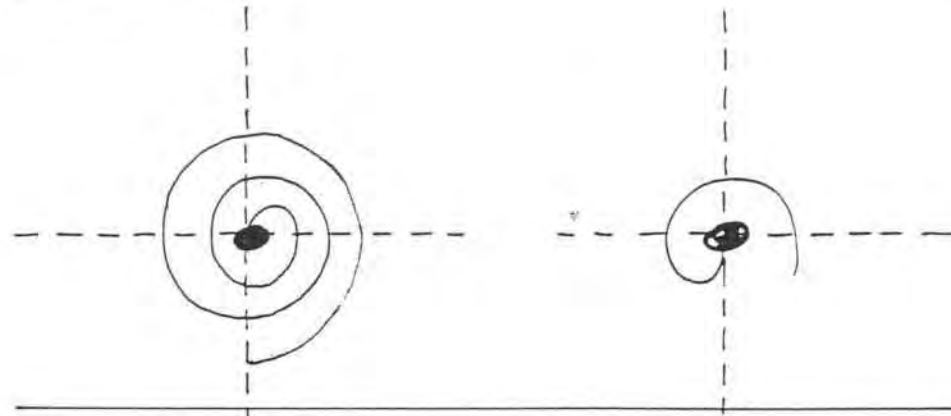
En forma de conjunció, el trobem aparellat amb el cercle, que el divideix per la part extrema ciliada en dues meitats, de les quals la de la dreta és plena, i la de l'esquerra buida.

CORBA DE GENERACIO CONTINUA I DISCONTINUA		EXCEPCIO		CONJUNCIO
TIPOLOGIA	ORDRE		EVOLUCIO	
1	 	 		
2	 	INVERSIO  	  	

TRAÇATS CONCÈNTRICS I RADIALS: ESPIRAL I SEMIRECTA CORVA

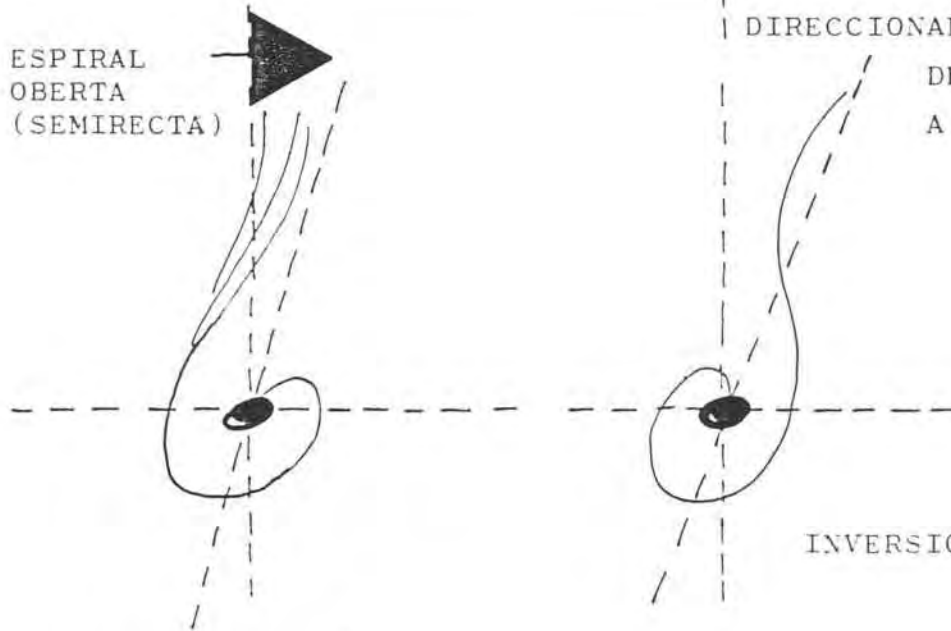
ESPIRAL
TANCADA

SORTIDES: SUP.DRETA
INF.ESQUERRA



ESPIRAL
OBERTA
(SEMIRECTA)

DIRECCIONALITAT: ASCEN-
DENT D'ESQUERRA
A DRETA



INVERSIÓ



DIRECCIONS DE CREIXEMENT



HIPÒTESI DEL DESENVOLUPAMENT I TRANSFORMACIÓ DE L'ESPIRAL
TANCADA EN ESPIRAL OBERTA/

6.-CONFIGURACIONS CURVILÍNIES D'EQUILIBRI BINARI I ONDULAR.-

Dins dels signes curvilinis ondulars, apareixen traçats d'equilibri binari, que formen un corpus dependent d'altres formes, excepte el grafisme ondular o serpentejant d'entitat pròpia.

En una primera part, tenim que els traçats A, B, i C, constitueixen una sèrie, de forma que, cada un d'ells, es conseqüència de l'anterior. (Veure il·lustracions de la pàgina n^o 59)

A la segona part, també podem establir una sèrie, per mitjà dels grafismes R, S, i T, que igualment presenten unes connotacions formals evidents de ritme i freqüència, encara que funcionalment no tinguin relació. (Veure il·lustracions. Pàg. n^o 59)

Entre les dues sèries, també s'estableixen unes interrelacions, és a dir, R ve a ésser una inversió en sentit vertical descendent d'A; S és una inversió superior de B; T és una prolongació ondular de C, o de S. La totalitat dels sis grafismes esmentats els podem identificar, aplicats dins d'altres formes, complint diverses funcions fisionòmiques.

Els grafismes A i R, es complementen en forma de reflexió - sense coincidir l'escala del tamany, en la litografia B-37, en forma de celles-nas i de boca. El signe B, conseqüència de la conjunció d'ulls i nas es troba aplicat a la majoria de rostres frontals. El signe C, té la mateixa funció que l'anterior i formalment és una solució més explícita. Es troba aplicat en el rostre de la figura serpentejant de la litografia B-49, que curiosament es complementa amb la forma ondular del cos tipus T, encara que corporalitzada de forma tubular.

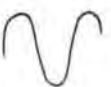





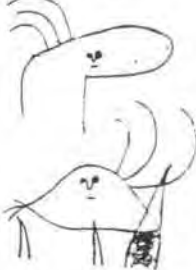


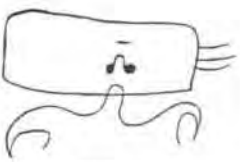


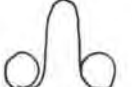





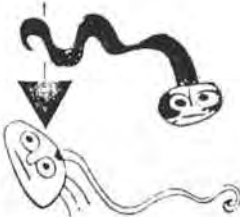
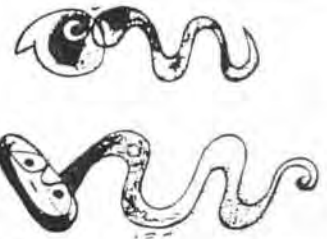
La conjunció ondulada T apareix únicament conjuntada una sola vegada en el cercle que el divideix, en una part plena i una altra buida, tal i com passa amb l'espiral.

El signe R apareix, amb la funció d'orella en el Carnet "Pastoral" del 1.924, i posteriorment de forma similar. En el mateix any, "El vent", destaca el mateix grafisme però més figurativitzat, i amb diferent funcionalitat. En aquest cas fa de bigoti.

És interessant destacar la relació mimètica existent entre el grafisme B (conformació d'ulls i nas a la vegada), amb el signe astrològic de nus descendent, corresponent a un tipus de posició planetària, segons Lehner (12).

És evident que Miró, fuig de la confusió i que la clarificació ha de cercar-la mitjançant la simplificació. Al respecte, Moholy-Nagy manifesta: ...

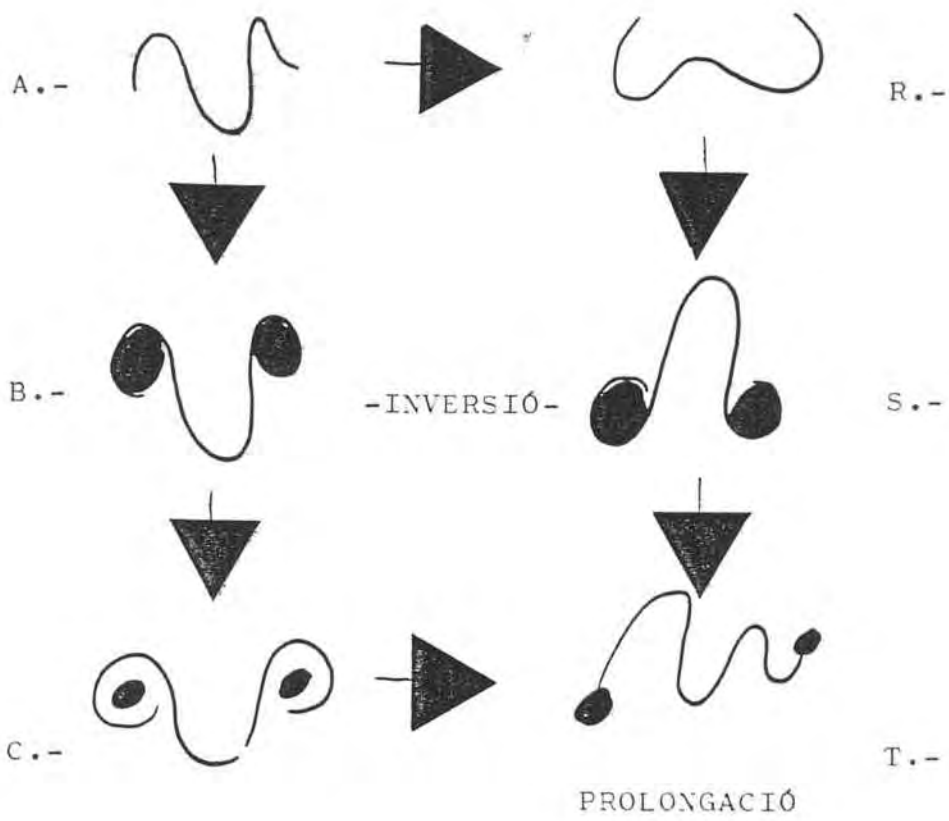
"... vaig observar que les línies posseïen un poder, -- una força pròpia independent i que, si volia controlar-les, havia de cuidar de no excedir-me en el seu ús. -- Aixó va contribuir a simplificar el meu treball. Al disminuir les línies, disminuïa la possibilitat de crear confusió." (13)

CONFIGURACIO CURVILINIA EQUILIBRI BINARI 1		COMPLEMENTACIO	CONJUNCIO			
A			 A.R INTER-RELACIO			
B				 		
C						
CONFIGURACIO ONDULADA 2		INVERSIO				
R						
S						
T	ONES 6	8	CONJUNCIO	C.T	CORPORALITZACIO	
PROLONGACIO						

TRAÇATS D'EQUILIBRI BINARI

SÈRIE I

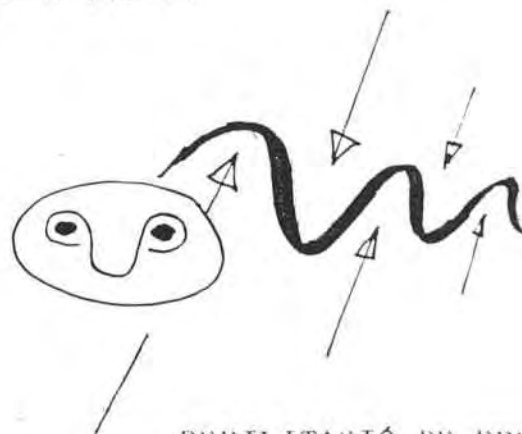
SÈRIE II



INTER.RELACIONS: (A-R), (C-T)



COMPLEMENTACIÓ



DEBILITACIÓ DE PRESSIONS POSITIVES I NEGATIVES.

7.- CONFIGURACIÓ LÍNIAL POLIGONAL AMB DUALITAT PUNTIFORME.-

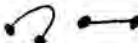
En aquesta construcció gràfica, es planteja una dicotomia, és a dir, son dos punts units per una línia poligonal, o és una línia poligonal limitada per dos punts propis. Ben mirat però, ens inclinem per l'hipòtesi d'un punt en moviment angular actiu, que passa d'una posició A, a un altre B.

Diferenciem dues orientacions o ordres: vertical i horitzontal. L'inici del moviment dinàmic, en ziga-zaga que descriu l'ordre vertical, es produeix pel costat esquerre del punt d'origen. El nombre d'angles o vèrtexs formen una sèrie numèrica parell creixent de 2 en 2; és a dir, 4, 6, 8, 10. L'emplaçament i la direccionalitat dels punts A i B, és respectivament, superior-dreta i inferior-esquerre.

L'inici del moviment en l'ordre horitzontal, de les 19 realitzacions, en 14 s'inicia per la part superior, i només en 6 per la part inferior, que justament es corresponen inversament als anteriors. El nombre d'angles que descriu la línia, formen la mateixa sèrie numèrica que la de l'ordre vertical, en principi, només que queda trencada per l'excepció formada per 18 vèrtexs. Com a precedent d'aquesta implantació horitzontal, hem de considerar el traçat de punts duals en connexió línia angular. La graduació dels angles oscila de 30 a 90 graus, predominant el de 60°. Les pressions positiva i negativa son pràcticament constants.

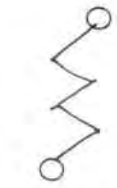
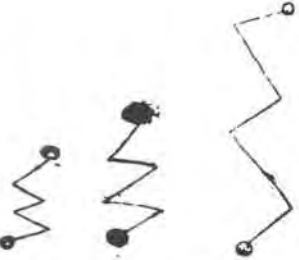



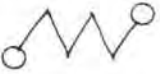
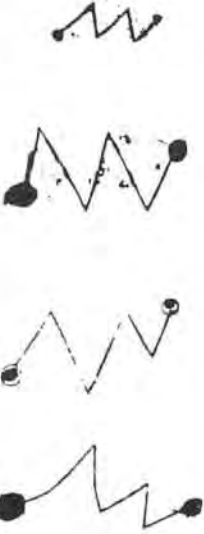
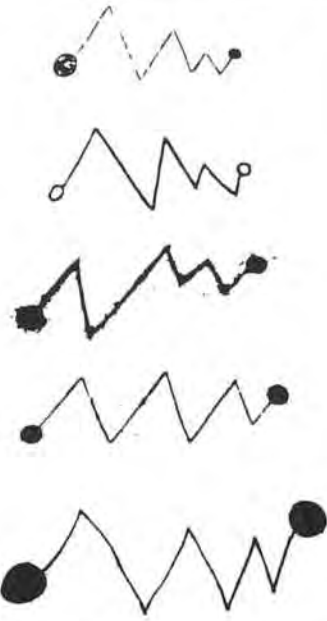
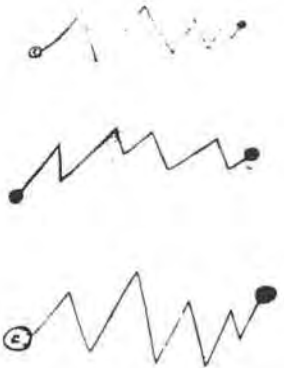



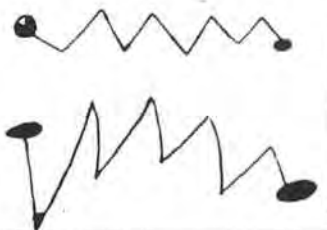

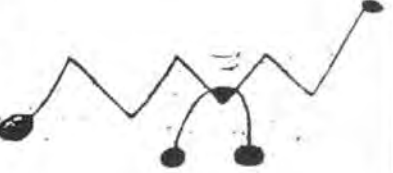
En l'espai, ocupen diverses posicions, i com a conseqüència, tenen diferents funcions. En el buit o fons del camp visual, com a grafisme relacionat, com més endavant veurem, amb les orenetes de mar, Una segona posició, és ocupant espais acotats pertanyents a altres estructures, com a formes de boca d'una bona quantitat

de rostres de fron. En un tercer aspecte més minoritari, és ocupan zones intermèdies, és a dir mitat a dins i mitat a fora, com succeeix a les litografies B-12, B-21, B-37. Quan el grafisme es troba a dins i a fora d'una segona estructura, els vèrtexs són parells, mentre que quan és entremig, els vèrtexs són parells o senars. Cal esmentar, una sola conjunció d'aquests grafisme en posició horitzontal amb la conexió curvilínia de la dualitat puntiforme (que sembla tenir relació, també amb les ales de l'oreneta de mar).

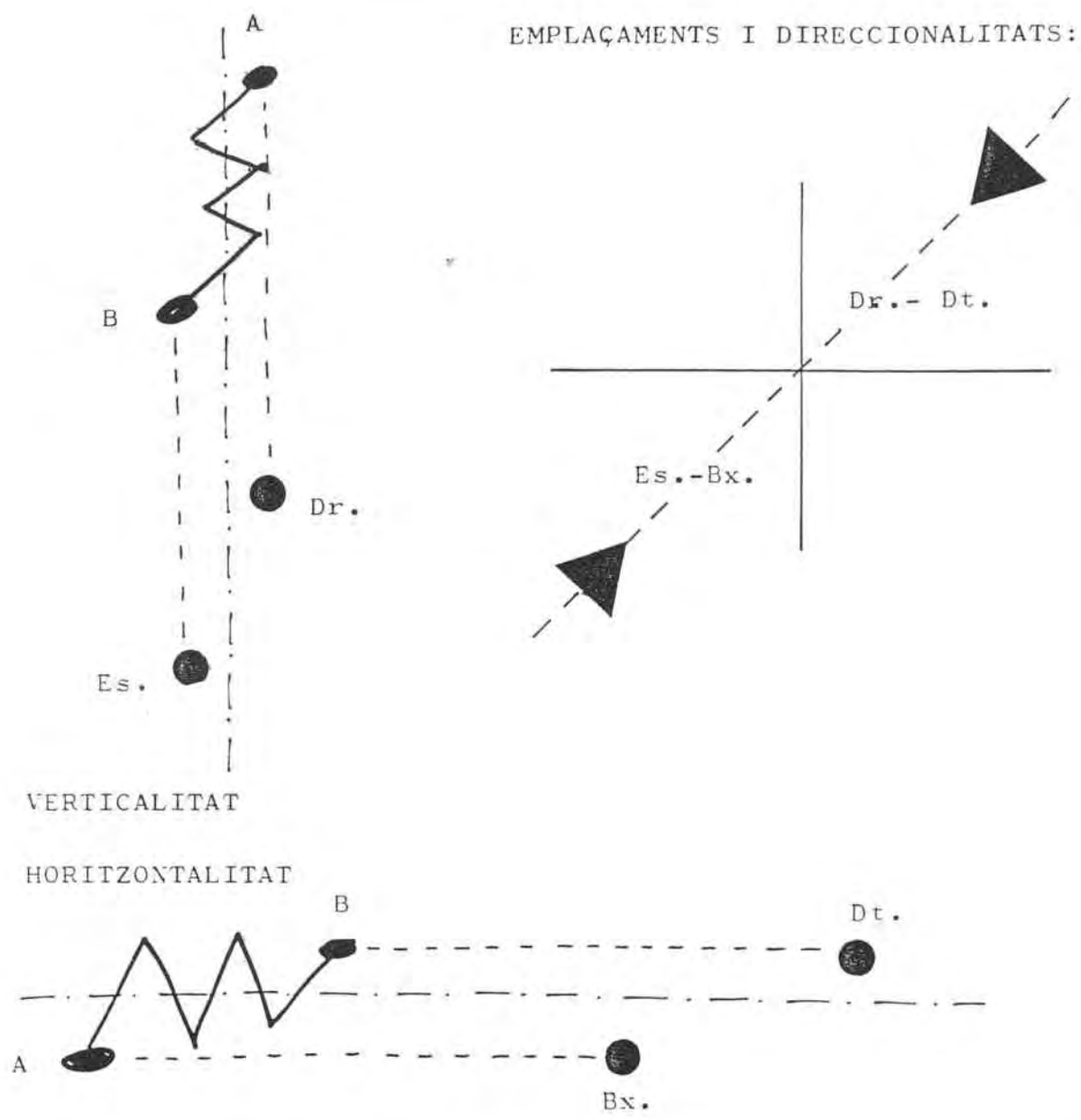
La ziga-zaga, denota una certe agresivitat. En els Carnets sobre la "Cursa de braus", Miró expressava, " inscriure també en l'espai el gràfic del xiscle punyent d'una oreneta" (14), referint-se al grafisme que estudiem, enllaçat amb els dos abans estudiats,  No hi ha dubte de la relació entre aquests i els aspectes esmentats de l'oreneta (xiscle, ales). Moholy-Nagy, compren que els missatge més complerts estan en les relacions de les línies,

" Vaig comprendre llavors perquè utilitzaven combinacions tan inusitades de línies corbes, rectes i zic-zacgeants. Formaven part del seu llenguatge, basat en principis visuals fonamentals. Aquests era la manera d'exposar els seus problemes, la seva consciència social, les seves --alegries i temors. Les línies es convertien en diagrames de forces interiors." (15)

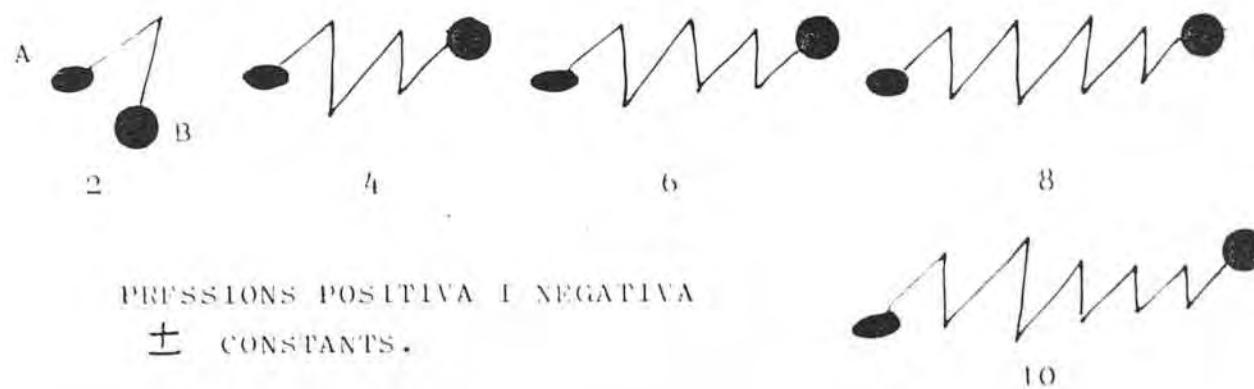
Diferents pobles i cultures, han utilitzat aquest vocable gràfic o similar, per expressar o comunicar diverses coses o situacions. Així, per exemple, els rodavons, hi simbolitzen el gos, els jeroglífics egipcis, amb els seus caràcters pictogràfics, hi volen descriure l'aigua, i els indis de l'Ecuador, el feien com donant-li una dimensió ornamental.

		VERTEXS	4	6	8	10					
CONFIGURACIO L INIAL POLIGONAL BIPUNTIFORME	VERTICAL	1 									
	HORIZONTAL	2 				3 				10 	
		ROTACIO INVERSIO									
		INVERSIO									
		VARIABLES									
		VARIABLES									
						CONJUNCIO					
						EXCEPCIO					
						10 : 8					

TRAÇATS LINIALS TRENCATS AMB DUALITAT



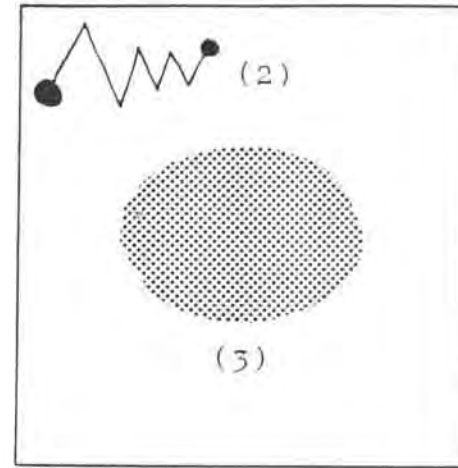
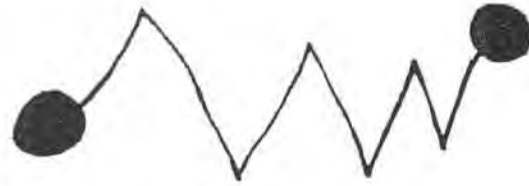
SÈRIA GRÀFICA DE VERTEXS PARTS I RECORREGUT LINIAL DE "B"



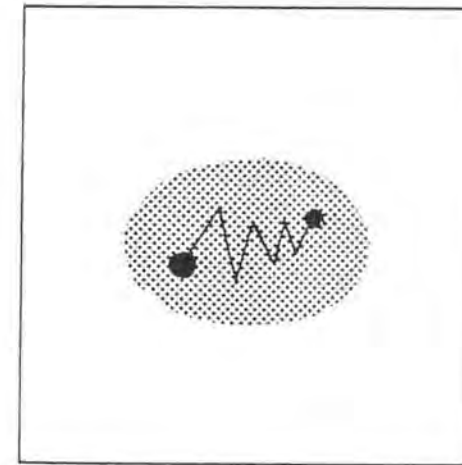
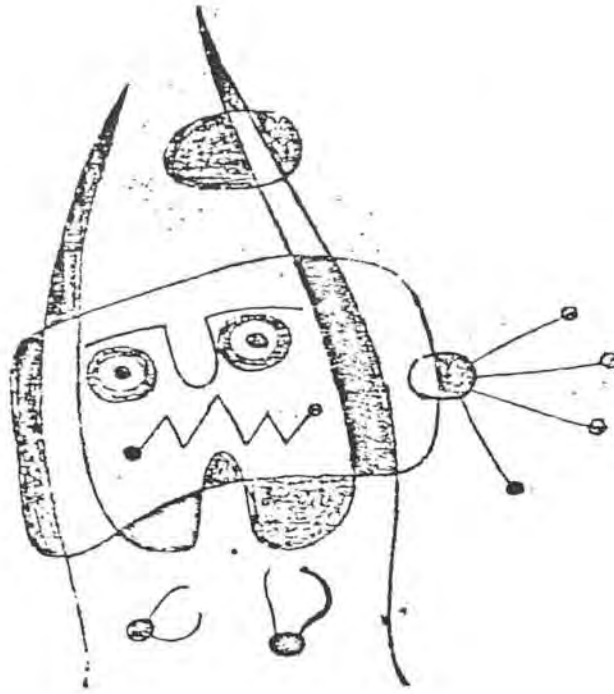
VARIABLES SITUACIONALS DEL GRAFISME (2), EN EL CAMP VISUAL (1), CONSIDERANT UNA ESTRUCTURA FORMAL (3).

A FORA: VÈRTEX PARELLS. A DINS: VÈRTEXS PARELLS. ENTREMIG: VÈRTEXS PARELLS O SENARS.

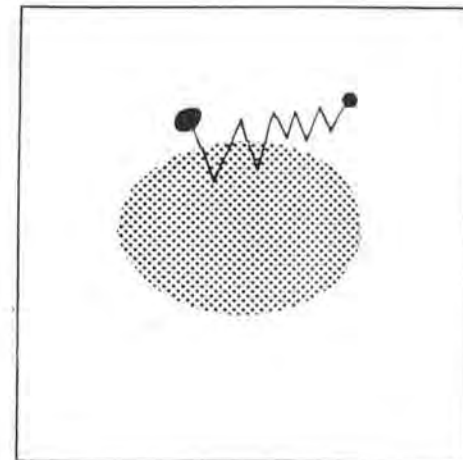
(1)



A FORA



A DINS



ENTREMIG

CONFIGURACIO L'INIAL POLIGONAL AMB DUALITAT PUNTIFORME		VERTEXS	TIPOLOGIA
4			
6			
8			

8. CONFIGURACIÓ TIPOLÒGICA POLIGONAL TRIANGULAR.-

Com aplicació funcional, la forma triangular, se situa en el lloc de la boca de perfil en forma de bec. En un segon nivell es recolzen en el perfil de les boques, adoptant la forma de dentició d'aquestes. En un tercer apartat, hauríem de considerar totes les formes o estructures tendents a la triangulació, però aquestes es contemplen ja per estar contingudes en altres estructures que s'analitzen. Sí però, que val la pena esmentar l'única estructura dual triangular reflexiva que apareix en el quadre com a excepció, així com els perfils dels dits de la mà que suggereixen el d'una serra.

Ordre A (vertical): Els triangles s'agrupen de forma que presenten contacte pel vèrtex, o s'aliniem verticalment sense contactar. En aquest cas, no són propiament triangles, sinó angles --- aguts, que al ser interceptats per la línia i tallats, aquests s'hi configuren.

Ordre B (horitzontal): S'inicia amb dos triangles separats, per passar a tres que s'ajuntaran i contactaran finalment. L'orientació d'aquests depèn de la forma de perfil en els quals es recolza.

Ordre C (doble horitzontalitat): Consta de 1T/2T, és a dir - format per un triangle a dalt i dos a baix per separat. El 3T/3T = a 3 triangles part superior i tres més a la inferior, sigui encaixant, o bé desplaçats. El 4T/4T = a 4 a dalt i 4 a baix, que formen un encaixament perfecte i juguen el positiu i el negatiu.

Ordre D: Compost de triangles i cossos cilíndrics contraposats de la següent manera: 3T/3C = 3 triangles dalt i 3 cossos cilíndrics a baix desplaçats. I 2C/3 = a 2 cossos a la part superior i 3 triangles a la part inferior.

Aquí ens referim al triangle com a element indispensable d'una expressió molt punyent. No deixa de ser significatiu, que hagi utilitzat justament la forma triangular per a resoldre les peces dentals. Cal considerar el caràcter significatiu, que el contorn del triangle comunica. Dondis el defineix: " ... l'acció, el conflicte, i la tensió". (16) En aquest sentit no es d'extranyar que els apliqui allí on vol expressar, violència, horror, patiment, fam, i tots aquells altres mals de la guerra que estava presenciant, segons Sebastià Gasch:

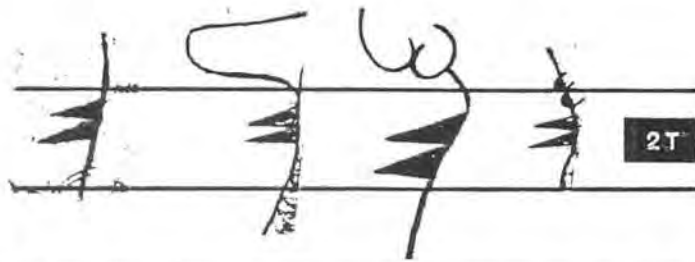
"Pàlid, desencaixat, les faccions desfigurades per la -
por, només anava dient com una lletania: Han tirat bombes a Varengerville...! Han tirat bombes a Varengerville ...!" (17), (poblet de la Normandia, on s'hi refugià a conseqüència de la guerra del 39).

Aquestes bocatges, que semblen més aviat cràters, d'alguna manera volen emanar aquell crit colèric i d'enuig, que Picasso -- també va reflexar, de manera similar a l'any 1.937 mitjançant el Guernica.

El triangle, figura com element bàsic compositiu ja en els quadres dels anys 1.923-24, però serà en el període de 1938-41, on el triangle com element integrant d'altres estructures (com en el present cas), es mostra en molta assiduitat.

MORFOGENIA TIPOLOGICA POLIGONAL TRIANGULAR

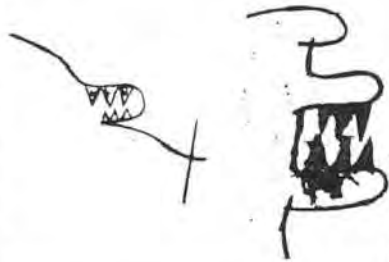
ORDRE A VERTICAL



ORDRE B HORIZONTAL



ORDRE C



ORDRE D



EXCEPCIO



MORFOGÈNIA TIPOLÒGICA POLIGONAL TRIANGULAR DE LES BOQUES DE PERFIL.

ORDRE VERTICAL



CONTACTE



DISTANCIAMENT

ORDRE HORIZONTA



DISTANCIAMENT



CONTACTE

ORDRE ANGULAR



EXCEPCIÓ

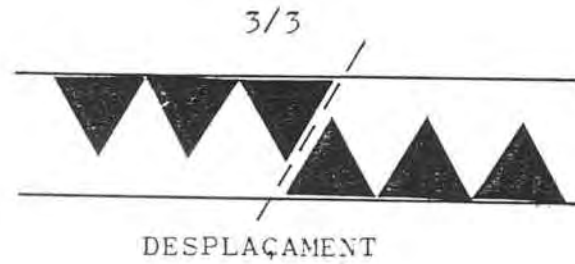
ORDRE CIRCULAR



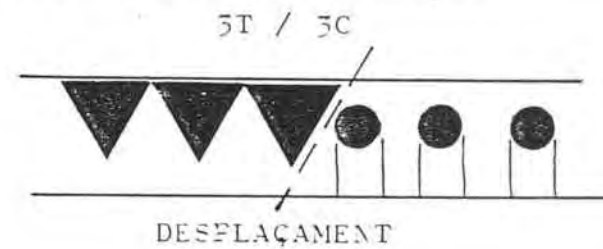
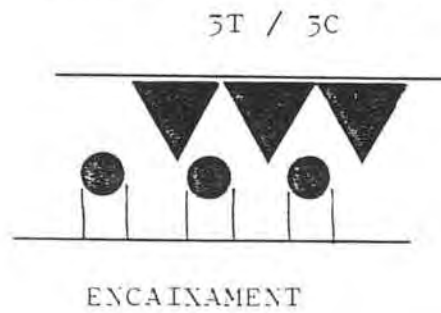
ORDRE HORIZONTAL DOBLE



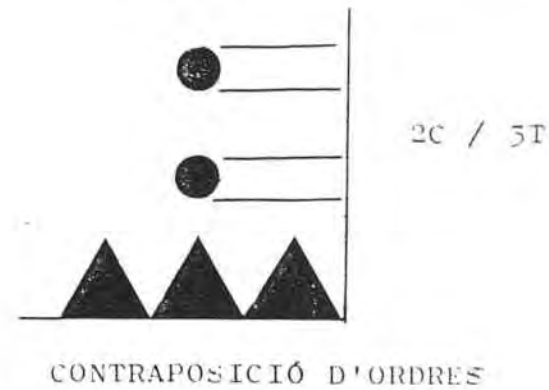
ENCAIX



CONTRAPOSICIÓ DE FORMES TRIANGULARS I COSSOS CIRCULARS



CONFIGURACIÓ TRIANGULAR
DUAL SEGONS REFLEXIÓ.
EXCEPCIÓ ÚNICA EN TOTA
LA SÈRIE.



9.-CONFIGURACIÓ TIPOLÒGICA CONVEXO-CÒNCAU.-

La lluna forma part fonamental del vocabulari d'en Miró, amb una gran força simbòlica, estretament relacionada en l'aspecte --femení. Però, aquí s'escau estudiar-la morfològicament. Wong creu que:

"La sustracció pot ser considerada com la superposició d'una forma negativa sobre d'una positiva." (18)

Així doncs, tenim que l'àree de la superfície coberta per la forma negativa, es converteix també en negativa. Tractan-se de --dues formes circulars, l'àree que resta del fenòmen sustractiu, --és una forma composta de dues propietats. Convexa, perquè li és --pròpia morfològicament, i concava perquè l'adquireix en desaparèixer la porció restan.

La forma és identificada per associació, a la lluna evidentment, o segons Cirici, també pot ser, "...com una eina que talla. Una amanaça inquietant." (19) Referint-se a la falç dels pagesos que Miró apreciava tant, per la vitalitat que li infonia.

D'un total de 10 llunes, la meitat estan encarades cap a la dreta, i l'altra meitat cap a l'esquerre, de forma inversa. La configuració en principi, per les connotacions exposades, és més propia com element astral, que cap més altra cosa. Veiem que en --aquest nivell planteja la dicotomia còsmica i orgànica. Pel que fa referencia a la primera, l'emplaçament en el fons del camp visual de tots 10 casos, el justifica, mentre que, l'organicitat --queda exposada quan es conjuga amb altres estructures com és ara, la litografia B-38 i B-42, al lloc de mans i braços. A la litografia B-28, al lloc de les mans, i a la B-9, al lloc de les ales --d'un ocell.

Un altre fenomen que es planteja tot sovint, és el de l'ambigüetat; quan la configuració estudiada, es mostra com a la litografia B-8, que els braços són banyes i falç a la vegada.

Podem dir que a la Sèrie Barcelona, la lluna ha perdut tota aquella càrrega anectòtica present en el 1924 i 1926. En principi, el perfil contenia cràters dels quals sortien flamerades, ara en canvi, amb el perfil en té prou per a dir allò que li interessa. En el primer cas hi havia modelació, mentre que en el segon no n'hi ha. Joan Perucho recull les següents manifestacions:

"Experimento la necessitat de trobar el màxim d'intensitat amb el mínim de mitjans. Això és el que m'ha conduït a donar a la meua pintura un caràcter cada vegada més despullat.

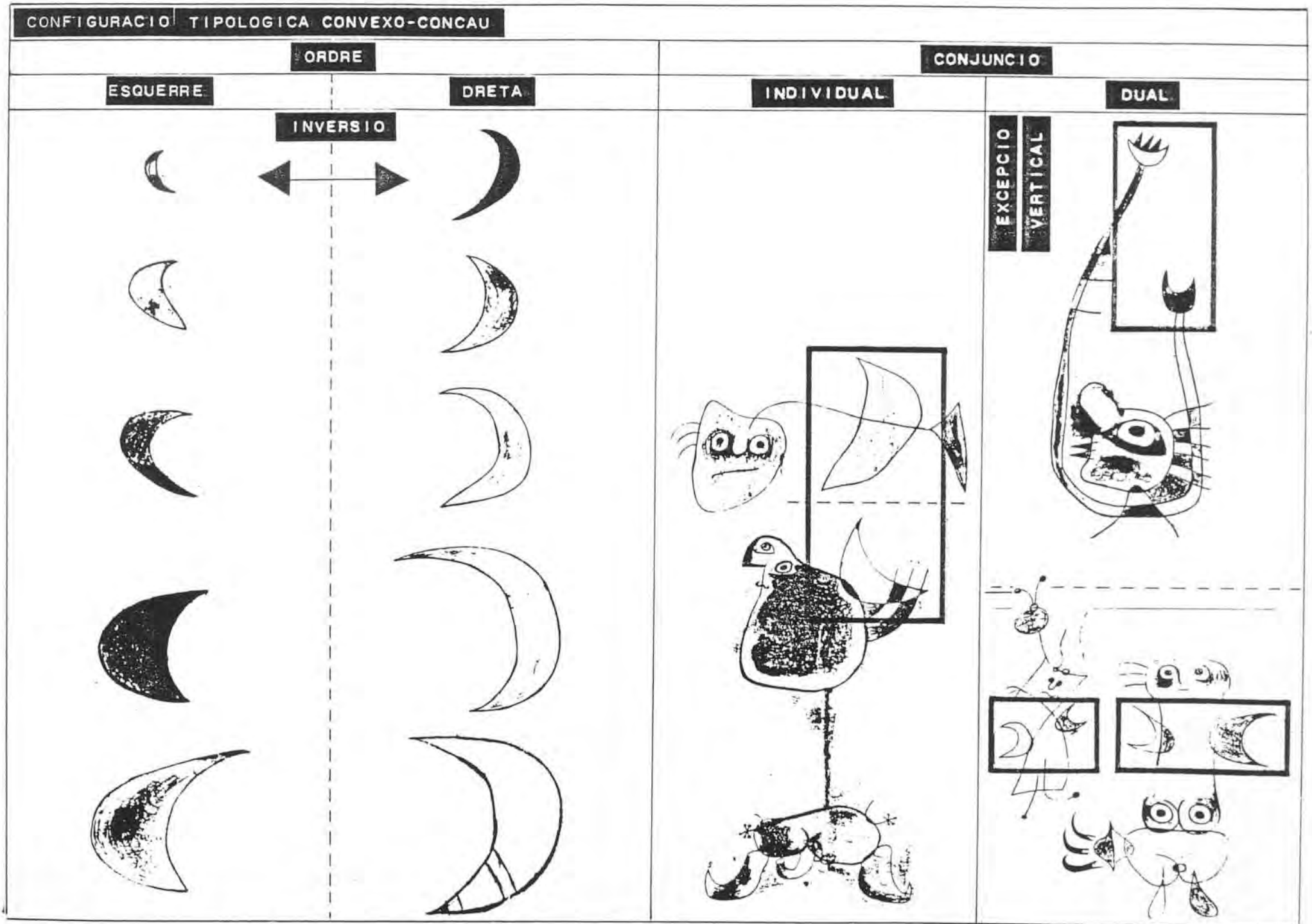
La meua tendència al despullament, a la simplificació, s'ha exercit en tres dominis: el modelat, els colors, i la figuració dels personatges.

En el 1935, en els meus quadres, l'espai i les formes encara apareixien modelats. Adhuc hi havia clarobscur a la meua pintura. Però, poc a poc, tot això ha desaparegut. Entorn de 1940, el modelat i el clarobscur varen ser enterament suprimits.

Una forma modelada és menys sorprenent que una forma sense modelar. El modelar impedeix el xoc i limita el moviment a la profunditat visual. Sense modelat ni clarobscur, la profunditat no té límit: el moviment pot extendre's fins a l'infinit.

Poc a poc, he arribat només a utilitzar un petit nombre de formes i de colors. No és la primera vegada que es pinta amb una gama molt reduïda de colors. Els frescos del segle X foren pintats així. Per a mí, són quelcom magnífic.

Els meus personatges han experimentat la mateixa simplificació que els colors. Simplificats com estan, resulten més humans i vius que si estiguessin representats amb -- tots els detalls. Representats amb tots els detalls, -- els hi faltaria aquesta vida imaginària que ho engrandeix tot." (20) Amb aquestes declaracions, Miró justifica el caràcter sincrètic de la forma del seu vocabulari, que logra per medi d'un procés de transformació sinèctic sustractiu, que fa possible que s'alliberi del sentit objectual, per adquirir unes configuracions que es caracteritzen per la seva entitat gràfica.

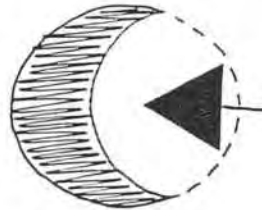
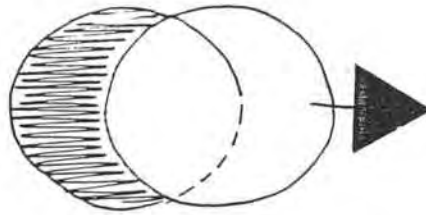
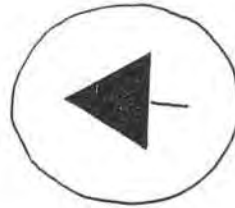


CONFIGURACIÓ CURVILÍNIA DOBLE

(POSITIU)



(NEGATIU)



CONCAVITAT A L'HORA
CONVEXITAT

ESQUERRA ORIENTACIÓ DRETA

AMB EL MATEIX Nº D'EMPLAÇAMENTS



QUAN FORMA PART DE LA CONJUNCIÓ DEL TRONC.



QUAN LA FUNCIONALITAT ÉS LA DE MANS



VARIABLE (AMBIGÜETAT)
LLUNA BANYA



FUNCIONALITATS | CÒSMICA
| ORGÀNICA | EXTREMITATS SUP. (BRAÇOS)
| MANS
| ALES

10. CONFIGURACIÓ POLIGONAL TANCADA DE CINC VÈRTEXS.-

La configuració línia poligonal amb dualitat puntosa (traçat de zic-zac) que s'ha estudiat, té una relació morfològica i també una corresponència numèrica (amb el nombre de vèrtex), com a cos de simetria rectilínia (ortosimètrica) (21), amb l'actual simetria poligonal quintuvèrtex.

Així doncs, cada un dels vèrtexs del traçat línia esmentat es correspon a cadascun dels de l'estructura (estrellada), alternant-se els parells amb els senars. Els primers es corresponen amb els angles interns i els segons amb els angles externs de -- l'esmentada estructura.

Com a excepció, tenim un cas, que en lloc de tenir 5 puntes, només en té quatre, és a dir del pentàgon passa a configurar un quadrilàter. Dins de les 10 variables pentagonals, a més a més, si troben dos tipus de construcció cil ciliada, insinuant timidament l'estel fugaç. Segons Cirici (22), les estructures estudiades fins ara, menys la que fa referència a la tipologia poligonal -- triangular, pertanyerien a modalitats d'estels, formant part de l'apartat d'estrelles i constel·lacions.

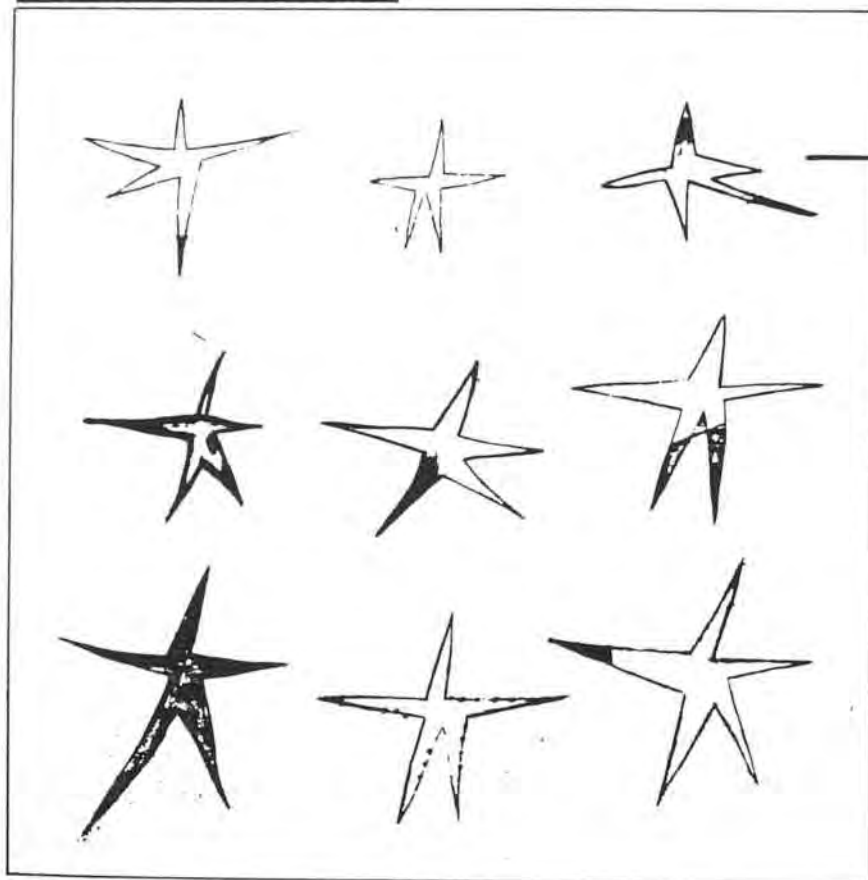
La present modalitat podem afirmar que és inèdita, encara que amb anterioritat, en el 1924, el quadre "Sourire de ma blonde" en el repertori de formes: "Flans en forma de membres humans", hi hagi una estrella de 5 vèrtexs molt més matusera amb un apèndix que s'estén considerablement. Ara l'apèndix o rastre es dona en tres ocasions només, i és com si s'hagués atrofiat.

CONFIGURACIO POLIGONAL TANCADA DE 5 VERTEXS

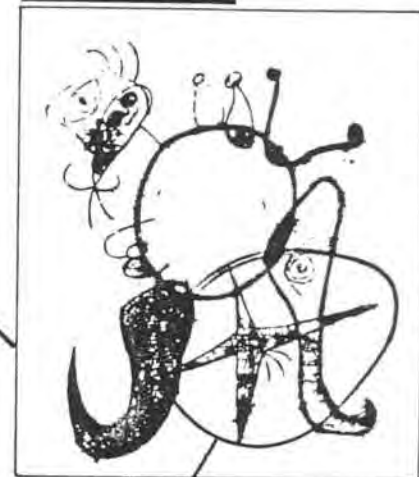
VARIABLES CILIADES



ORDRE -5 VERTEXS -



EXCEPCIO



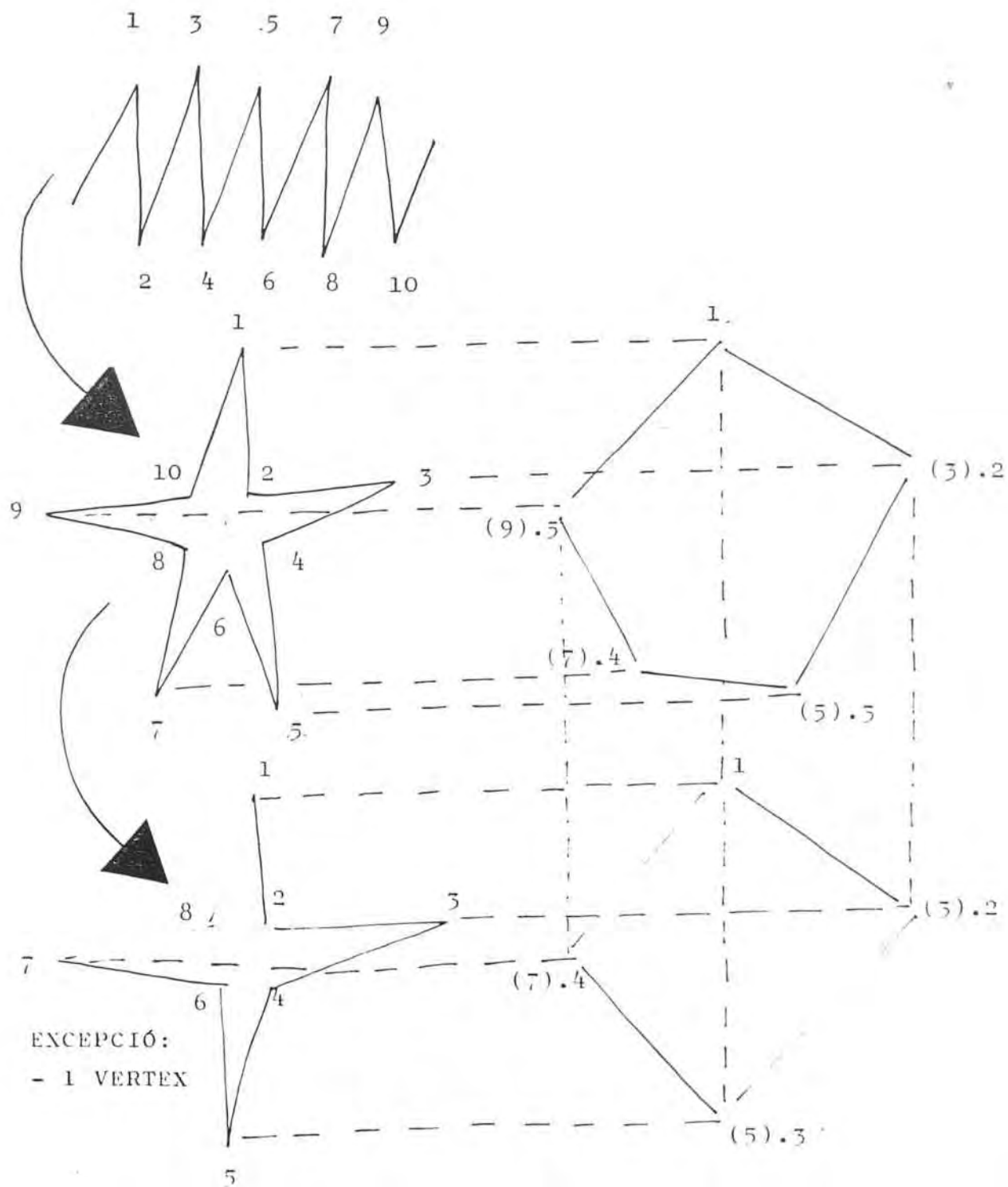
CONJUNCIO



- |

CONFIGURACIÓ POLIGONAL TANCADA

INTER-RELACIÓ DEL n° DE VERTEXS DEL TRAÇAT LINIAL TRENÇAT I EL POLIGONAL TANCAT.



11.- CONFIGURACIÓ COMPOSTA DOBLE I ADDICIÓ ORBICULAR.-

La dialèctica entre totes les variables estructurals tipològiques de la morfogènia, ens porten a la conclusió de poder implantar dues sèries que es complementen entre sí. La primera, -- contenidora en forma d'atmetlla o mandorla, mitjançant els prototipus C, D, E, F,. La segona, s'inicia amb el cercle A, que per addició d'altres cercles concèntrics, arriba a configurar els prototipus A-B, A-B2, A-B3, A-B3bis. D'aquesta manera i combinant entre sí cada un d'ambdues sèries, s'obté una tercera variable fins arribar a un total de 20. Les quals, no totes si troben presents en a la Sèrie Barcelona, com tampoc hi apareixen aïlladament els primers prototips i els dos últims de la segona sèrie. Però, tot i així, s'hi poden identificar 13 variables, unes més -- nombroses que d'altres.

L'ordre habitual és l'horitzontal, trobant-se com a vertical la composició formada pels elements A-B-C. Com apartat excepcional, per la seva complexitat estructural i per trobar-s'hi aïlladament se n'agrupen 7 que venen a ésser bàsicament deformacions de la forma contenidora.

Per adonar-nos de la importància que els ulls tenen en el sistema compositiu que estudiem, cal esmentar que sense comptar els que es troben en aquelles figures d'una manera simple, sigui en forma de cercle, sigui en forma de cercles formant equilibri binari, n'apareixen 63 que constitueixen entitats pròpies, tant si ocupen com si no el seu lloc anatòmic que li és propi, (el fenomen de la multiplicitat de forma global, serà tractat en un capítol a part).

Val la pena considerar algunes característiques d'aquests

ulls. En principi hi ha dues atribucions que semblen clares, en la Sèrie Barcelona. Per un costat, és aquest caràcter solar que confirma l'expressió de Plotino, de que,

"...l'ull no podria veure el sol sinó fos en certe manera un sol." (23) És en el 1923-24, i per medi del --- "Paisatge català" on podem adonar-nos-en.

Per altre banda, tenim l'atribució atractiva, que es manifesta de forma inèdita en la present Sèrie, directament relacionada amb l'imatge femenina. Cirici diu al respecte:

"Els ulls obtenen un paper preponderant en els rostres femenins, els quals concentren la seva expressió poderosa i de fet són els dipositaris del poder d'atracció de la dona." (24)

"Els ulls enormes que solen caracteritzar aquests personatges, en el interior del seu rostre arrodonit, -- pertanyen també a una rànica família iconogràfica. El poder de la dona ha estat sempre vinculat al poder --- dels ulls. El khol, el vell maquillatge de malaquita per el qual les dones de l'Egipte predinàstic utilitzaven les delicioses plaquetes de tocador de pedra japonesa, l'esteatita, era un procediment per accentuar aquests poder que pràcticament totes les races del món coneixen." (25)

Un altre fenomen important de confluència en el llenguatge gràfic que estudiem, és segons Cirici:

"...l'artifici que Picasso aprengué a la Salpetrière per representar alhora la visió frontal i la de perfil però que, en part, correspon a una constant semiòtica que és la que fa prendre cada forma de la manera més - típica, a màxima dimensió, i exigeix el nas de perfil

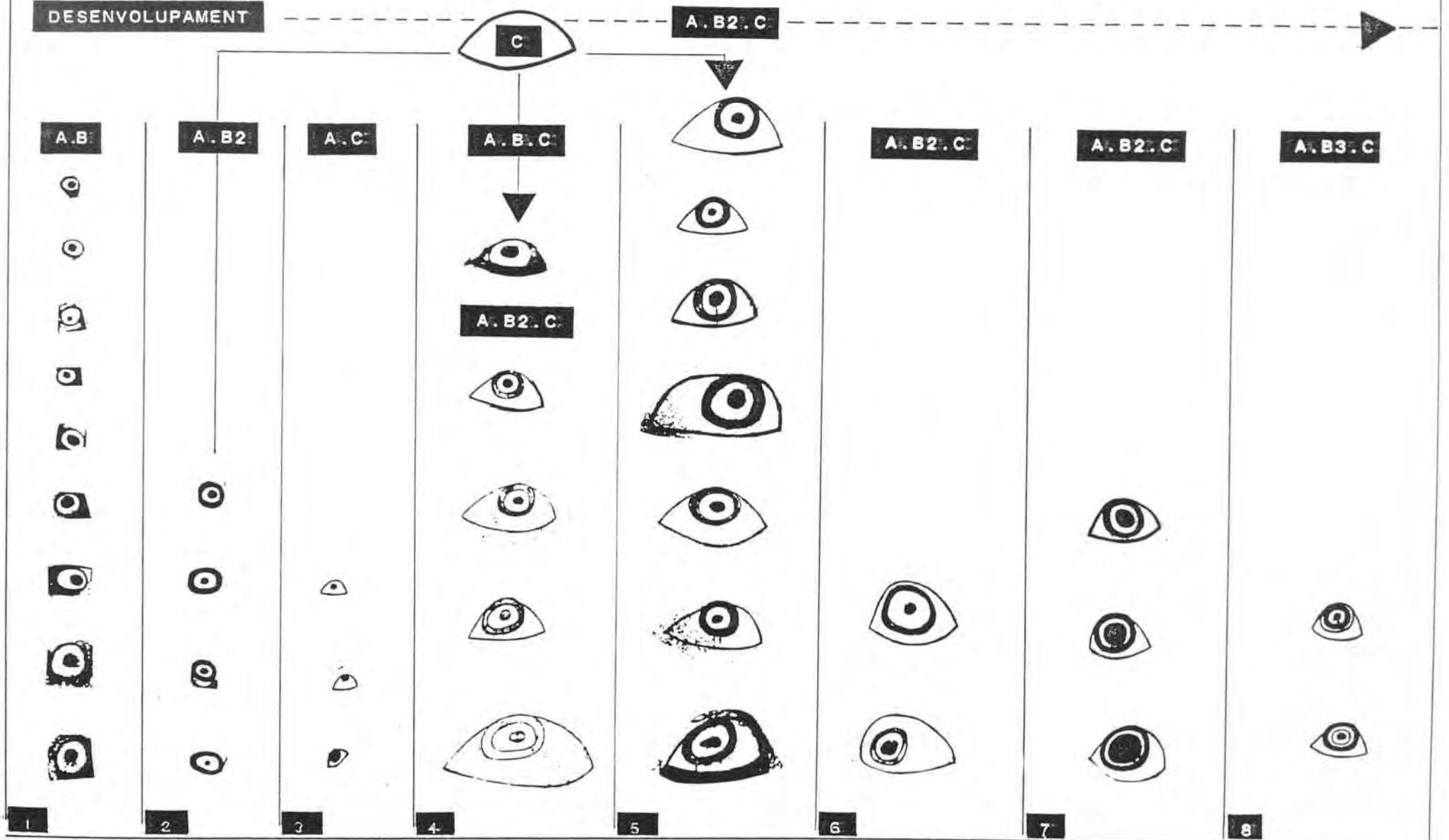
"i els ulls de cara. Adhuc, com per a Picasso, de vegades dos ulls es troben al mateix costat, i no és pas que estiguin l'un sobre de l'altre." (26)

En els casos concrets de les litografies B-18 i B-19, constatem, que l'esmentada estratègia picassiana, no es compleix, -- puix apareixen justament l'un sobre de l'altre.

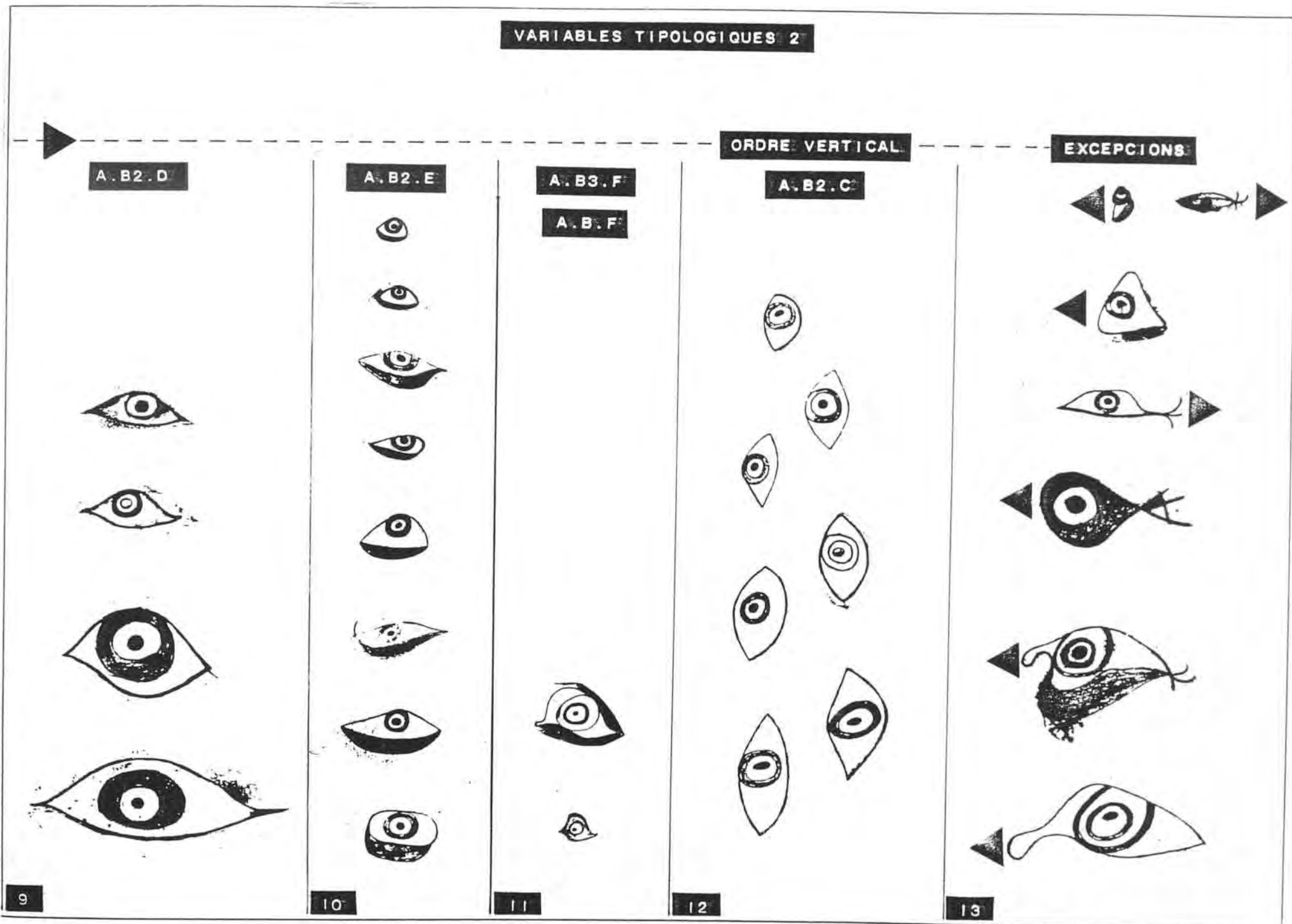
CONFIGURACIO COMPOSTA DOBLE I ADDICIO ORBICULAR

ORDRE HORITZONTAL

DESENVOLUPAMENT



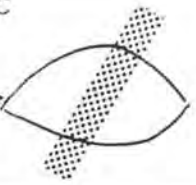
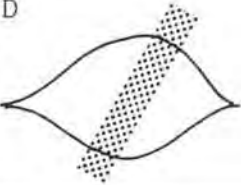
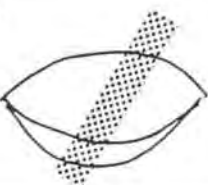
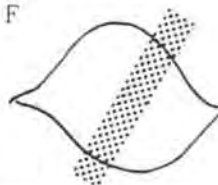






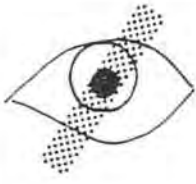
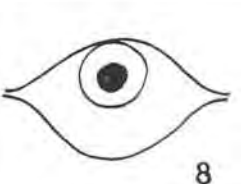



















VARIABLES TIPOLOGIQUES 2



CONFIGURACIÓ PER TRAÇATS COMPOSTOS:

VARIABLES TIPOLÒGIQUES SEGONS LES COMBINACIONS DELS PROTOTIPS DE LES SÈRIES

SÈRIES:	C	D	E	F
I  II 				
A  1				
A-B  2				
A-B2  3				
A-B5 				
A-B5 				



DESPLAÇAMENT DE A-B2 PASSANT DE LA POSICIÓ DE CONTACTE SUPERIOR AL CENTRE DE -C.

12. CONFIGURACIONS LÍNIALS MIXTES, POLIGONALS I CURVILÍNIES.-

Dins de les estructures formals més o menys regulars predominants, hi apareixen inesperadament altres estructures caligràficament molt més irregulars, i que són més escasses de traç característic que despunten pel seu caràcter incisiu. Cal assenyalar que el 1938, s'inicia en les tècniques del gravat, al Taller de Roger Lacourrière. L'apassionament per l'obra gràfica, que ja mai més deixarà de fer, així com les propietats pètrees del suport (d'aquestes litografies), fa que descobreixi una nova dimensió -- de la línia gràfica, i que aquí d'alguna manera semblen relluir.

Aquests grafismes, pot ser que siguin la síntesi d'estructures formals més complexes, com s'entreveu en alguns casos, en altres no queda tan evident.

" Crec -va dir una vegada Miró i o segueix sostenint -- (fins el 1983)- que una forma mai és abstracte, sino -- que significa quelcom. Que pot ser: un home, un ocell o qualsevol altre cosa." (27)

Les trajectories dels grafismes, sembla que vagin ocupant -- les zones d'espais residuals, que per alló que el propi Miró manifestà:

"...el quadre ha d'ésser fecund. Ha de fer que neixi un món." (28), es van movent, com resseguint els contorns d'altres estructures més importants d'ordre, per tal de crear --- aquesta densitat necessària que ell proclama.

Analitzant però, les particularitats morfogèniques, podem diferenciar tres tipus de traçats:

Binaris: formats per la conjunció de dos traçats que s'interrelacionen formen un sol cos gràfic.

Ternàris: formats per tres elements líniais, englobant els caràcters rectilíni, curvilíni i nodal, d'alguna manera o altre en tots els casos.

Quaternàris: que es configuren per la unió de quatre parts líniais. Només se'n troben dos.

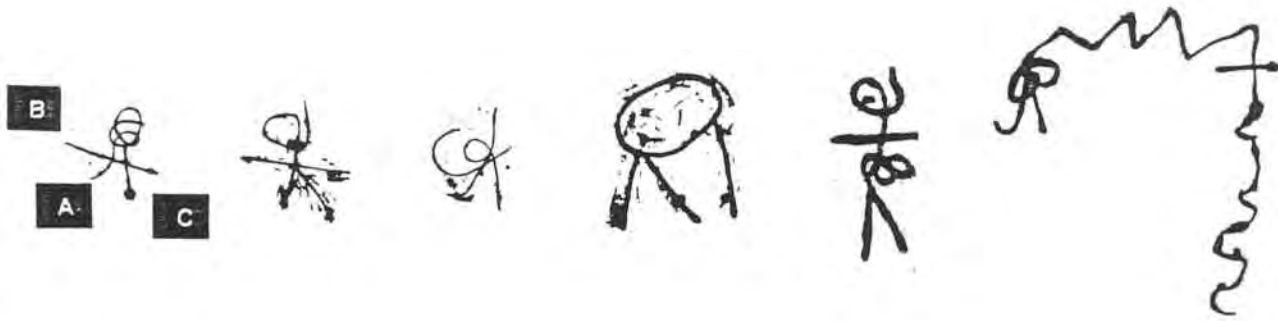
Cal esmentar, que el caràcter d'uniformitat, general dels -- contors nets i precisos, es contraposa amb aquests, que presenten característiques d'èmfasi, a punts determinats, d'irregularitat - contenint en general un sentit primitiu i fins i tot, com gargote jant.

CONFIGURACIONS LINIALS MIXTES POLIGONALS CURVILINIALS	BINARIES
CUATERNARIES	TERNARIES
CUATERNARIES	TERNARIES

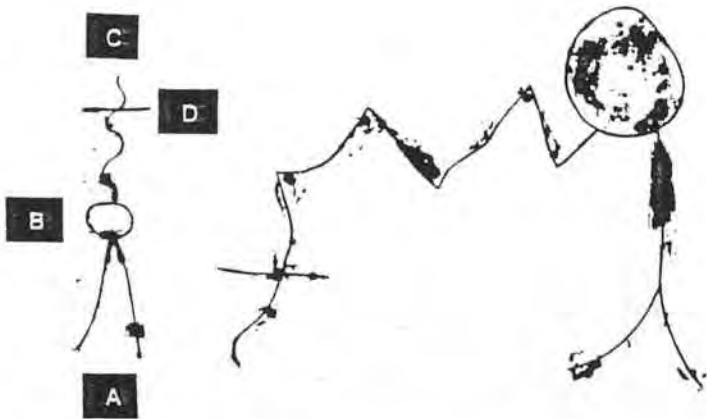
1



2



3



13. SUPERFÍCIES ACTIVES DE CONFIGURACIÓ REGULAR, LÍNIAL INTERMÈDIA.-

Fins ara, ens hem referit als traçats i construcció líniais, que podien determinar com efecte secundari, la superfície. Ara - però, estem davant d'un tipus de línia que P. Klee, defineix;

"...intermèdia, perquè es troba entre un punt en moviment i un efecte de superfície." (29)

Partint de l'esmentada definició, quan l'acció del moviment líniai, produeix la superfície com a fi, de manera que és substituïda immediatament la propietat líniai centrant-se en la de la superfície en sí, descobrim una nova dimensió o propietat de la forma.

Segons els elements contenidors aquestes superfícies tindran diverses funcions, però en aquest moment ens interessa destacar - les propietats conformadores, com a tals.

"A més a més, hi ha generalment -ens manifesta Arnheim - un cert grau de soroll visual que acompanya i modifica la forma percebuda mitjançant detalls i matissos més o menys vagues, però això contribueix poc a la comprensió visual." (30)

Motiu pel qual, s'han presentat despulades de signes i grafismes complementaris, que puguin distreure l'atenció i entorpir - el verdader abast bidimensional, i llur comprensió visual.

En l'extens repertori de superfícies (rostres) descobrim les conformades per les formes bàsiques, triangular, quadrangular, i circular. Després d'aquests quatre grups tipològics, a partir del cercle es van produït transformacions, obtenint-se superfícies

corbes creixents en sentit horitzontal, promogut per una forta --
 pressió interna de sentit oposat fins a determinar 3 grups tipolò-
 gics més. Els grups més importants son el 5 i el 6, que contenen
 16 i 17 superfícies respectivament.

Els quadres que recullen les superfícies actives de morfogè-
 nia regular I i II, de la Sèrie, ens ofereixent un exemple típic
 de simetria catamètrica, segons K.L.Wolf:

"...els motius no tenen (amb respecte a la seva configu-
 ració en l'espai i en el temp) igual forma i tamany; --
 però estan vinculats entre sí per una relació comuna, --
 o les seves formes continuen essent anàlogues, i la --
 seva successió está vinculada per una llei (per exemple,
 la successió de polígons regulars referits a la circun-
 ferència..."(31), i de la circumferència cap a la forma
 cóncava horitzontal. El fenòmen catamètric resulta més evident --
 en les formes de les superfícies en sí, que no pas en les formes
 bàsiques de referència. En l'esquema sobre gènesi morfològica dels
 rostres de front, podem constata-hi les inter-relacions evidents ca-
 mètriques, tant en la conformació bàsica de les primeres superfí-
 cies, com de les segones, que es desenvolupen i creixen lateral-
 ment en sentit horitzontal, seguint les directrius de la doble --
 pressió interna del cercle.

La clara tendència formalitzadora bàsica dels rostres, per
 altra banda, ens porta a pensar que Miró, com a apassionat de la
 naturalesa, havia de tenir en compte el contingut de la trilogia
 geomètrica que Johannes Itten formulà:

"Totes les imaginables línies i formes de superfície po-
 den derivar-se, quant a composicions, d'un, dos o ---

tres d'aquests elementals caràcters formals. Tres móns es plasmen en les formes:

1.-Món material de la gravetat, del que és sòlid, en el quadrat.

2.-Món espiritual dels sentiments, de la mobilitat del que és eteri i de la derivació del que és aquós, en el cercle.

3.-Món intel.lectual de la lògica, de la concentració, de la llum, del foc, en el triangle.

Per a l'home que mira espiritualment, els tres símbols no són formes buides, sinó que donen cos en sí a les més poderoses forces de la creació. I qui vulgui entendre - el llibre de la naturalesa com a llibre de les formes de la vida, necessita de la clau per a iniciar-se en l'evident secret." (32)

Examinats els ordres bàsics, en el quadre de superfícies III tenim:

- 1.- Aquelles formes d'una clara tendència vertical.
- 2.- Una sola configuració ondular, que adopta la forma de ma`.
- 3.- Una sola conjunció dual, contraposta segons el punt de vista funcional (de front i de perfil), que crea una dicotomia en una àree comúna a les dues, definint-se la propietat conmutativa.
- 4.- Una sèrie d'estructures que reprenen el moviment continuat -- d'una línia activa, creant internament una divisió en forma \bar{a} -àrees.

Cal asenyalar aquí un element que té una relació directa amb la forma de les superfícies, i que s'adossa en el seu contorn exterior. Vegem el que li va motivar:

" Un altre dels paratges que marcaren per a tota la vida a Joan Miró va ser la barcelonina Plaça Reial, lloc

d'un gran romanticisme i on el seu pare hi tenia la tenda de joieria i rellotgeria anomenada "El Acuarium". L'aigua, des d'un principi, influí en Joan Miró, i no solament per l'al·lusió del títol de la tenda paterna, sino pel gran surtidor que existia, i que encara segueix existint, en el centre de la bella plaça. El petit Miró es quedava encantat davant dels jocs canviants de l'aigua del surtidor, que li semblaven com desmaiades caballeres, i sentia la fascinació del rumor cristal·lí, insistent i màgic, que acompanyava els seus jocs.

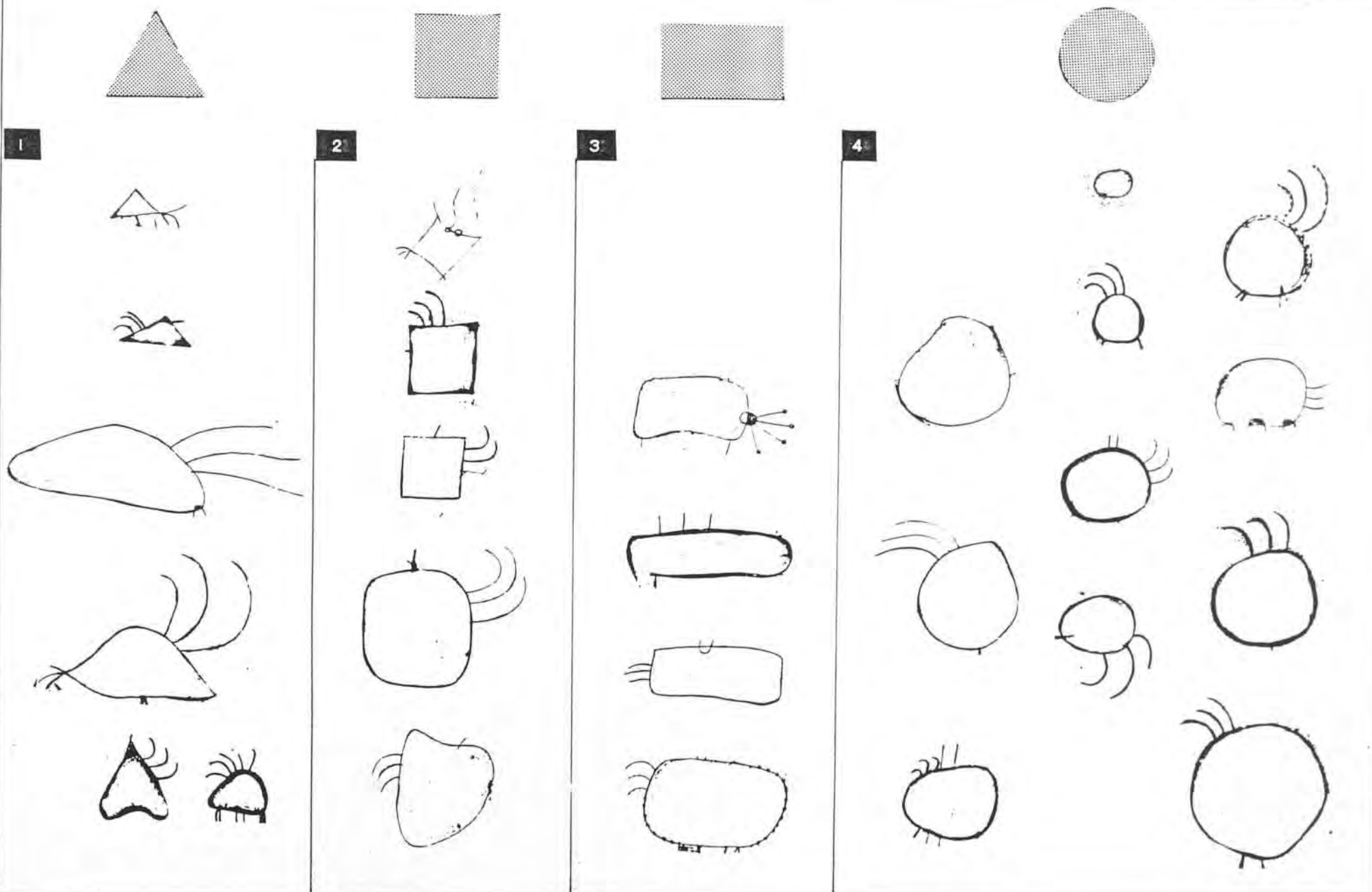
Aquestes primes caballeres d'aigua, que trobem en alguns dels seus personatges, queien paral·leles a les rames de les palmeres de la plaça. Miró li complau dir que en la seva pintura existeix l'espai. la terra, el foc i -- l'aigua, i que aquest últim element deriva dels seus -- anys infantils quan contemplava el sortidor meravellós de la Plaça Reial."(35) El grafisme de la caballera ---

d'aigua, no apareixerà fins a finals de la dècada dels anys 30.

Per tan, els personatges de la Sèrie Barcelona, llueixen, es pot dir que inèditament, la triciliació. En el tercer capítol, on estudiem la filogènia de les testes, podem constatar l'evolució representativa d'aquesta part dels caps.

SUPERFICIES ACTIVES DE MORFOGENIA REGULAR I.

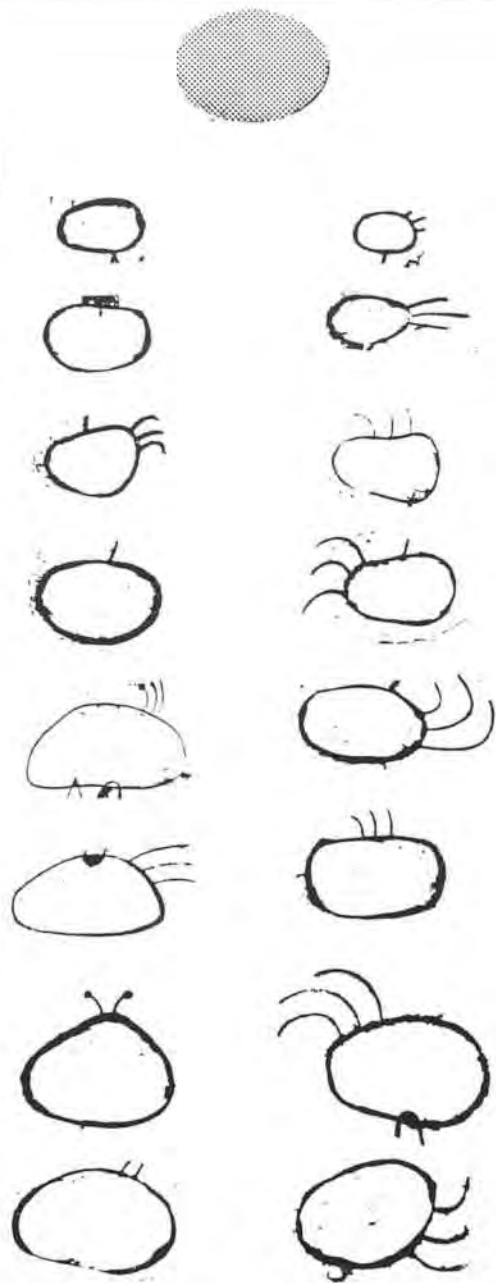
CONFORMACIO BASICA



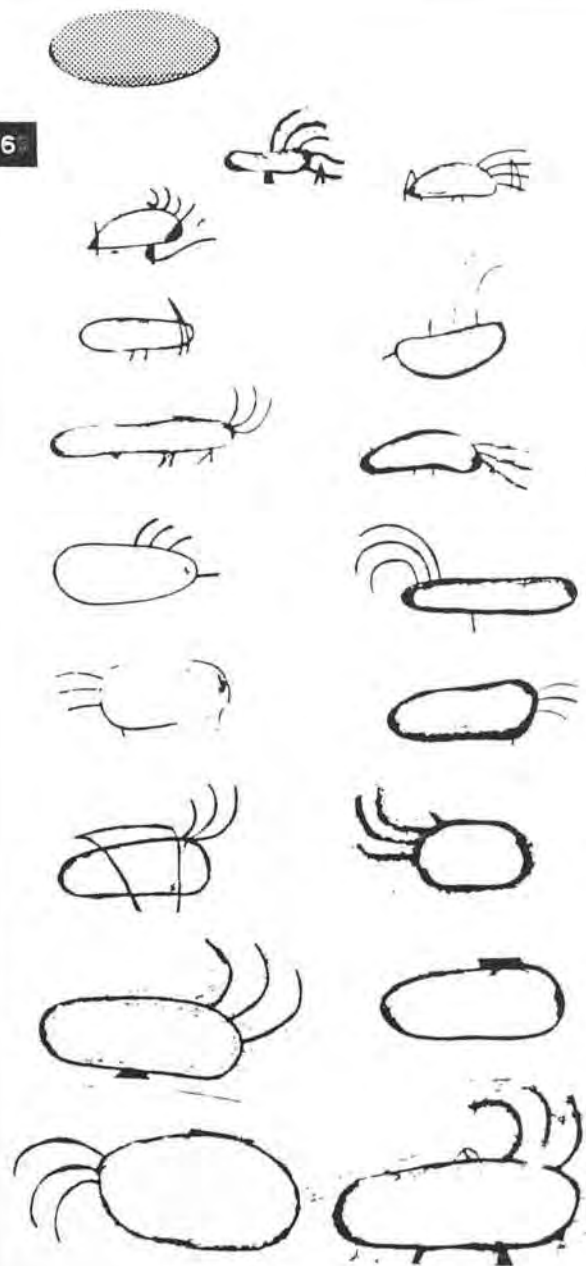
SUPERFICIES ACTIVAS DE MORFOGENIA REGULAR 2.

CONFORMACIO CONICA

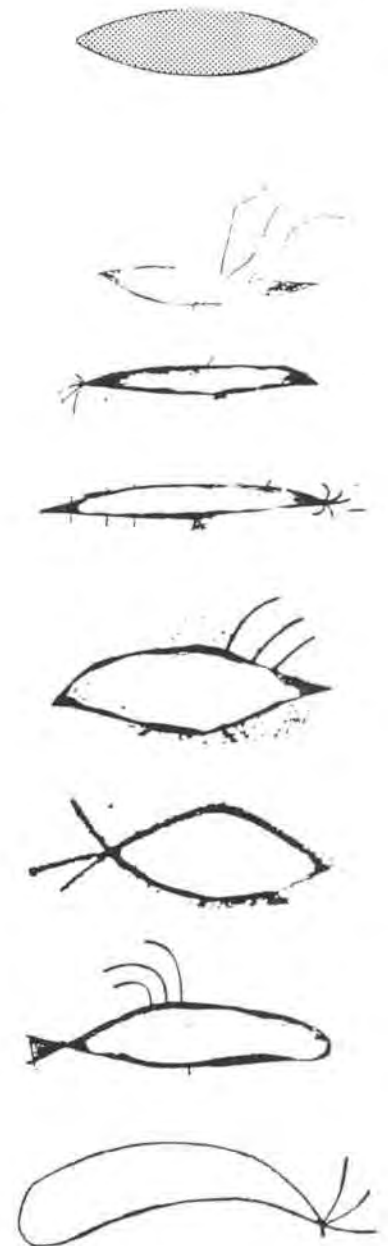
5

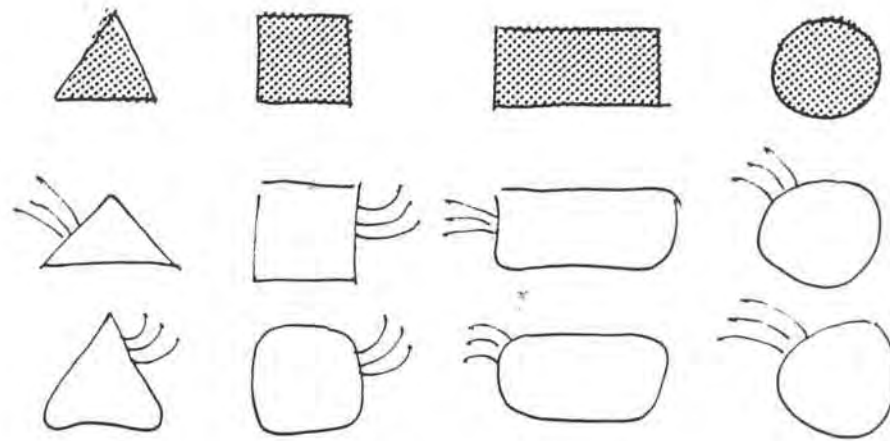


6

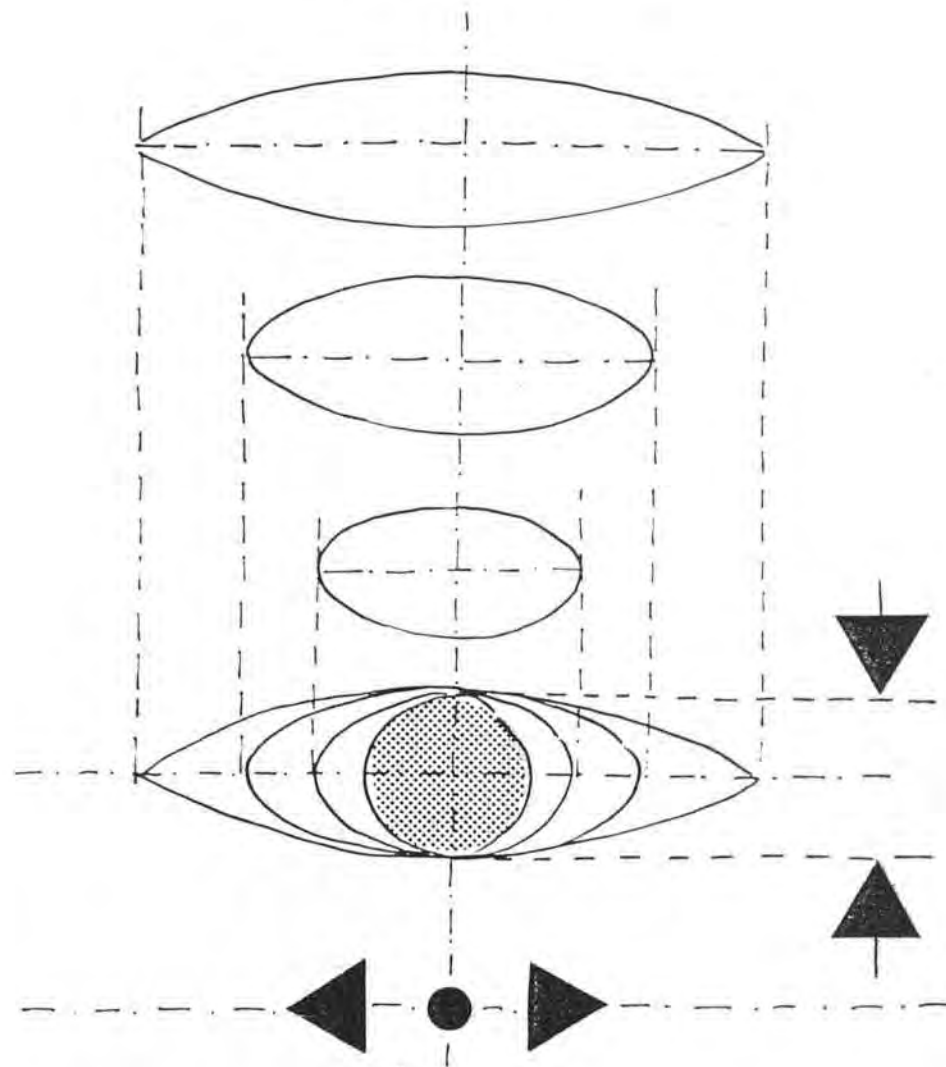


7





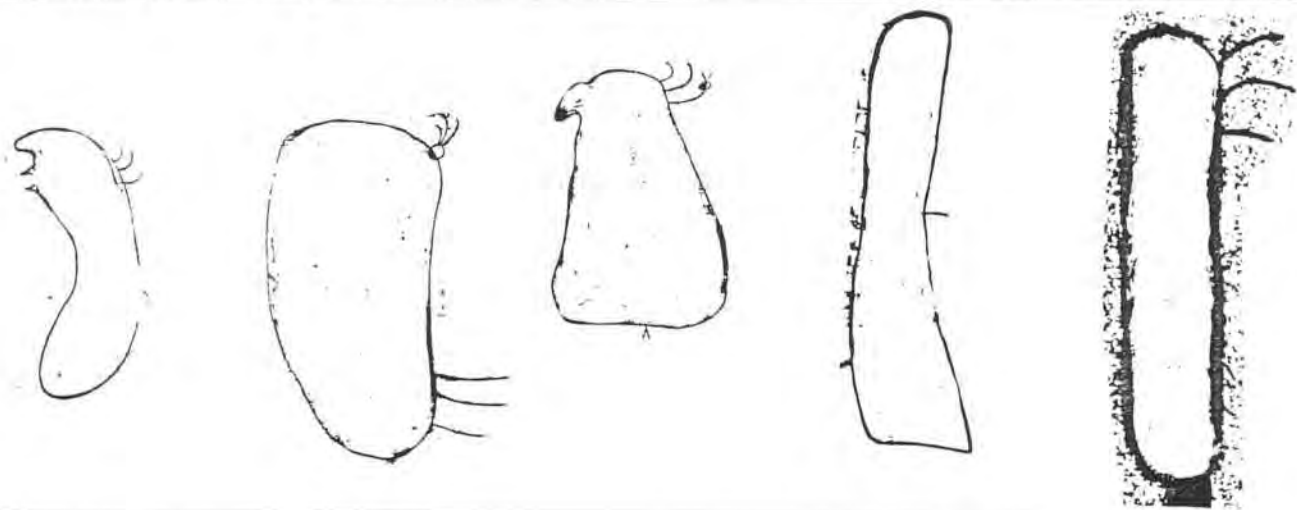
FORMES BÀSIQUES



INTER-RELACIÓ MORFOGÈNICA DE LES CORVES QUE TENEN COM A PUNT DE PARTIDA EL CERCLE. DESENVOLUPAMENT I CREIXEMENT DE LA LATERALITAT EN SENTIT HORIZONTAL DEGUT A LA DOBLE PRESSIÓ INTERNA.

SUPERFÍCIES ACTIVES DE MORFOGENIA REGULAR 3.

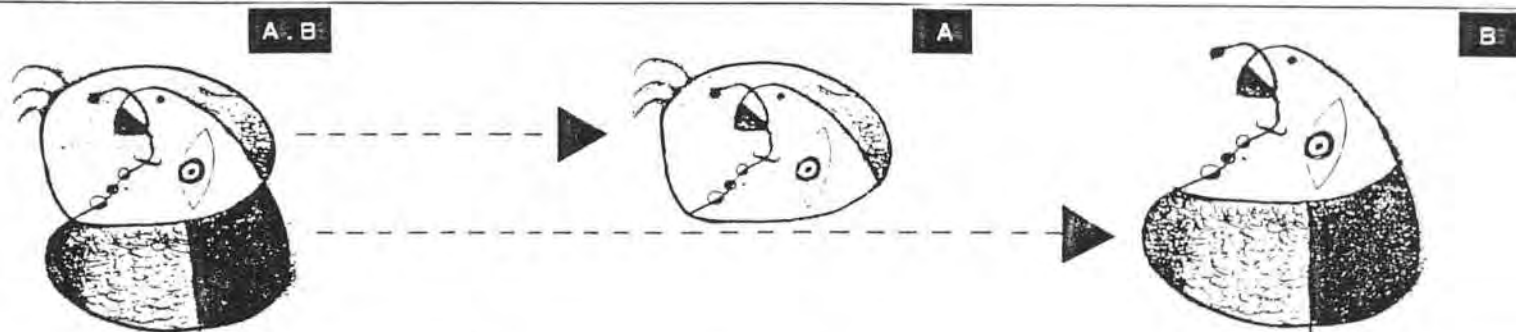
1 PER VERTICALITAT



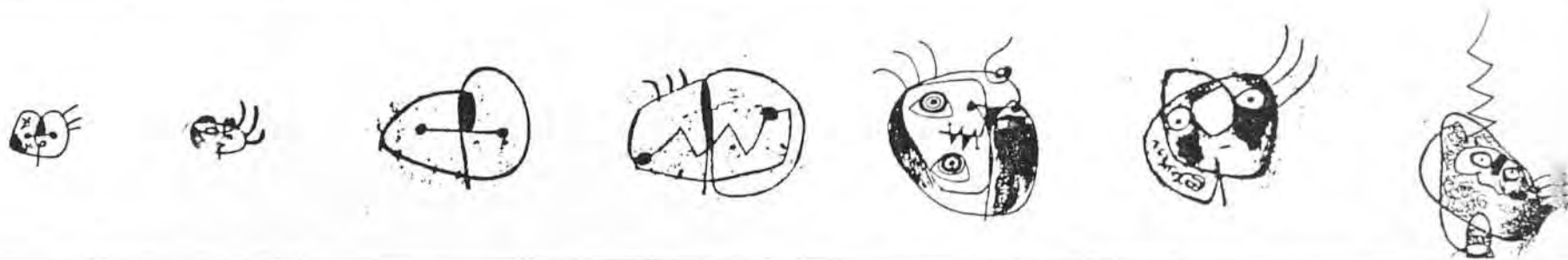
2 PER CONFIGURACIÓ ONDULAR



3 PER DUALITAT



4 PER CONFIGURACIÓ CONTINUA



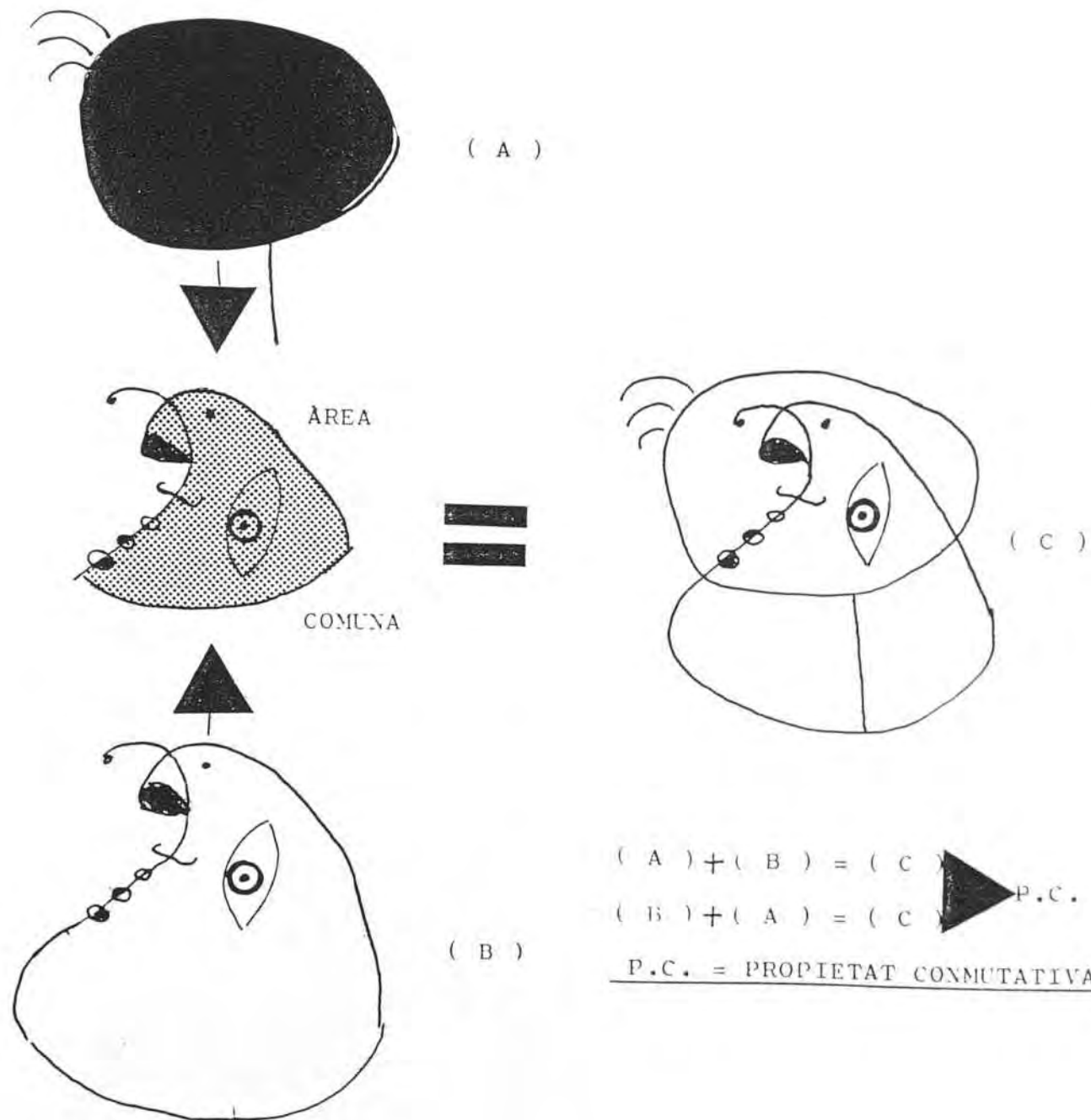
ESTRUCTURACIÓ DUAL: CONFIGURACIÓ PER SUPERPOSICIÓ.

CONCEPTES REPRESENTACIONALS: AMBIGUETAT, TENSIO

DUALISME: LLUITA DE DUES CONFIGURACIONS

CONFRONTACIÓ: FRONTALITAT, LATERALITAT

(A) (B)



14. SUPERFÍCIES ACTIVES DE MORFOGÈNIA IRREGULAR.-

Si bé, les anteriors auperfícies es mantenien fidels a uns patrons formals, sense sofrir gaires transformacions, ara tenim que les tres sèries primeres són conseqüència, o almenys guarden una relació directa, amb les corbes de l'oval i l'ovoide.

"Un dibuix de Klee, titulat -Sons concomitants- representa un rostre humà per mèdi d'una sèrie de corbes de nivell, que no són sinó les arrugues, els plecs de la cara, les deformacions, perquè inclús el rostre humà és representació d'una història." (34)



En canvi Miró, considera els rostres com a superfícies i com a tals planes, i en lloc de modelar en relleu frontalment, modela els contorns. Klee, treballa i sensibilitza la superfície, pensant en la profunditat i en la massa, és a dir, defineix l'estil pictòric, i Miró, l'estil linial, en termes de Wölfflin.

"...l'estil en que es dóna la tònica el dibuix veu en línies, i l'estil pictòric veu en masses. Veure linialment significa, doncs, que el sentit i bellesa de les coses és, d'antuvi, buscant en el contorn -també le tenen les formes internes-, essent portada la visió al -llarg dels límits, impel.lida a una palpació dels costats, mentre que la visió en masses es verifica quan

l'atenció se sustrau de les vores, quan el contorn, com a guia de la visió, arriba a ser més o menys indiferent, "...", "...el contorn ve a ser el carril entorn de la forma, pel qual es deixa portar segur l'espectador." (35)

A més a més, de considerar l'efecte tensional de les -----pressions internes (de dins cap en fora) i les externes (de fora cap en dins), com a forces que impulsen els entrants i sortints dels contorns, o les deformacions més

"Els caràcters més significatius -diu Cirici- de la deformació del perfil vénen de l'eixalada de la volta del crani i la supressió del front, que fan que el nas sigui l'element més alt del cap." (36)

En el quadre de superfícies actives irregulars I, les variables de la 3^a sèrie, és on trobem les deformacions més accentuades, conseqüència d'una observació típica d'en Miró. Tinguem present, que:

"la ciència de l'home requereix -com diu Foucault- observar, de quina manera els homes veuen els altres homes." (37)

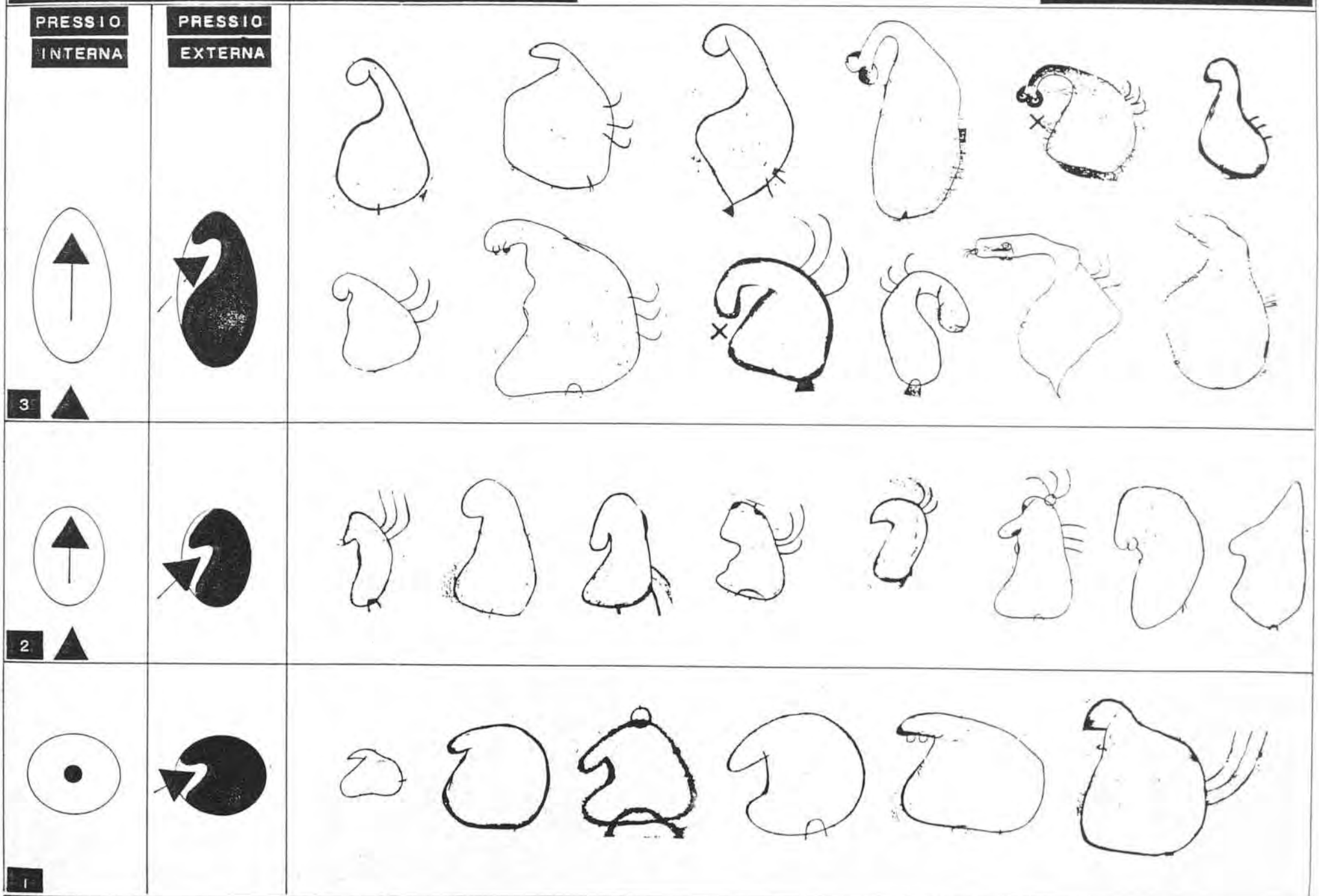
A la sèrie 1 i 2, la relació entre el front i el nas, és ortodoxa, i el sortint del mentó, amb el nas, crea la convexitat de la boca oberta.

En el segon quadre de superfícies irregulars, s'incorporen, com a regle general, les estructures poligonals triangulars (estudiades en anterioritat) fent la funció de dents, en les zones convexes, o boques.

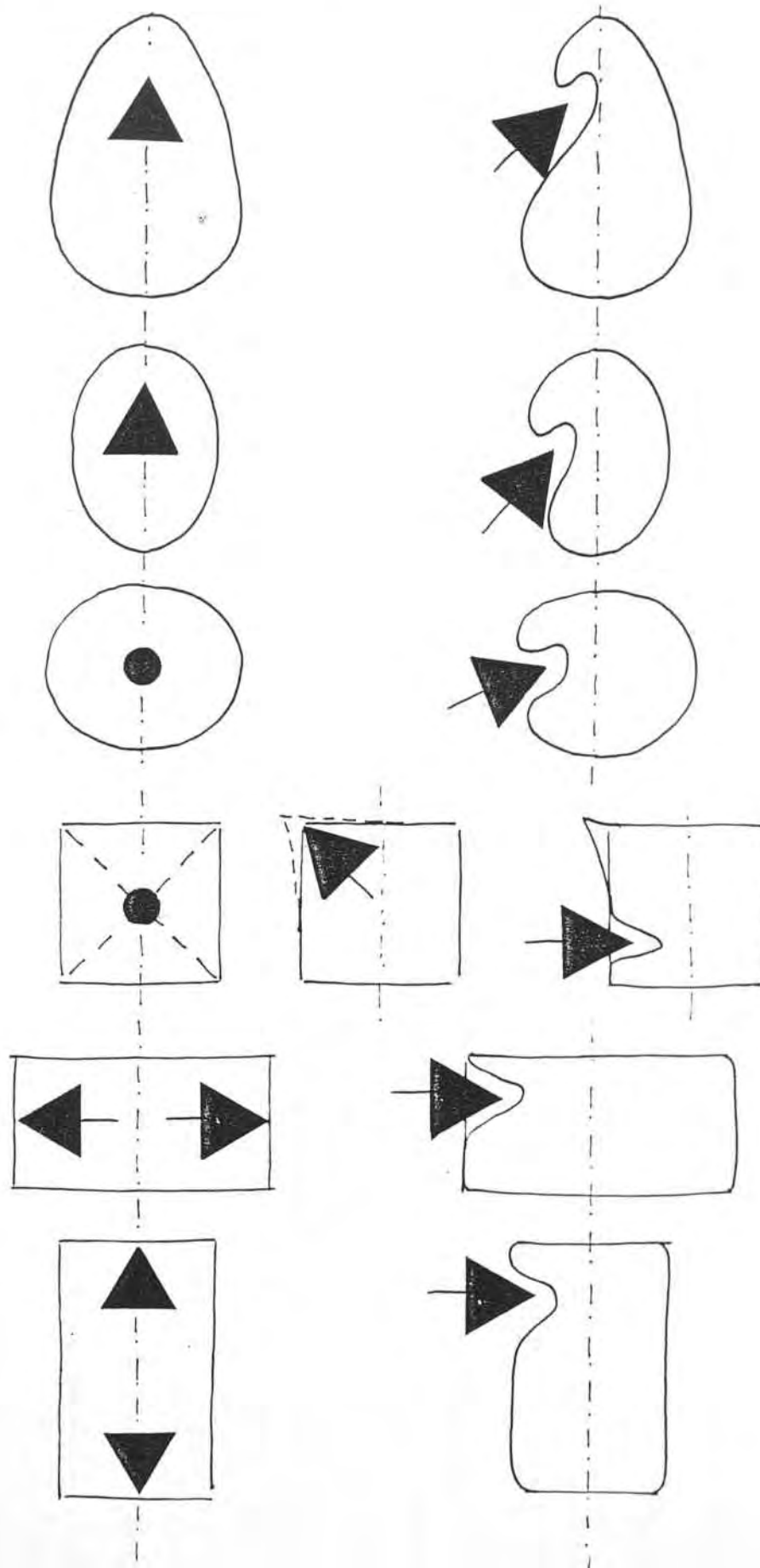
Cal asenyelar també, el sentit de l'orientació practicament constant, que amb l'afirmació de la lateralitat esquerra, recau

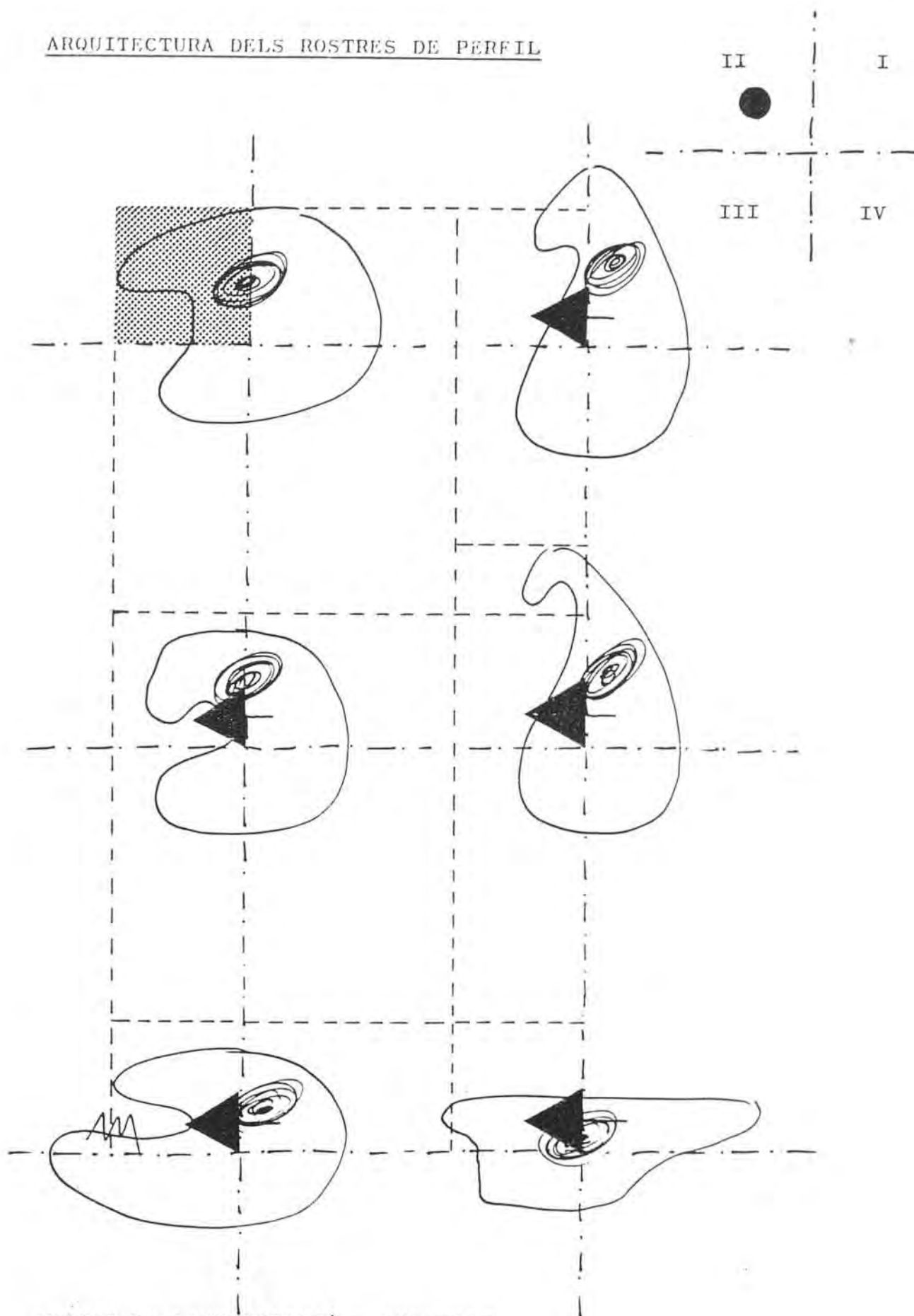
SUPERFICIES ACTIVES DE MORFOGENIA IRREGULAR I.

CONFORMACIÓ ORGANICA



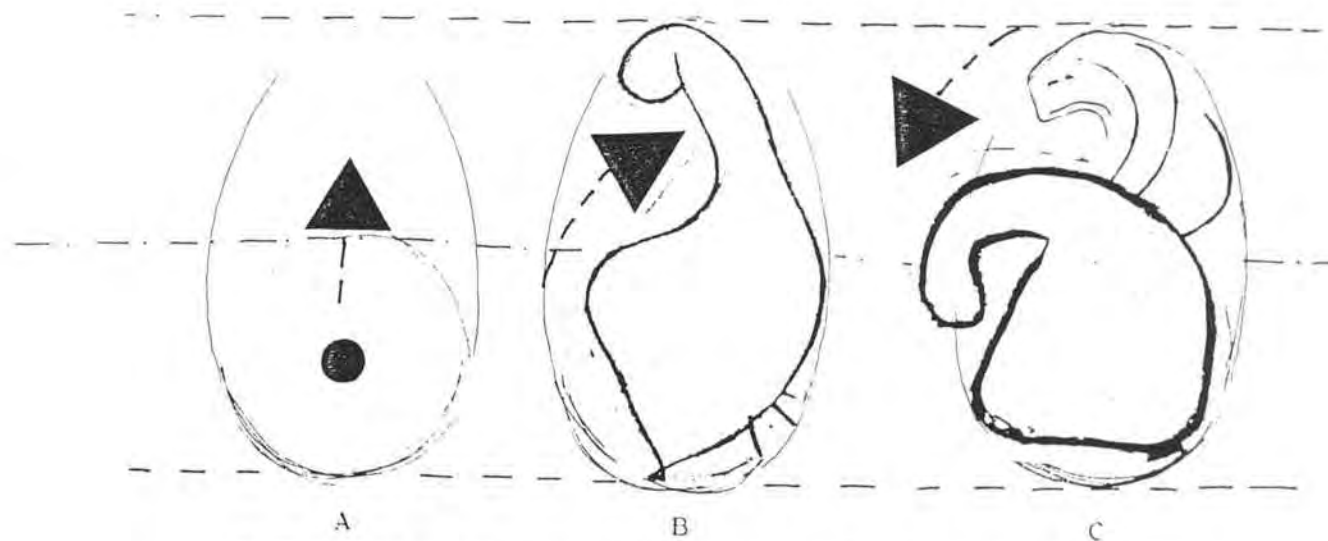
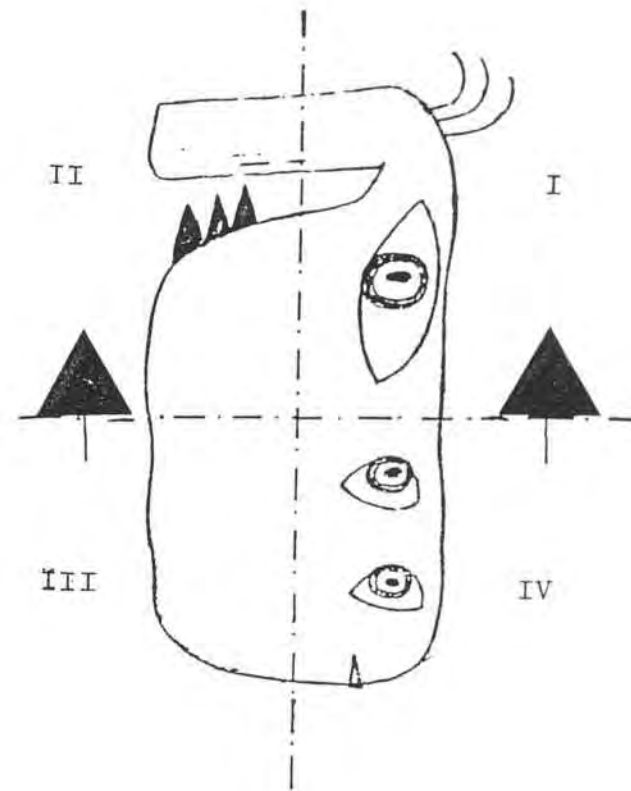
ALTERNANÇIA DE PRESSIONS INTERNES I EXTERNES: DISTORSIONA-
LITATS -P. INTERNA= CONCAVITAT -P. EXTERNA= CONVEXITAT





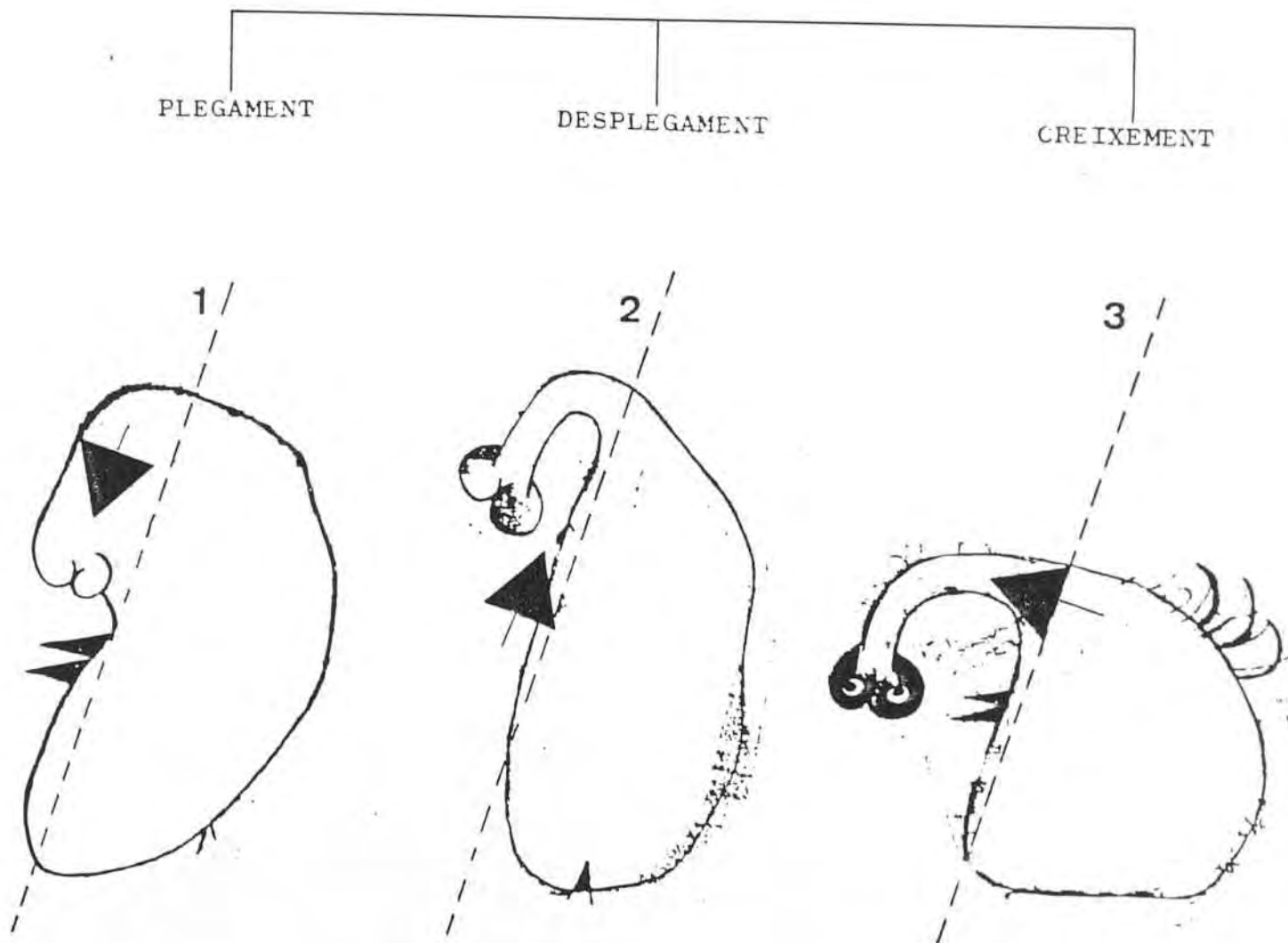
SENTIT DE L'ORIENTACIÓ = CONSTANT
QUADRANT DE MÀXIMA TENSIÓ = II
AFIRMACIÓ DE LA LATFRALITAT = ESQUERRA

LA MARCADA VERTICALITAT
IMPOSA I CONCENTRA LA
MÀXIMA TENSIÓ EN ELS QUA-
DRANTS I i II



INTER-RELACIONS DE PRESSIONS INTERNES I EXTERNES,
I PROCÈS DE TRANSFORMACIÓ DE (A) FINS ARRIBAR A (C)

INTER-RELACIÓ DELS TRES GRAUS DE DESENVOLUPAMENT I
DISTORSIÓ HIPERBÒLICA DEL NAS EN FORMA DE TROMPA
I EFECTE TENSIONAL DE LES PRESSIONS ACTUANTS.



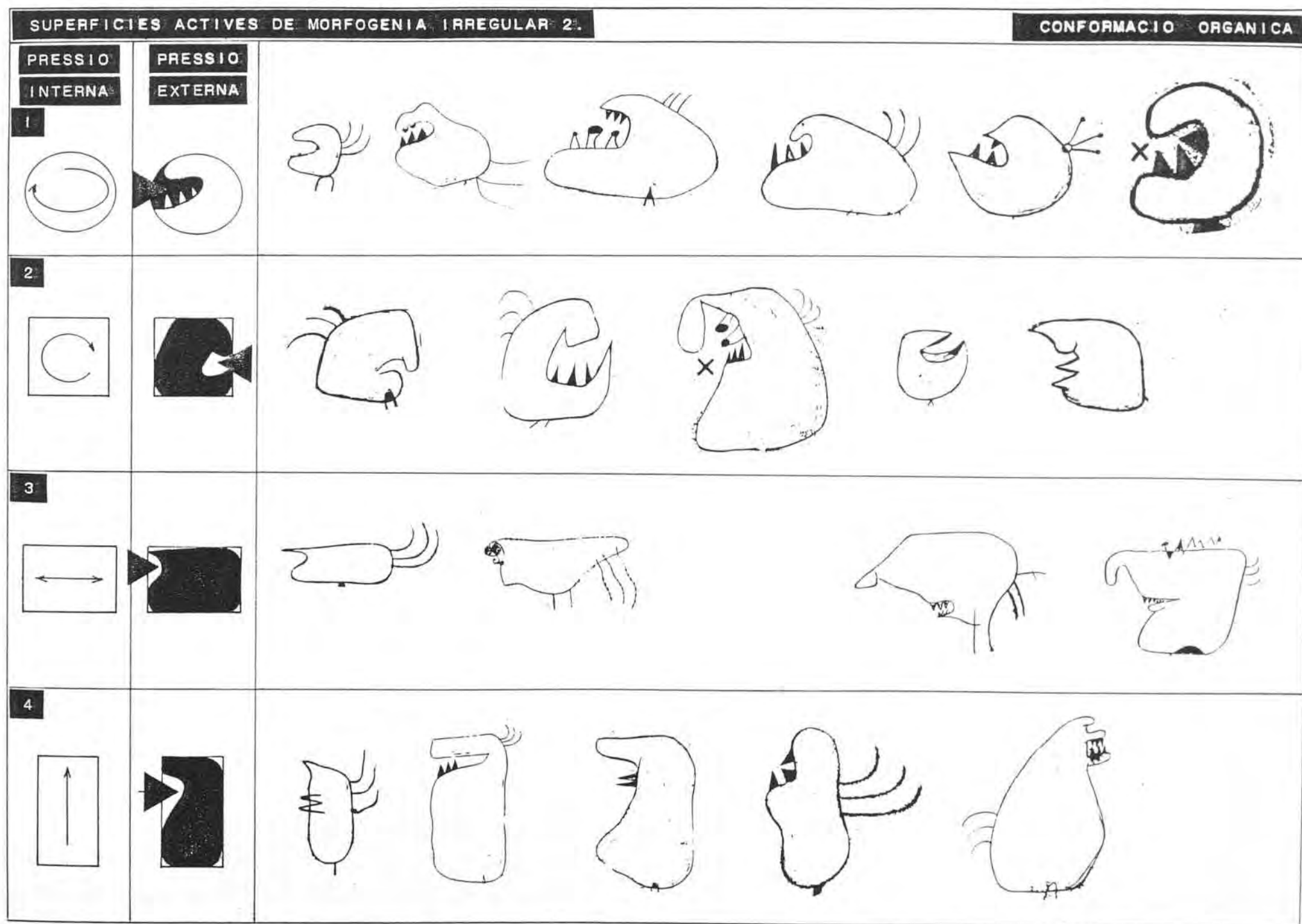
en el segon quadrant de l'espai dièdric.

Hi han superfícies, com les senyalades amb una X, que la deformació que ha provocat la prolongació, arriba a tancar-se tant que ens fa evocar el fenomen de la curva de Jordan, donat que hi ha una connexió entre el límit exterior i l'interior.

En el tercer quadre de particularitats tipològiques, ens trobem:

- 1.- Dues configuracions deformades per triple pressió, formant-se tres entrants convexes.
- 2.- Les que es construeixent de forma nodal, mitjançant el recorregut ininterromput de la línia.
- 3.- Per rotació o desplaçament del límit entrant de la boca, que passa de la lateralitat esquerra, a ocupar la zona superior-vertical.
- 4.- De perfil poligonal i curvilini, que formen una superfície mixte.
- 5.- Es dona el fenomen de la superfície que es forma per medi de la unió d'un altre cos que se li adossa.
- 6.- Per penetració d'un altre cos, però que manté a la vegada la seva integritat.

Inter-relacionant els tres quadres tipològics esmentats, podem adonar-nos dels diferents graus d'angularització, que es formen per la penetració dels espais externs, en les zones de màxima tensió de les superfícies, és a dir, les boques. Aquestes, com -- hem dit abans, se situen en el segon quadrant del diedre, que equival a la part esquerra superior. En els casos de marcada verticalitat, s'imposa i concentre, en les àrees superiors, això és, en els dos primers quadrants, segons el diedre esmentat.



Aprofundint en l'anàlisi d'inter-relació de les propietats - d'aquestes superfícies, podem percebre, els tres graus de desen - volupament de distorsió hiperbòlica, mitjançant un moviment de -- creixement, de desplegament, i de plegament, de les àrees que con - figuren el nas trompa, que podem constatar a les litografies B-18 B-19 i B-22. Tan mateix, veiem que hi ha una acció contraposta -- dual de tensió externa i interna, que provoca els fenòmens con - trapostos de dilatació i contracció, per una banda, del mentó i - la boca, i de l'altre, del mentó i el nas (veure pàgina 109).

No hi ha dubte que, les configuracions de superfícies, es - tan influïdes en bona part, per l'experiència hàptica. Aquest és el motiu pel qual, els contors, delimiten no tant un fora i -- un dins, com la superfície en sí de la pell, doncs els cabells -- surten, i per això, se situen bordejant el contorn. En un estudi sobre l'evolució de la configuració infantil, Hans Daucher, ens - fa notar el mateix fenomen:

" Aquí notem també la falta de diferenciació entre in - terior o exterior pla i corpori..." (38)

" El nen no fa distinció entre interior visible en re - lació amb la superfície i interior espacial invisible. Equipara les dues coses, donat que no s'orienta per la impressió visual sinó pel ser-així hàptic." (59)

" La determinació més concreta de formes tancades, cir - culars, per medi de línies que amb freqüència subrat - llen la vertical amb un excés de longitud, donen lloc al denominat "cefalòpad". La forma rodona, tanmateix, no significa únicament el cap; es refereix al cos sen - ser." (40)

" Es segur que, com va senyalar Meili-Dworetzki, en ai - xò també juga un important paper el fet de que el cap, com a forma especialment clara i diferenciada, ocupa

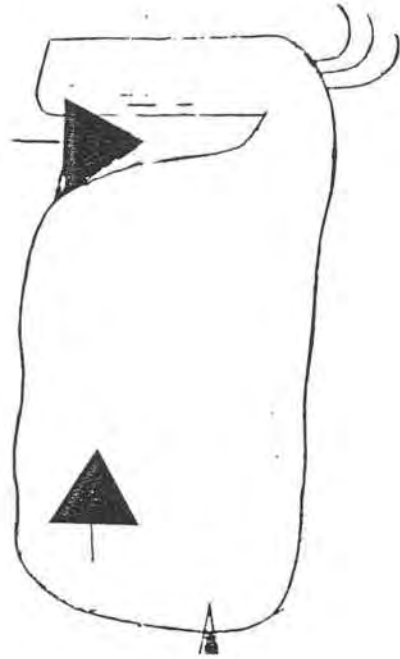
el primer lloc en la percepció infantil." (41)

Paralelament, ulls i boca s'ubiquen al front de la superfície del rostre, mentre que el nas sobresurt d'aquesta. La manca o renúncia del concepte espacial es dona també, en cultures com l'egípcia, on els ulls frontals no guarden una relació lògica amb els contorns dels rostres de perfil.

Un altre fet a destacar, és el caràcter voluptuos, que d'alguna manera es desprenen d'aquestes superfícies, i que tenen parangonació, en aquests sentit, amb els dibuixos del Carret del 1950. És evident, que les superfícies que tractem nosaltres, es refereixen exclusivament als caps, mentre que els del Carret volen sintetitzar en general, la globalitat del cos humà. Tot i així, apreciem un nivell de mimesi formal erèctil, que s'estableix entre les dues parts del cos: nas i penis. Per altra banda, descobrim a la litografia E-20, un prototipus de cos, que exceptuant els peus, forma un tot homogèni a la manera dels dibuixos del Carret esmentat.

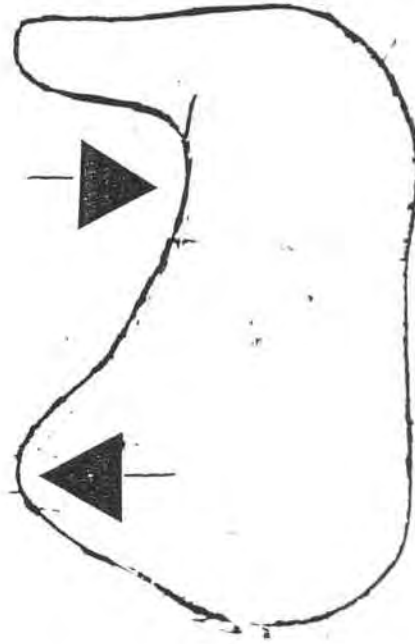
ACCIÓ CONTRAPOSTA DUAL-TENSIONAL EXTERNA I INTERNA.
 FENÒMEN CONTRAPOST DE DILATACIÓ I CONTRACCIÓ.

CONTRACCIÓ



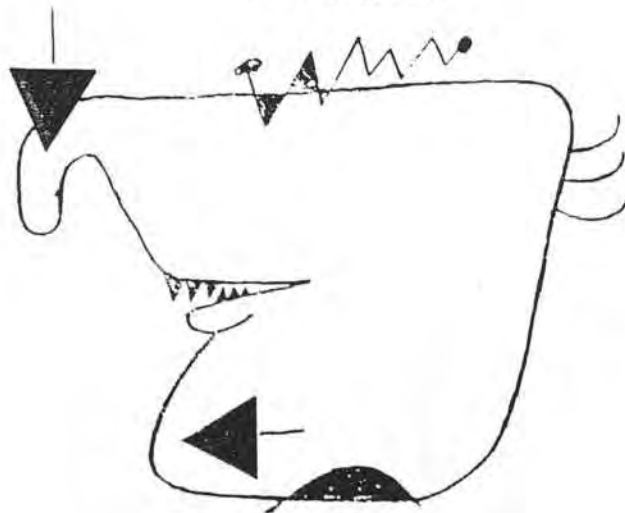
DILATACIÓ

CONTRACCIÓ



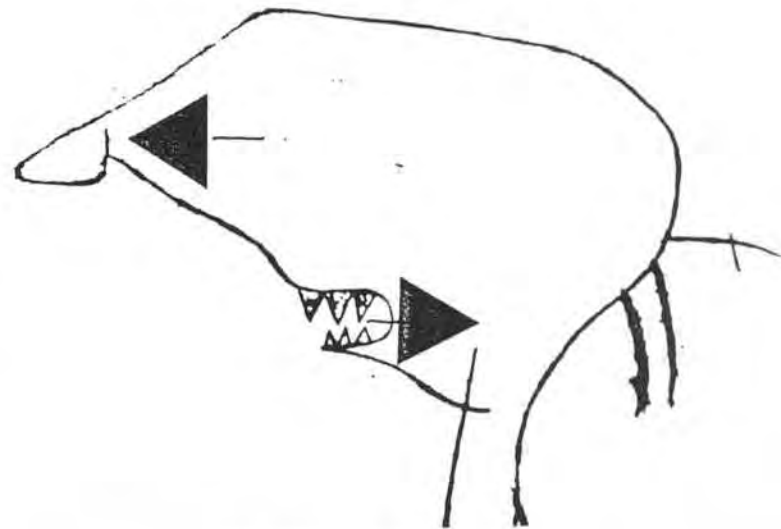
DILATACIÓ

CONTRACCIÓ



DILATACIÓ

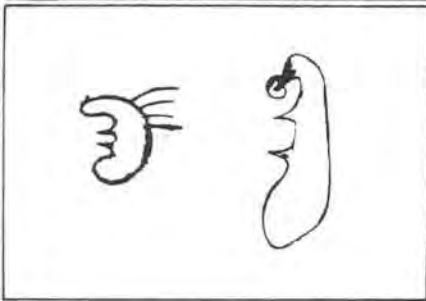
DILATACIÓ



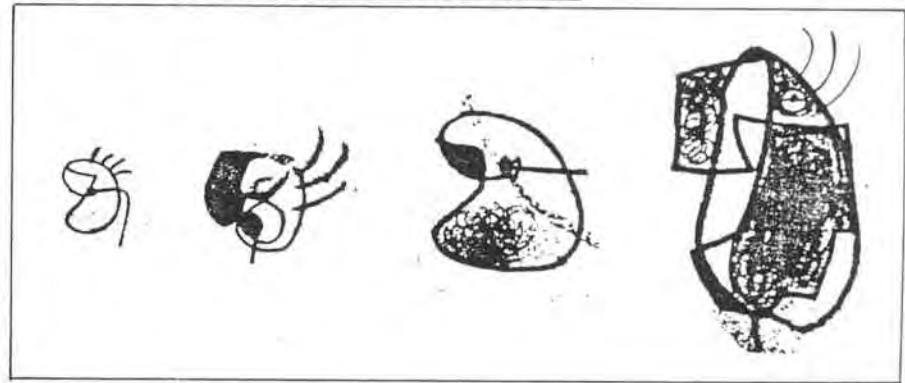
CONTRACCIÓ

SUPERFICIES ACTIVAS DE MORFOGENIA IRREGULAR 3.

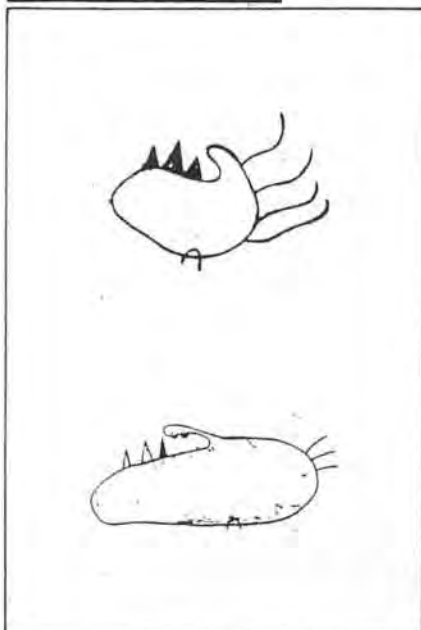
1. PER TRIPLE PRESSIO



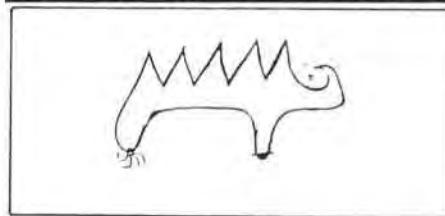
2. PER CONFIGURACIO CONTINUA



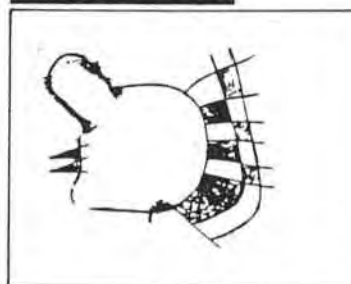
3. PER ROTACIO



4. PEL PERFIL POLIGONAL



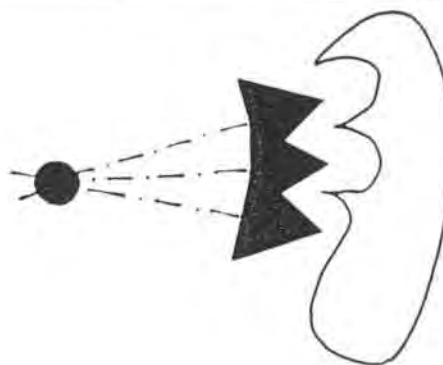
5. PER UNIO



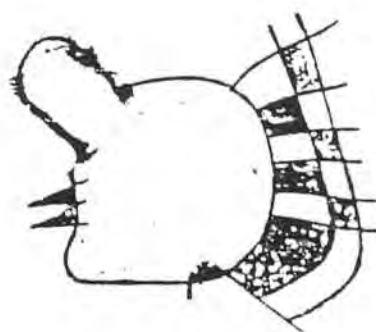
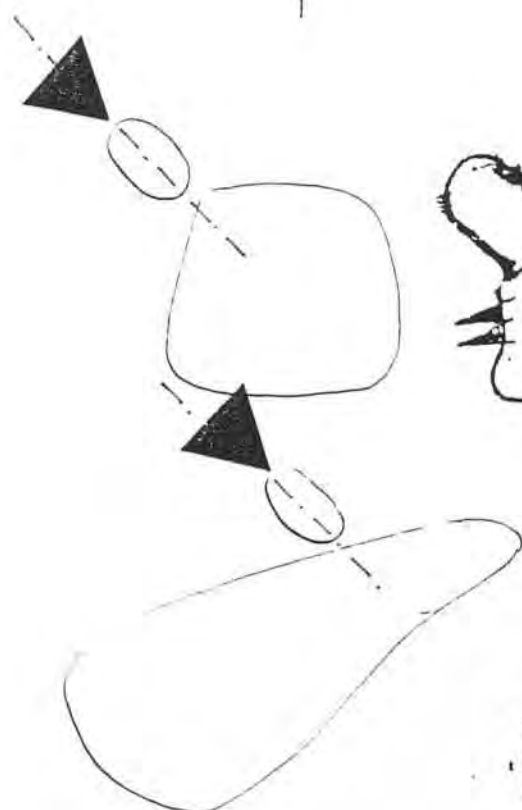
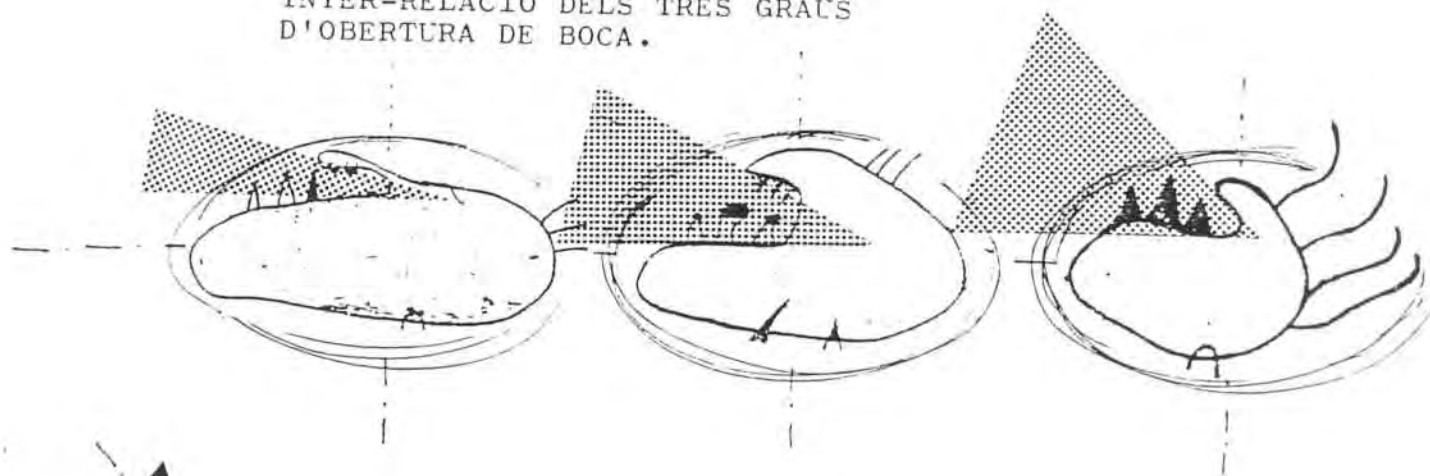
6. PER PENETRACIO



DISTORSIÓ PER TRIPLE
PRESSIÓ



INTER-RELACIÓ DELS TRES GRAUS
D'OBERTURA DE BOCA.



CONFIGURACIÓ PER
I UNIÓ DE DUES FORMES.



CONFIGURACIÓ PER LA PENETRACIÓ D'UN ALTRE ELEMENT, QUE DETERMI-
NA UNA ZONA DE INTERSECCIÓ, MANTENINT LES SEVES PROPIETATS.

15. CONFIGURACIONS ESTRUCTURALS QUINÀRIES (EXTREMITATS SUPERIORS DEL COS.-

És habitual trobar com a solució d'acabament de les extremitats, prescindir de les parts anatòmiques del avant-braç i la mà, i convertir aquestes en unes prolongacions del tronc, acabades en punta. Però tot i així, hem pogut localitzar onze aparellaments estructurals quinàris formats per cinc parts o elements, i dos -- desapparellaments. No sempre però, estan provistos de cinc elements o dits, sino que a voltes n'hi trobem només tres, i en algun cas, cap.

En el primer quadre, es mostren segons la localització, i per tan mantenint l'ordre natural que segueixen en la Sèrie. Dels onze aparellaments, només cinc, de les dues estructures es repeteixen. Els altres casos guarden una relació, però són bàsicament diferents, produint-se per tan, una ruptura de l'equilibri binari.

L'ordre d'ubicació de les diferents variables, segons l'emplaçament esmentat, no sembla seguir cap mena d'ordre evolutiu, però sí en conjunt. Així doncs, i després d'estudiar les combinacions possibles, hem arribat a organitzar tres branques en les que s'hi percep el fenomen filogenètic, després de sincronitzar l'evolució diacrònica, tenint en compte les lleis de Saussure:

"...si es parla de llei en sincronia, és en el sentit d'ordre i aconduïment, de principi de regularitat.

La diacronia suposa, pel contrari, un factor dinàmic -- pel qual es produeix un efecte, un quelcom executat."

(42)

Podem veure que hi ha unes connotacions morfològiques ben

clares, entre els diferents grups estructurals, en l'especte específic, Relació que s'evidència pels graus de pregnància que es -- desprèn d'estructura a estructura, segons la formulació de Koffka:

" L'organització psicològica serà sempre tant excel·lent com les condicions dominants ho permètin. El terme -excel·lent- abarca propietats com regularitat, simetria, harmonia de conjunt, homogeneïtat, equilibri, màxima senzillesa, concisió." (43)

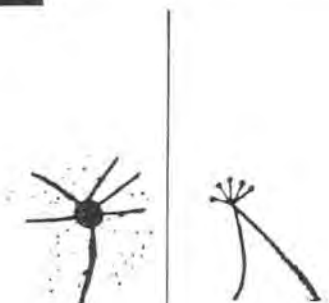
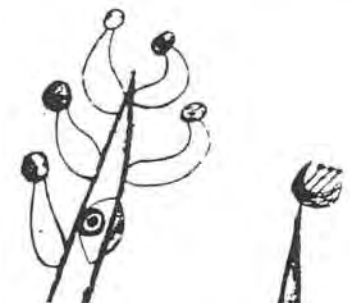

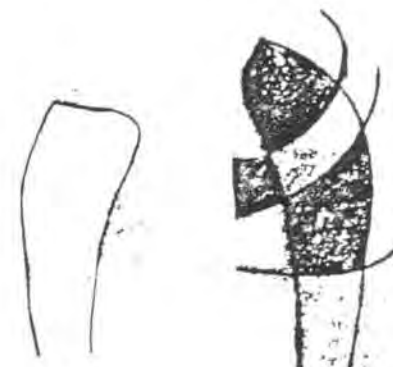
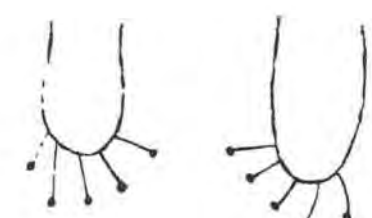

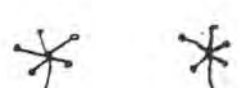

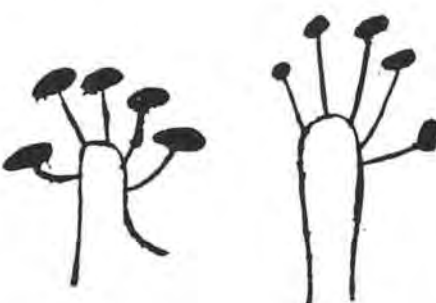



Aquests procés, abarca les estructures d'un estadi esquemàtic a un de complementació o figuració. En aquest sentit, o bé en el contrari, això és, cap a una reducció esquemàtica de l'informació òptica.

És significatiu, el fet de que aquestes estructures, estiguent constituïdes per elements formals que apareixen paral·lelament alhora, però de forma aïllada. Aquest és el cas de les configuracions curvilínies dobles (llunes), poligonals triangulars --- (dents). Les llunes es converteixent en palmells, i les dents en dits de mans. Són formes de doble funció.

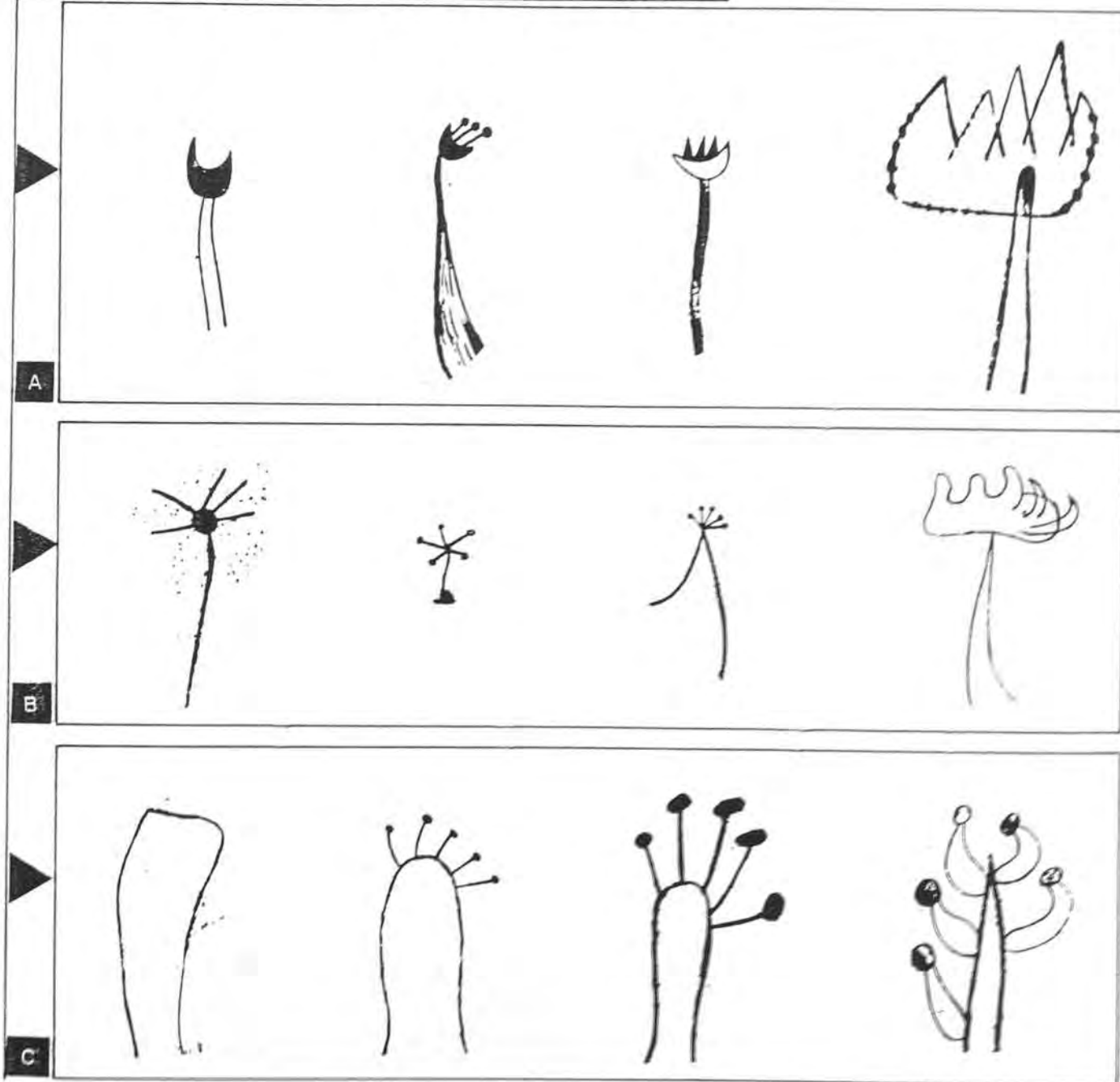
A la segona branca tipològica, els elements líniais (dits), surten del nucli central de forma radiada, i finalment es corporalitzen.

A la tercera, l'avant-bras i el palmell, formen un sol tronc, i d'aquests surten per separat els dits, com si fossin branquillons.

VARIABLES TIPOLOGIQUES DE LES EXTREMITATS SUPERIORS SEGONS APARELLAMENTS I ORDENACIO DONATS EN LA MATEIXA

SERIE.	ESTRUCTURES QUINARIES		
 <p>11 7</p> <p>EXCEPCIONS DESPARELLADES</p>	 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>
 <p>4</p>	 <p>5</p>	 <p>6</p>	 <p>7</p>
 <p>8</p>	 <p>9</p>	 <p>10</p>	 <p>12</p>

FILOGENIA DE LES EXTREMITATS SUPERIORS



16.-MORFOGÈNIA TIPOLÒGICA DE LES EXTREMITATS INFERIORS.-

És molt coneguda la frase de Miró, que diu, que la força puja dels peus, que cal posar els peus a terra, que cal el contacte amb la terra. Segons Cirici:

"L'element primordial en les pintures de Miró a partir de 1926, presenten una deformació radical en el sentit d'augmentar el volum dels peus." (44)

La present Sèrie, data del 1939, i la importància dels peus, és relativa. La popularitat de la frase esmentada, pot fer creure, que a les estructures antropoides, tot ha de ser peus. Nosaltres constatem, per medi de la recopilació d'aquests elements anatòmics de la Sèrie, que la fonamentalitat del volum dels peus, queda repartida, àdhuc suplantada per les estructures cefalòpades.

Agrupant tipològicament totes les figures antropoides, podem adonar-nos que els peus hi figuren en diferents nivells morfològics i mètrics, fins i tot, hi apareixen un considerable nombre de figures sense el suport dels peus, (veure pàgina 126). En altres es representen amb la més mínima expressió, com per exemple, quan són filiformes, (veure pàgina 130). Així doncs, no és ni de bon tros, una norma que es pugui aplicar d'una manera constant, sinó un argument més, vàlid, que pot manifestar-se d'una manera més contundent en altres períodes de la seva producció.

En el present quadre, hem recopilat, aquelles estructures binàries de suport, en les que l'afirmació accentuada de l'escala predomina i es distingeix per la corporeïtat. Podem diferenciar tres grups:

1.- En forma de banya, que es va angularitzar. Veiem que conté unes variables, que marquen una afinitat catamètrica important, -

Els graus de desenvolupament, de pregnància, i d'angularització de la síntesi de les dues parts, (la que representa el peu, per un costat, i la que representa la cama per l'altre), es determina mitjançant A, B, C, i D. També si troba en forma d'inversió.

2.- En forma de ganxo, essencialment no es transforma, i conté variables invertides.

3.- En forma de calçat, sembla apropar-se a una major realitat anatòmica, en particular pel que fa la part del peu. Aquests grup no mostra el fenomen de l'inversió.

Al marge dels grups esmentats, se'ns mostren altres solucions que podríem considerar-les com excepcions. Són les variables definides pel retorçiment i l'estirament.

SELECCIO TIPOLOGICA I MORFOGENIA DE LES EXTREMITATS INFERIORS

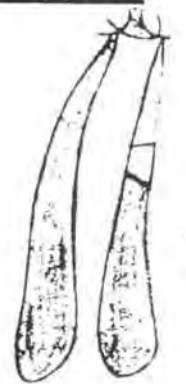
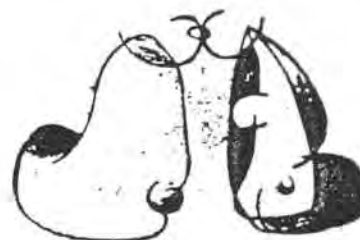
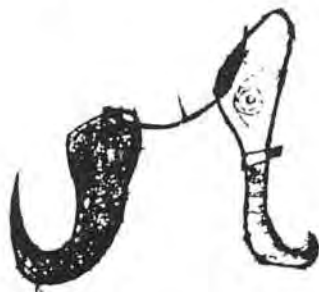
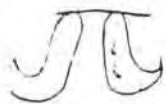
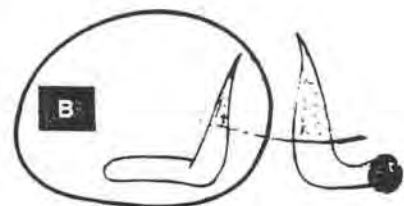
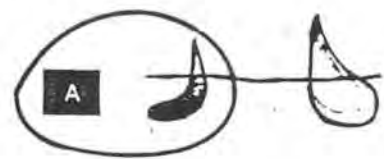
DISTORSIONS

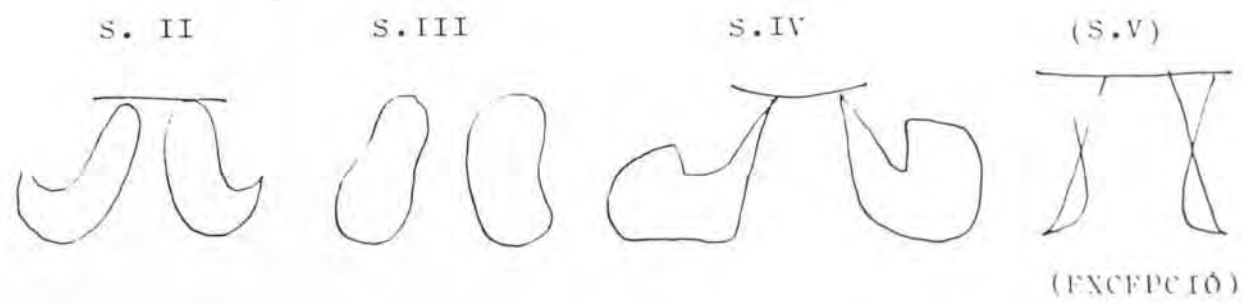
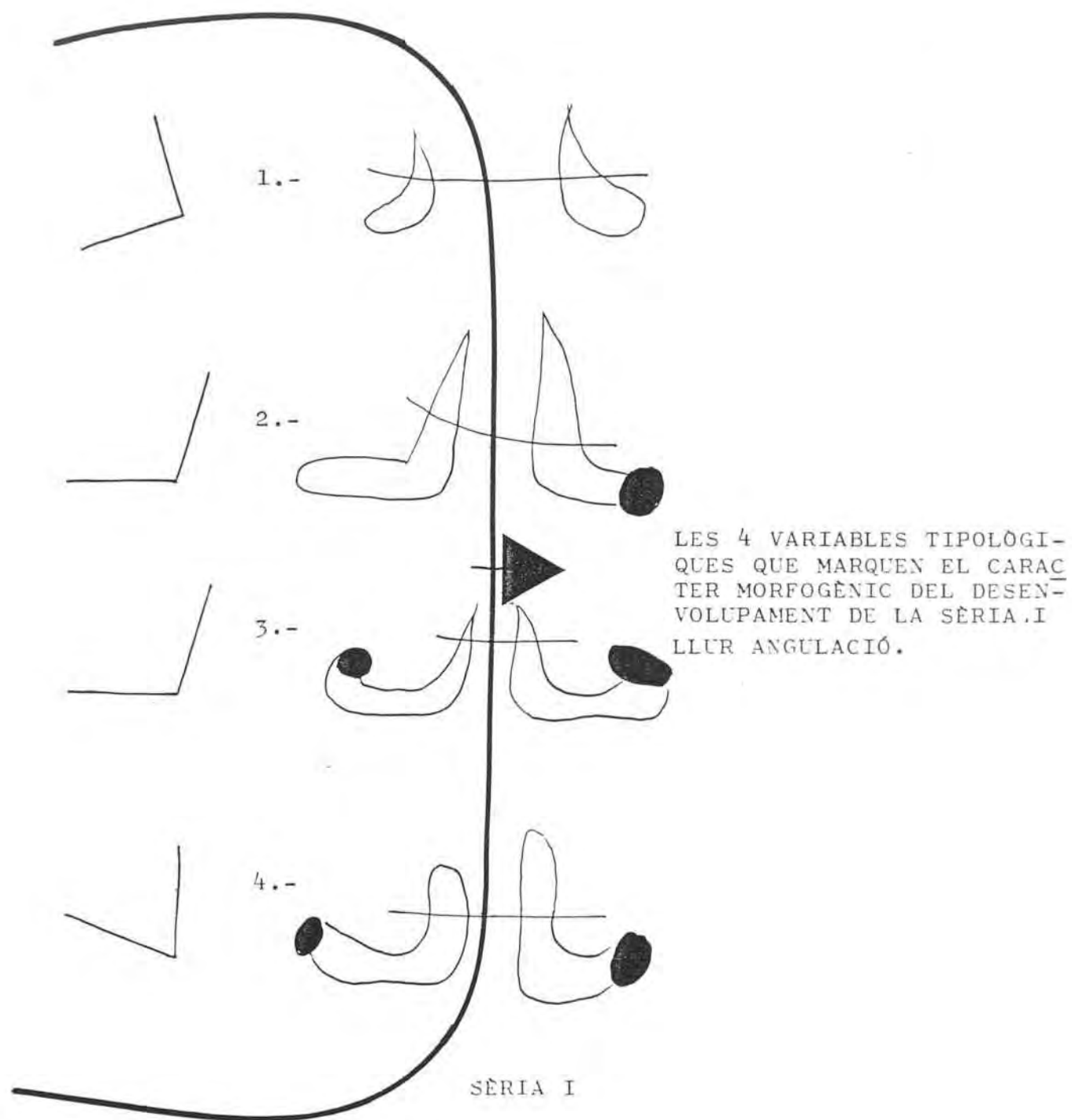
CONFIGURACIONS BINARIES DE SUPORT

RETORCIMENT

ESTIRAMENT

INVERSIO





17. CONFIGURACIONS CORPÒRIES ALADES D'ORDRE HCRITZONTAL.-

El 1923-24, Miró representa en el quadre titulat "Terra llau rada", les primeres formes d'ocells, orenetes, que passen desapercebudes dins d'un camp atepit de detalls. En el "Paisatge català -El caçador-", també veiem volar uns ocells sobre el mar. Aquestes representacions però, són frontals, és a dir, similars a les expressions dels infants, que queden reduïts a un grafisme compost de dues línies lleugerament arquejades.

En canvi ara, es mostren de perfil. El tronc i la cua són -- clarament diferenciats. En els Carnets de la "Cursa de braus" del 1940, (encara que un any després del que sembla que va dibuixar - la Sèrie Barcelona) queda palés l'esquema amb l'anotació propia de Miró, "una oreneta travessant el cel davant la cursa." (45) En aquests mateix any, en els Carnets de Palma de Mallorca escriu:

"En aquesta tela i en altres d'aquesta sèrie fer un grafisme conscient, com l'ocell de la part superior..." --

(46), en el que apunta una tipologia més abstractitzant a la manera de grafisme, com els que figuren en la part superior esquerra del quadre que comentem.

Hem dividit la producció amb els següents caràcters morfològics:

- 1.- Gràfic: Amb un sol traç filiforme domina la configuració esmàtica esmentada.
- 2.- Filiforme: Té les mateixes característiques estructurals que la tipologia A de les configuracions corpòries de base triangular i tronc filiforme, canviant l'orientació de vertical a horitzontal.
- 3.- Planerenc: L'hem anomenat així, perquè s'ha considerat que la forma alada central és una superfície, i per tant bidimensional

i en conjunt l'estructura és planimètrica,

4.- Bialat: Perqué es compon de dues ales articulades a l'eix --- troncal, sense les altres extremitats.

5.- Tetràmer: Perqué, a més de col·locar dues ales, té també dues extremitats, formant un conjunt de quatre elements que -- s'articulen a l'eix troncal.

6.-Tuberal: Perqué l'eix que en principi es mantenia filiforme, ara adopta la forma de tub, i l'estructura sencera pren el caràcter de còrpora.

En síntesi podem apreciar que la morfogènia, segueix un procés d'addició o sustracció (segons es miri) d'elements formals. En realitat les variables més simples, no vol dir que es manifestin abans de les més complexes, o viceversa, sinó que es manifesten indistintament en el període 1939-41. Sí que el 1924-25 tenim un arquetipus molt més geometritzat en el quadre "Mitologització del paisatge", o bé "Personatge llançant una pedra a un --- ocell" del 1926, que podem considerar com a precedents dels actuals.

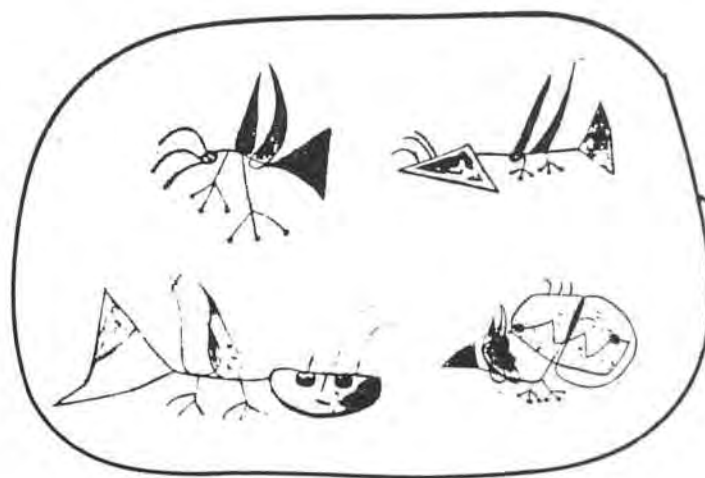
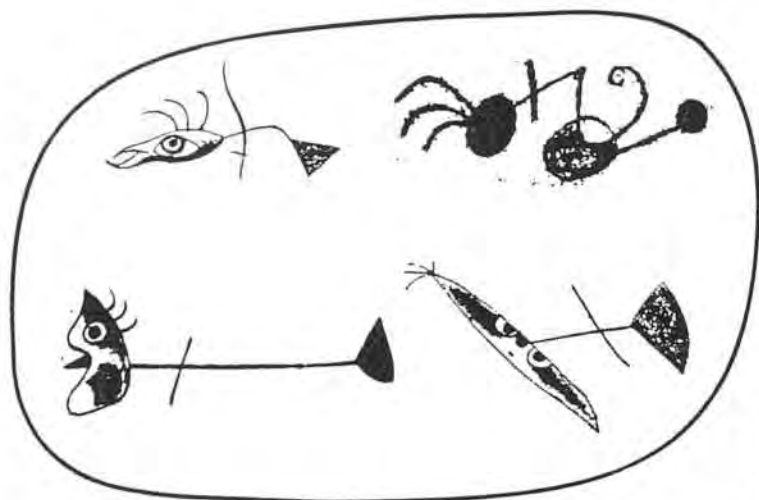
CONFIGURACIONS CORPORIES ALADES D'ORDRE HORIZONTAL



GRAFIC



BIALAT

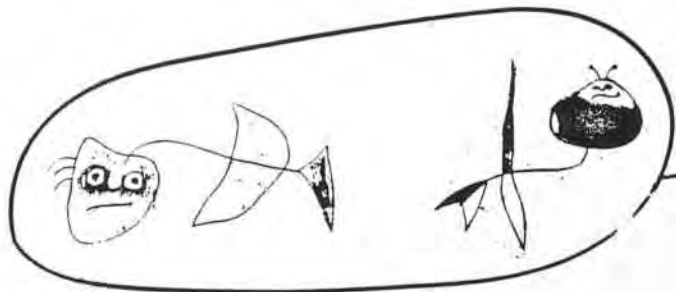


FILIFORM
















TETRAMER

PLANERENC

TUBERAL



VARIABLES TIPOLÒGIQUES:

ORDRES	CAP	TRONC		CUA	PROCÉS ADDICIONAL DE L'ÀREA DEL TRONC:
		FILIFORME			
A.-					FILIFORM (UNIDIMENSIONAL)
B.- (ÚNIC)					PLANERENC (BIDIMENSIONAL)
C.-					BIALAT
D.-					TETRÀMER (TRIMENSIONAL)
E.-					TUBERAL (CORPORT)

18. CONFIGURACIONS CORPÒRIES DE BASE TRIANGULAR I TRONC FILIFORME.-

Les estructures corpòries, formades per les tres parts, cap, tronc, i extremitats, determinen diferents nivells d'esquematisme. Aquestes, podem considerar-les dins d'uns nivells més desvestides i simplificades, la qual cosa, no vol dir que des del punt de -- vista evolutiu segons el procés creatiu, ocupin un estadi més pri^umcgèni, en tot cas, és pels precedents que analitzem al final del paràgraf, i esguardan el procés diacrònic, que els estudiem abans de les altres, de nivells més complets corpòriament.

Podem determinar tres tipus de variables, que formen els --- tres ordres o models bàsics, que tenen com a element constant, la base triangular i el tronc filiforme, d'aquí que haguem titulat el present paràgraf, amb aquesta característica. Les formes dels --- caps, son les que presenten més variables, però tot i així, podem identificar-les dins del corpus de les formes bàsiques, triangular, quadrangular, circular i elíptica.

Pensem que l'estructuració espacial compositiva de les lito- grafies de la Sèrie Barcelona, ve determinada, en la part més im- portant, per les figures o personatges que tractarem a partir --- d'ara, mentre que els grafismes i signes analitzats, ocupen nivells com els de la mesoestructura i microestructura, segons la clasifi- cació de nivells espacials de Cirici:

" Passar de la macroestructura a la mesoestructura i --- d'aquesta a la microestructura. I així successivament -- fins que la nostra manca de mitjans d'observació o de -- discerniment ens deturi." (47)

Veurem, que hi han grafismes (de doble funció), estudiats en antelació i a part, per les seves propietats específiques, que es

troben també continguts dins d'algunes d'aquestes i de les pròximes estructures en forma de (personatges), que estudiarem, com -- per exemple, el que fa la funció de boca.

Queden definits tres ordres:

Ordre A: Es caracteritza, a més de les constants anunciades, pel caràcter fred i passiu de l'actitud de les extremitats superiors, mentre que, en els ordres B,C, s'eleva amb l'actitud vitorajant, i com a conseqüència passen a ser dinàmiques. Per altra banda, l'eix trocal, en principi totalment vertical, es contorsiona i s'inclina de tal manera, que sembla com si les figures estiguessin dançant al so de la música.

Ordre B: Es caracteritza, així doncs, per l'elevació dels braços, i contorsió del tronc.

Ordre C: Els mateixos esquelets estructurals dels ordres anteriors es transformen en inversió, mantenint l'orientació elevada dels braços.

Com a grup a part, s'han considerat altres estructures, que es diferencien de les propietats exposades, destacant les distorsions que sofreixen els troncs, i els braços.

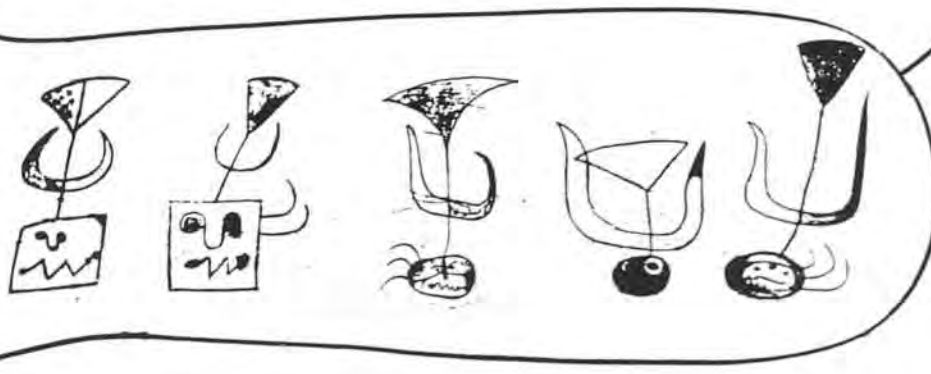
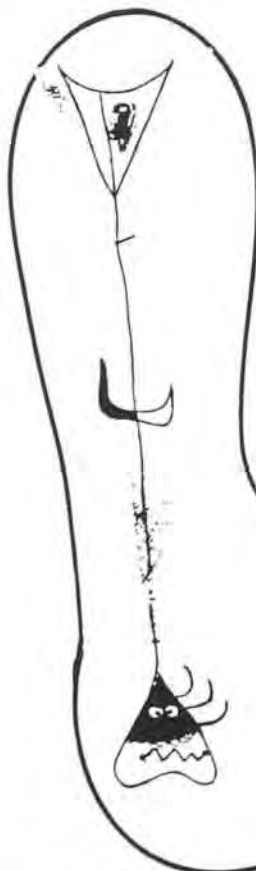
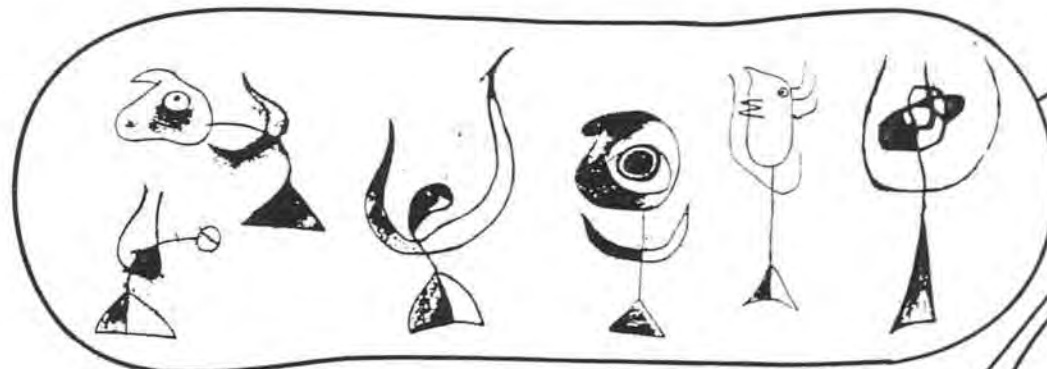
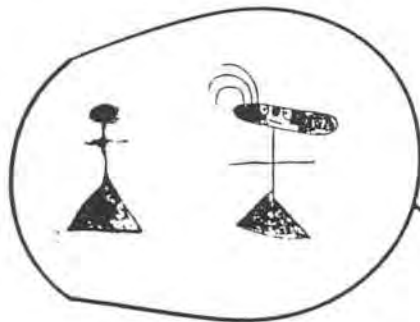
Aquests prototipus de figures sense extremitats inferiors, que es recolza directament a terra, podem trobar-lo com a precedent, dibuixat ja en els Carnets de 1930, en la "Dona del càntir" per --- exemple, en el que la base triangular es fa extensible a tot el tronc, fins que el cap s'apuntala directament sobre el vèrtex superior d'aquest triangle.

CONFIGURACIONS CORPORIES DE BASE TRIANGULAR I TRONC FILIFORME

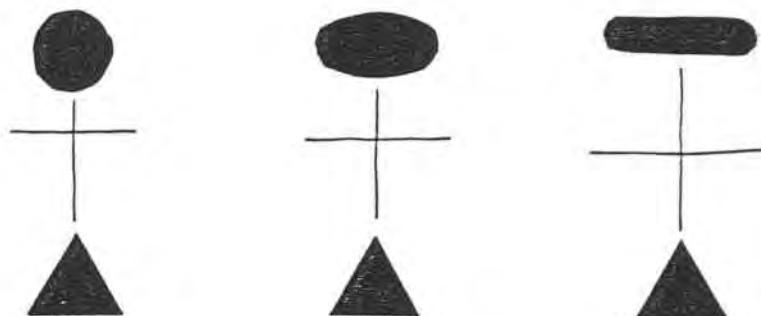
ORDRES



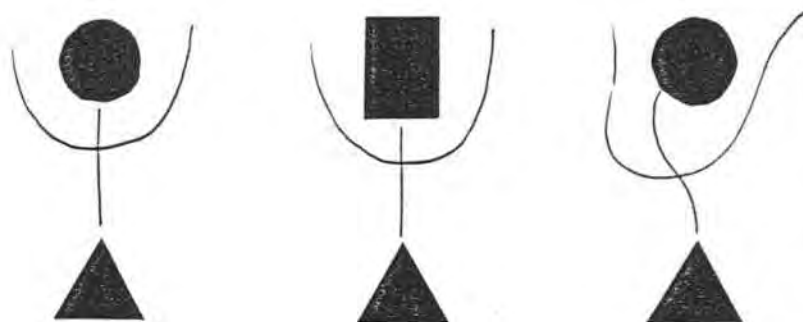
EXCEPCIONS



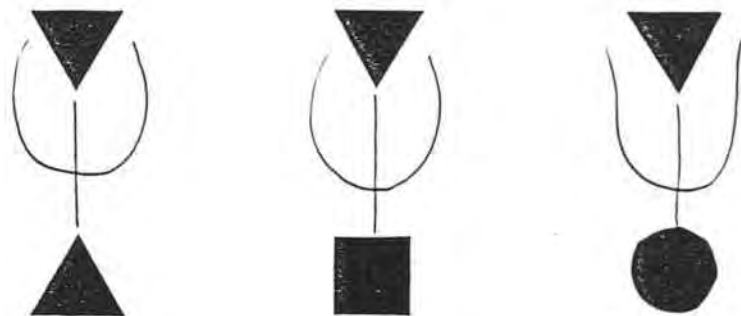
MORFOGÈNIA DELS ESQUELETS ESTRUCTURALS DE LES FIGURES
DE BASE TRIANGULAR I TRONC FILIFORM



ORDRE A:
 ESTATICITAT
 FRONTALITAT
 HIERÀTIC
 DIRECCIONALITAT:
 NEUTRAL.



ORDRE B:
 DINAMISME
 FRONTALITAT I
 LATERALITAT
 MOVIMENT
 DIRECCIONALITAT:
 ASCENDENT.



ORDRE C:
 DINAMISME
 FRONTALITAT
 INVERSIÓ
 DIRECCIONALITAT:
 DESCENDENT.

ESTRUCTURES DE CONFORMACIÓ BÀSICA: TRIANGLE, QUADRAT,
 I CERCLE.

19-CONFIGURACIONS CORPÒRIES DE TRONC I EXTREMITATS FILIFORMES.-

A diferència de l'anterior tipologia, aquí ens apareixen les extremitats inferiors, que determinen les propietats dels dos conjunts del quadre:

- 1.- Conjunt A: Constant formada per dues línies quasi bé paral·leles, que denoten repòs i estaticitat.
- 2.- Conjunt B: Constant formada per una línia recte a l'esquerra, i un altre en forma de ganxo obert, a la dreta, que denota moviment i dinamisme.

Dins dels dos conjunts, establím unes relacions, que marquen unes diferenciacions respecte a les constants esmentades.

Conjunt Estàtic:

Variables 4, 7, 8: Caps en forma de superfície.

Variables 6, 9: Caps de forma nodal.

Variables 6, 7, 9: Extremitats que no són perpendiculars a l'eix troncal.

Conjunt Dinàmic:

Variables 7, 8: Caps en forma de superfície.

Variable 3: Un sol element línia per extremitats inferiors.

Variable 2: Incorporació gràfica angular, que representen pits.

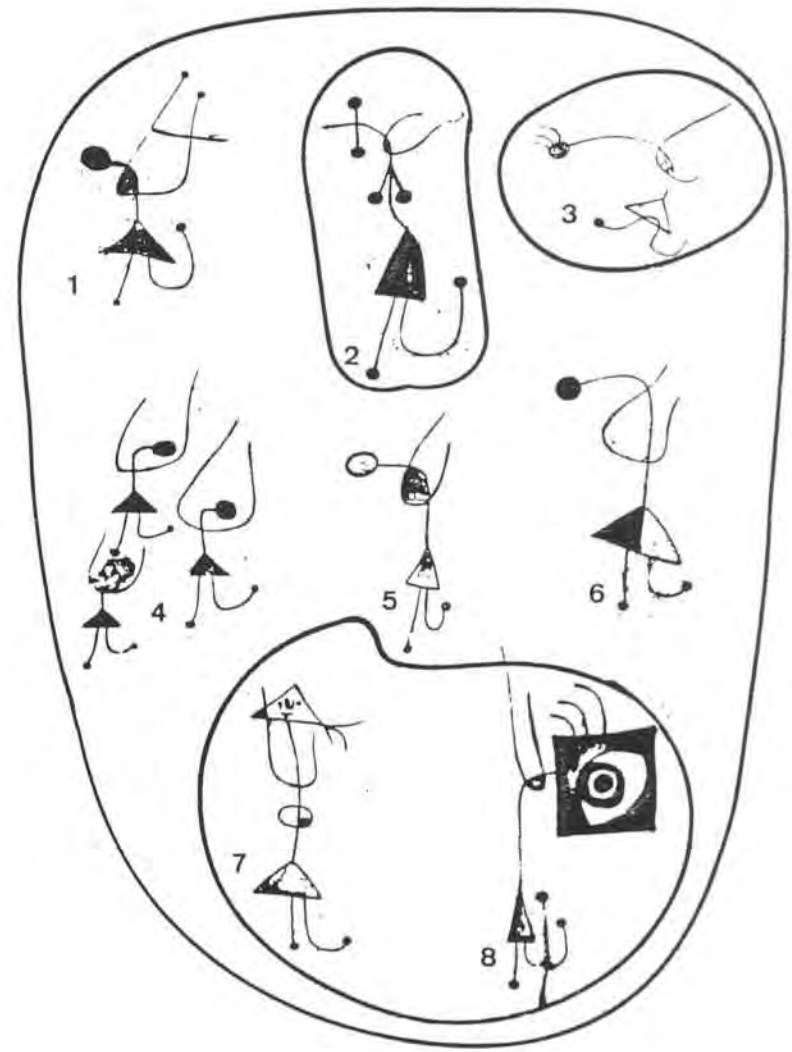
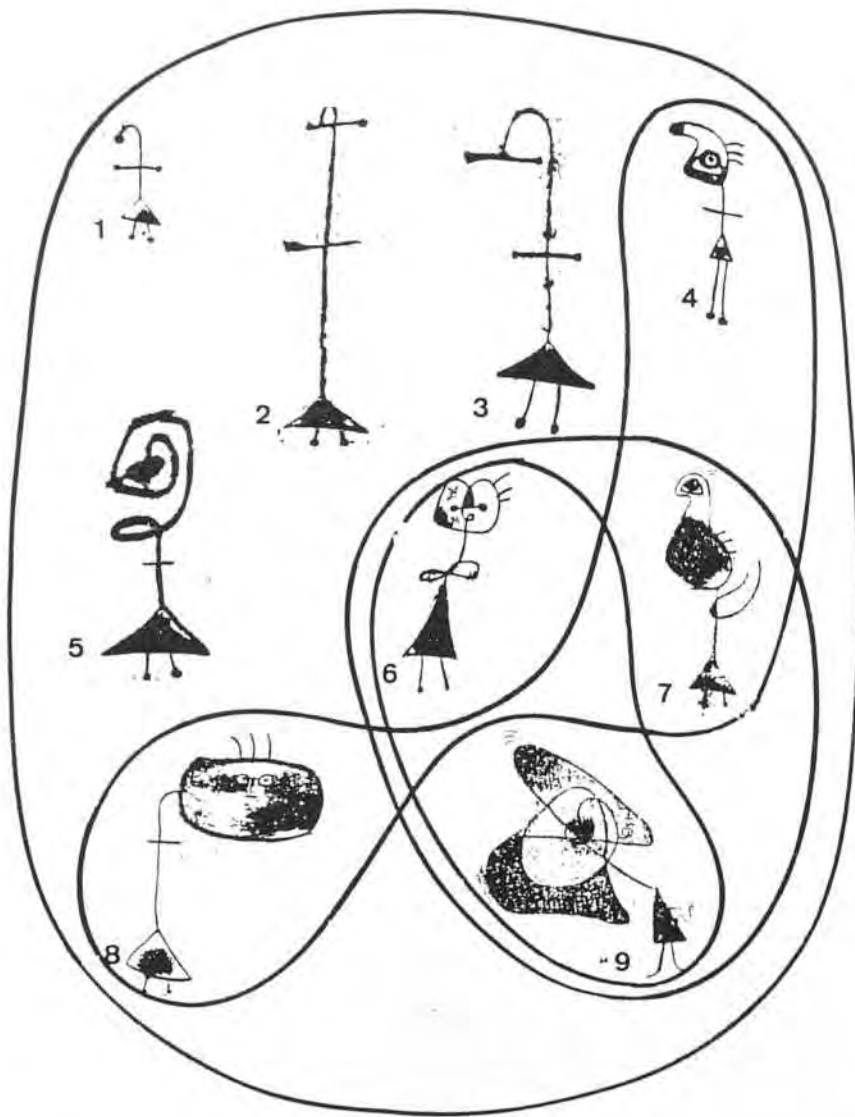
Segons les investigacions, aquestes constants A i B, que ens conformen els conjunts esmentats són inèdits, o apareixen per primera vegada en el procés creatiu de Miró. Els següents que hem detectat daten del 1940. Amb anterioritat les cames i peus representats, no eren abstractes com els actuals, sinó molt més explicats, sobretot donant un gran èmfasi als peus. Fins i tot, el peu i la cama es converteixen en figures com en els quadres "El dit -

gros del peu i l'unghla" del 1930, "L'estàtua" del 1925, "La llagosta" del 1926, i "Personatge llançant una pedra" del 1926 també.

És per aixó, en els projectes per el ballet "Jeux d'enfants" del 1932, on les cames són representades o guarden una relació -- més pròxima amb les proporcions reals.

CONFIGURACIONS CORPORIES DE TRONC I EXTREMITATS FILIFORMES

C. ESTATIC



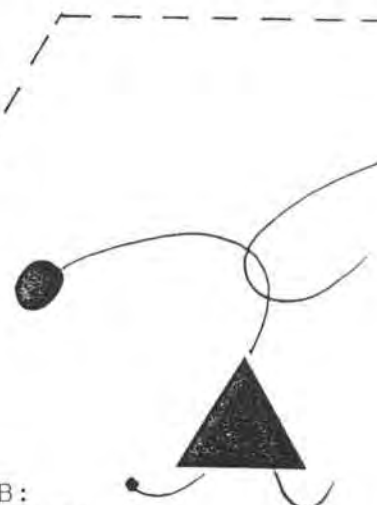
C. DINAMIC



= CONSTANTS



CONJUNT A:
ORDRE ESTÀTIC



CONJUNT B:
ORDRE DINÀMIC



20. VARIABLES TIPOLÒGIQUES DE LA CONJUNCIÓ DEL TRONC I LES EXTREMITATS SUPERIORS.-

El tronc, a més a més, de les funcions que li són pròpies, -- fa la funció de suport, doncs estan desprovistos d'extremitats -- inferiors. És per medi d'una superfície tancada, formada per una línia que modela la totalitat del cos, exceptuant el cap, que es determina amb l'ordre bàsic. Aquí hem seleccionat les que tenen un caràcter dinàmic, per la seva ubicació i orientació en l'espai. Les altres, de caràcter més estable i més abundants, són estudiades en l'apartat que segueix.

Cal destacar les particularitats zoomòrfiques, que desprenen si aillem els caps, per l'estreta relació mimètica amb l'informació estructural voladora dels ocells, d'aquí que apuntin el dinamisme que esmentàvem. Lukács, ens descriu una experiència de la naturalesa tinguda per Goethe, que il·lustra una metodologia que té molt a veure amb la de Miró, en contemplar diferents animals marins, cargols de mar, crancs, i exclama estusiasmat:

"i Quina cosa tan deliciosa i magnífica és un ser viu! i Qué adequat a la seva situació, que verdader, quant de ser!. Aquests espantós goethià té naturalment, ----- d'acord amb la personalitat de l'escriptor, dos aspectes: pot interpretar-se com a punt de partida d'investigacions científico-naturals -i sense cap mena de dubte aquests comportament, aquesta manera de mirar, compleix un paper important en la metodologia científica de Goethe- ; però manifesta al mateix temps, la seva actitud artístic-poètica davant de la realitat." (48)

És aquest mode de mirar, que ens ha interessat, com a punt de partida d'una metodologia que indubtablement Miró va seguir -

ja en el 1918, que queda palés en una carta dirigida a J.F. Ráfols, i citada per Gasch:

" Durant tot el temps que treballo en una tela sento -- com començo a estimar-la, amb l'amor que neix de la lenta comprensió. Comprensió lenta de la gran riquesa de matisos -concentrada- que ofereix la terra. Goig d'arribar a comprendre en un paisatge una petita herba -perquè menysprear-la?-, herba impressionant i grandiosa com -- un arbre o una muntanya.

A excepció dels primitius i dels japonesos, quasi ningú se'n recorda d'això, d'això tan diví. Tothom busca i -- pinta únicament les grans masses d'arbres o muntanyes, sense posar atenció a la música que emana de les petites flors i de les petites herbes, i sense fer cas a -- les petites pedres dels barrancs." (49)

La segona tipologia, és ni més ni menys, que una transformació de la primera, que s'obté pel gir o la rotació de la superfície conformadora, de manera que es divideix en dues àrees, per medi d'un sol punt de contacte. Igualment comporten un sentit volador. De fet les extremitats superiors són ales, i les inferiors són cues d'ocells.

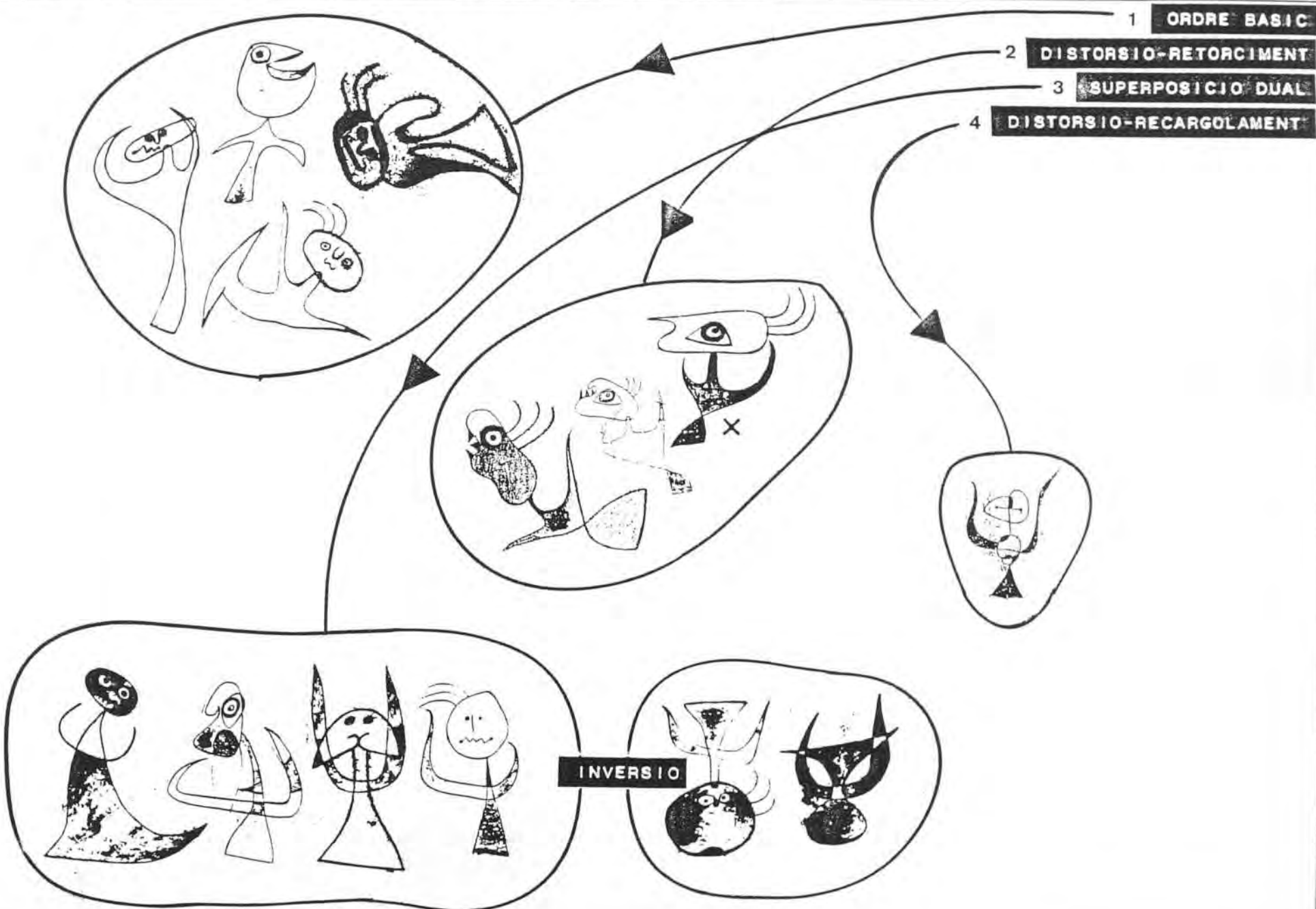
La tercera tipologia, molt més estàtica que les anteriors, s'obté per l'encreuament de dos elements. L'A que en el primer cas és filiforme, fa la funció de braços, i té la forma de banyes. El B de forma triangulitzant, fa la funció de tronc i peus. L'element A es transforma en tuberal, i a partir d'aquests punt la direccionalitat ascendent es manté constant, mentre que B s'inverteix en els casos que il.lustren les litografies 7, i 34,

L'últim ordre tipològic és conseqüència d'un recorregut li-

nial nodal, per tan filiforme, però que serà estudiat puntualment en un apartat cap al final d'aquests capítol.

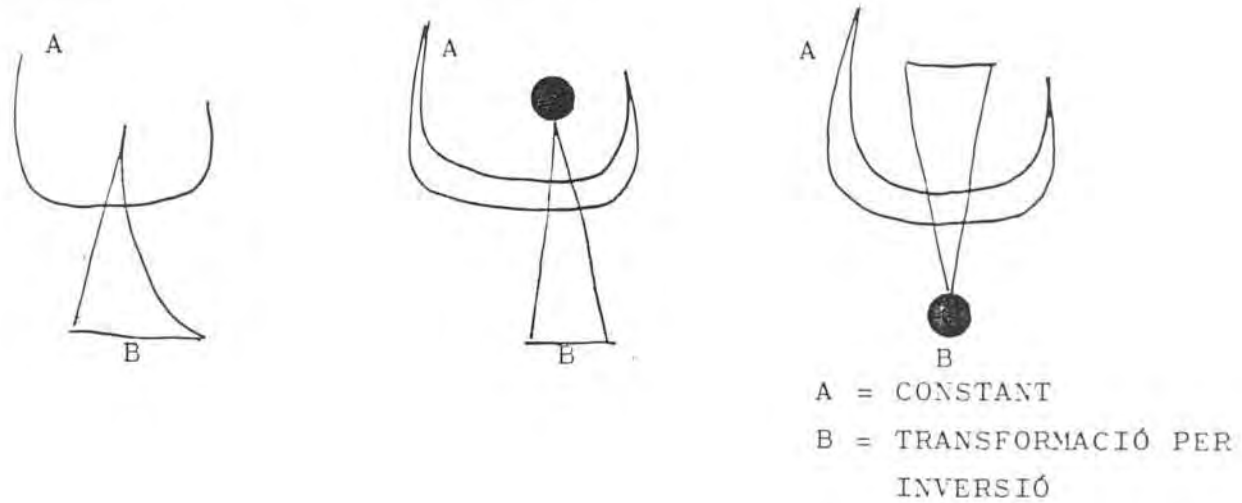
Aquests tipus de figuració són inèdits de la Sèrie Barcelona. Examinats els quaderns i la producció anterior per a deduir-ne -- els possibles antecedents, se n'ha fet impossible localitzar-ne cap més. Posteriorment, la figura senyalada amb una de l'agrupament nº 2 del quadre, torna a aparèixer, quasi idènticament, en la pintura titulada "Dona en la nit" del 1942.

VARIABLES TIPOLOGIQUES DE LA CONJUNCIO DEL TRONC I EXTREMITATS SUPERIORS

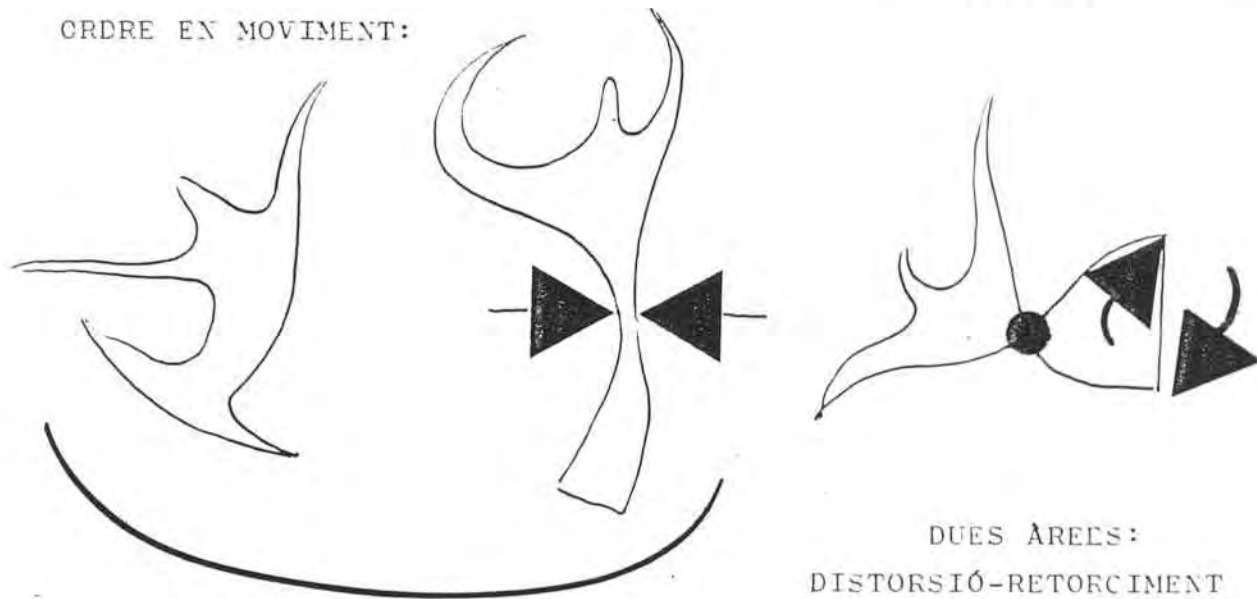


VARIABLES TIPOLÒGIQUES DE LES ESTRUCTURES PER
CONJUNCIÓ DE TRONC I EXTREMITATS SUPERIORS.

ORDRE ESTÀTIC: SUPERPOSICIÓ DUAL



ORDRE EN MOVIMENT:



UNA AREA

21. CONFIGURACIÓ CORPÒRIA DEL TRONC I EXTREMITATS SUPERIORS UNIFICATS

Estudiem les configuracions en funció de dues bases o tipus d'extremitats inferiors. El conjunt A de base linial, per estar formades per extremitats filiformes, i el conjunt B, de base corpòria, per estar sostenides sobre formes tuberals.

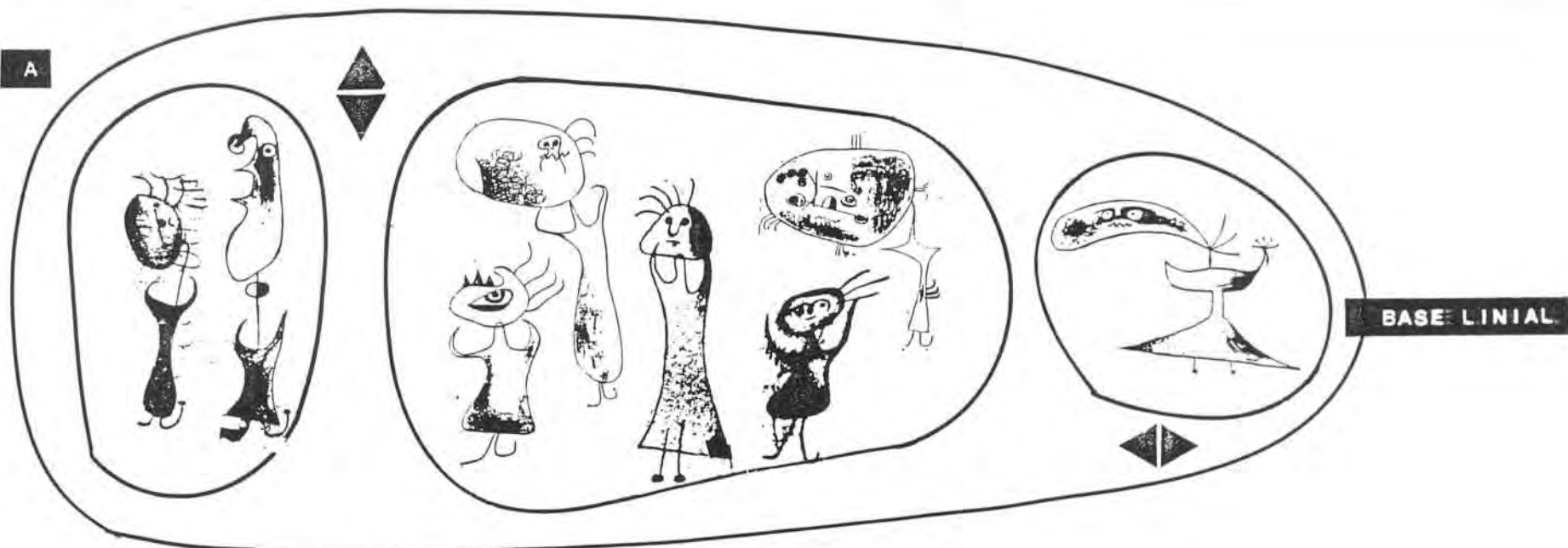
Pel que respecte a les propietats de les superfícies que són conseqüència de l'unificació del tronc amb les extremitats superiors, aquestes mostren diferents contraposicions. Així doncs tenim:

- 1.- Direccionalitat: (segons l'orientació de les extremitats superiors)
 - 1.1.- Ascendent de mode constant.
 - 1.2.- Descendent de mode excepcional.
- 2.- Format:
 - 2.1.- Tendència estilitzada de la superfície: Constant.
 - 2.2.- Tendència oposada horitzontament: Excepció.
- 3.- Contorn:
 - 3.1.- Tendència d'angularitzar l'extremitat inferior de la superfície: Podem considerar-ho excepcional.
 - 3.2.- Tendència d'encorbar l'extremitat inferior de la superfície: Constant.

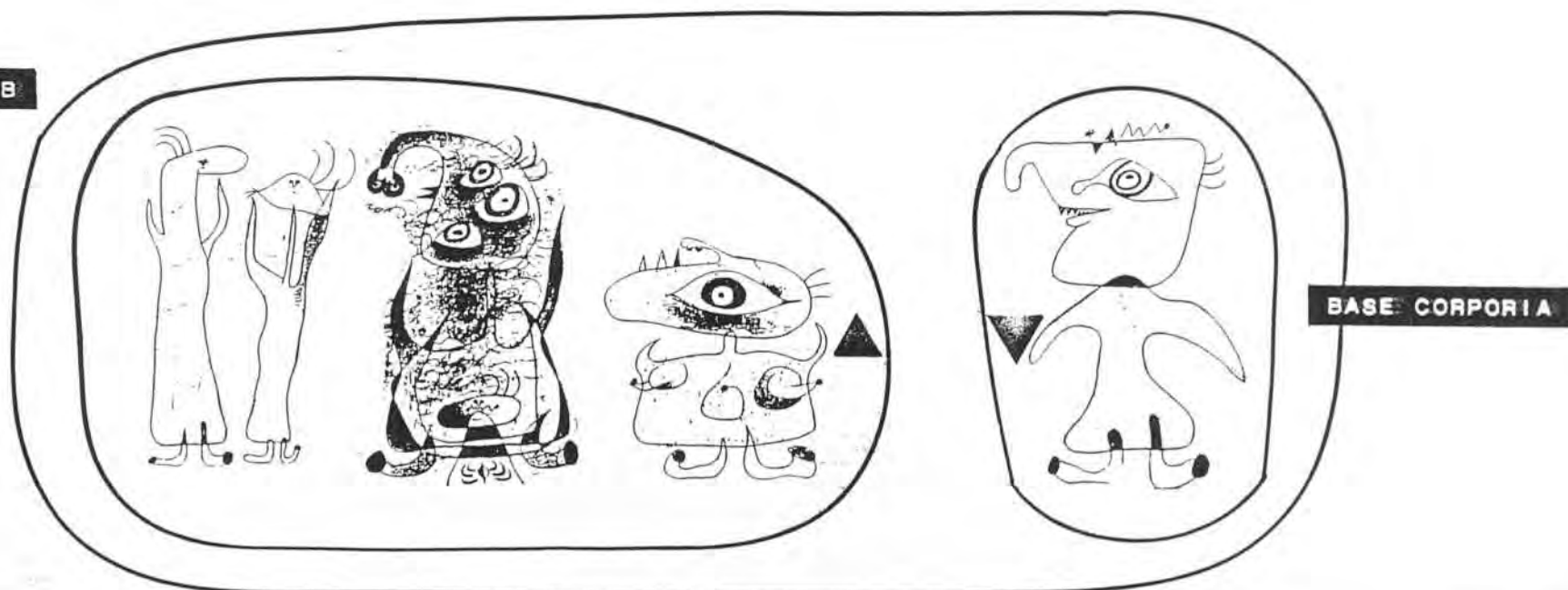
Els tipus de superfície que estudiem, podem considerar que són inèdites d'aquest període, al menys pel que fa a aquest tipus d'unió, entre tronc i extremitats superiors. Ben mirat però, el concepte d'unificar diferents parts del cos, ja es troba present en els dibuixos dels Carnets de 1930, fins i tot a concebre cossos com una sola superfície. Entre les figures presents, l'unificació trascendeix i inclou també el cap, en la primera del grup del conjunt B.

CONFIGURACIO CORPORIA DEL TRONC I EXTREMITATS SUPERIORS UNIFICATS

A



B

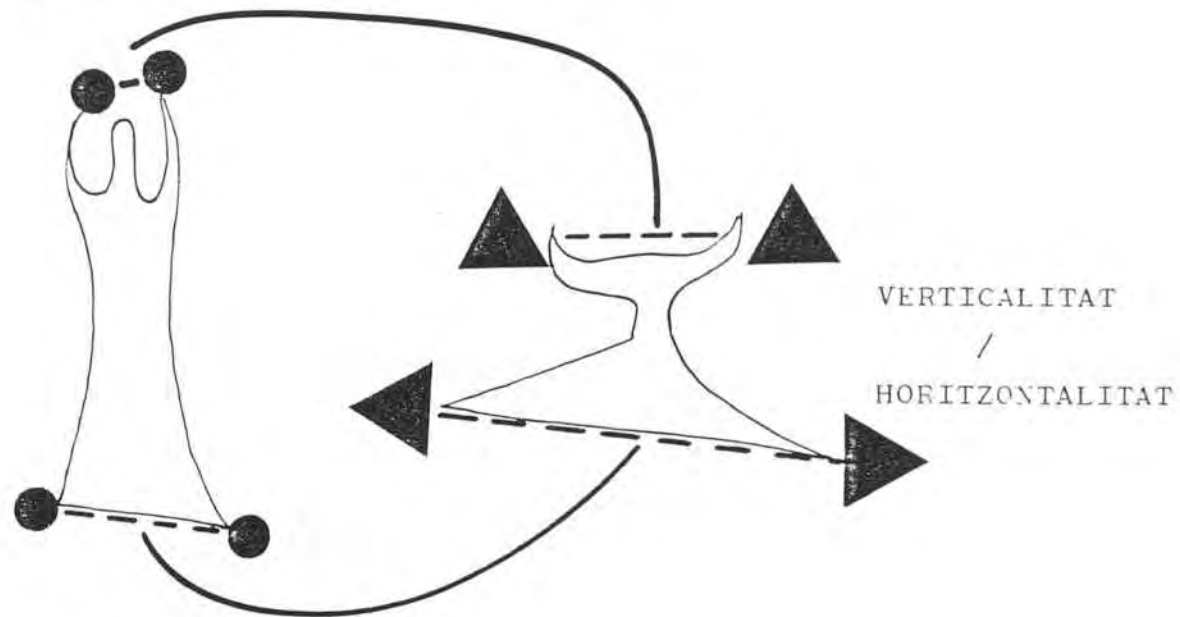
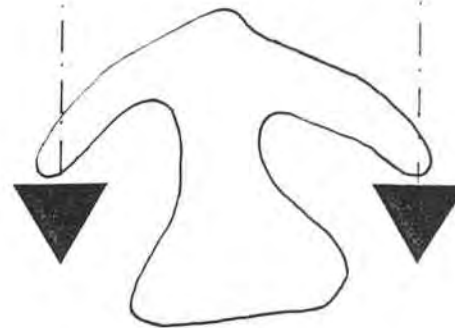
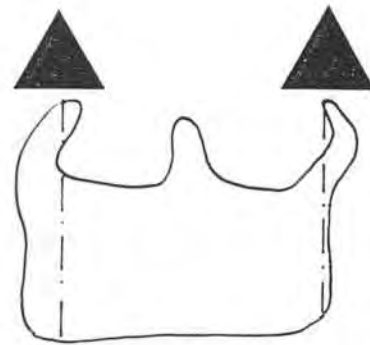


RELACIONS DE CONTRAPOSICIÓ TENSIONAL

DIRECCIONALITAT:

ASCENDENT = CONSTANT

DESCENDENT = EXCEPCIÓ



ANGULARITAT / CORVILINITAT

22. CONFIGURACIÓ CORPORIA DEL TRONC I EXTREMITATS SUPERIORS UNIFICATS
AMB VAGINA*.-

La característica anteriorment estudiada d'unificació, es --
 produeix també en aquests casos, només que les superfícies són --
 portadores d'un element gràfic peculiar, que és la vagina de dona
 en forma d'aranya. Analitzem doncs, superfícies corpòries de per-
 sonatges femenins exclusivament, presentant els següents aspectes:

1.- El tronc està format per dues superfícies que s'enllacen . A
 la part inferior tenim el pla contenidor del sexe i a la part su-
 perior, el pla que conforma les extremitats superiors.

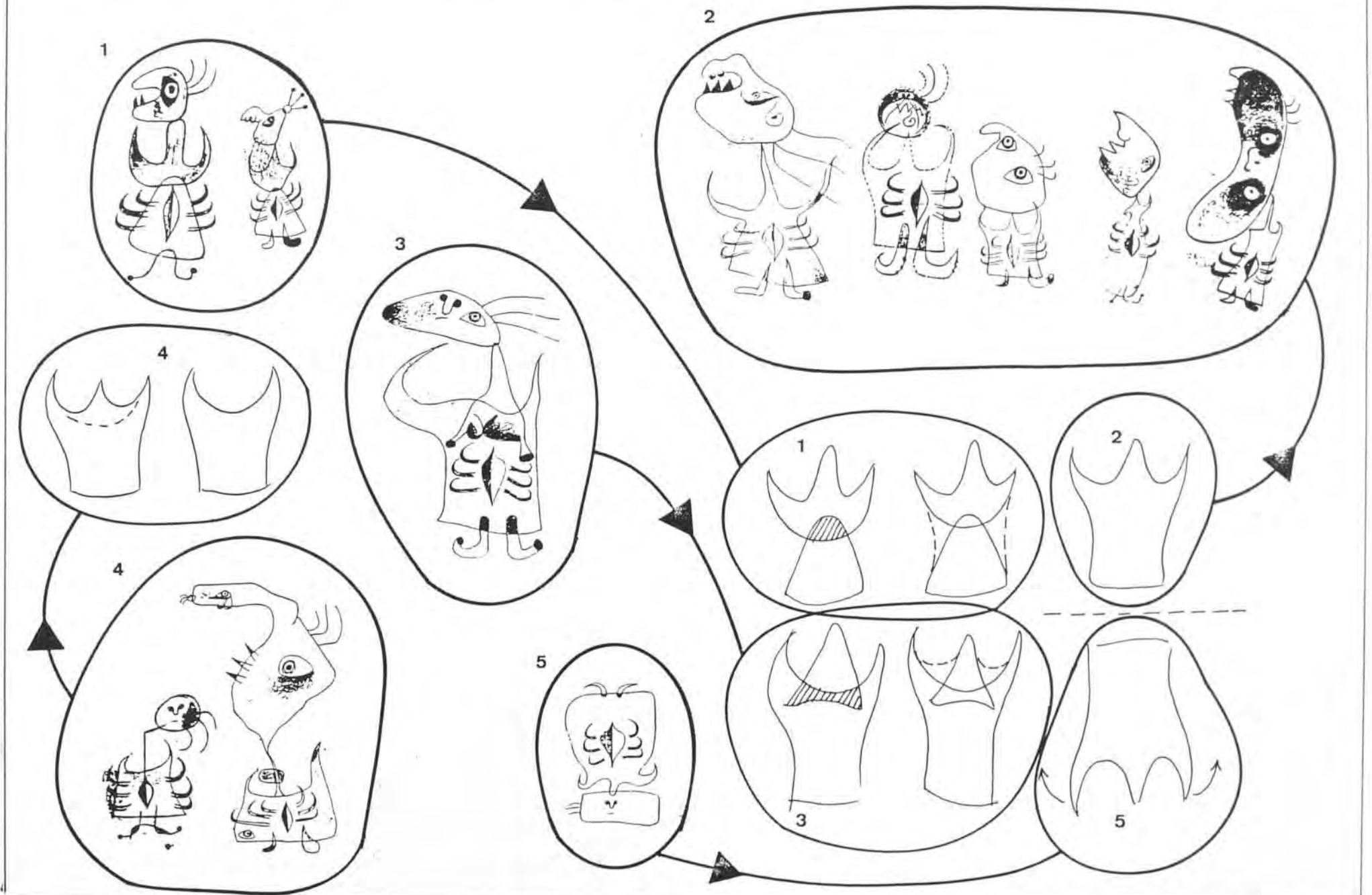
2.- Les dues superfícies que esmentàvem s'han unificat, i en for-
 men una sola de les mateixes característiques o similars, com les
 estudiades anteriorment, però amb l'inclusió del símbol vaginal
 que ocupa i fins i tot ultrapassa els límits de la superfície.

3.- Com a cas excepcional se'ns presenta un cas d'enllaç de dues
 superfícies, de manera que l'inferior abarca les extremitats su-
 periors i la segona de configuració triangular, és portadora de
 pits femenins.

4.- Consta d'una sola superfície de característiques idèntiques
 a l'inferior anteriorment esmentada, de manera que el cap necessi-
 ta prolongar-se i forma un coll per adossar-se al cos, pel contra-
 ri, en els exemples del segon apartat, els caps s'adossen directa-
 ment a les superfícies.

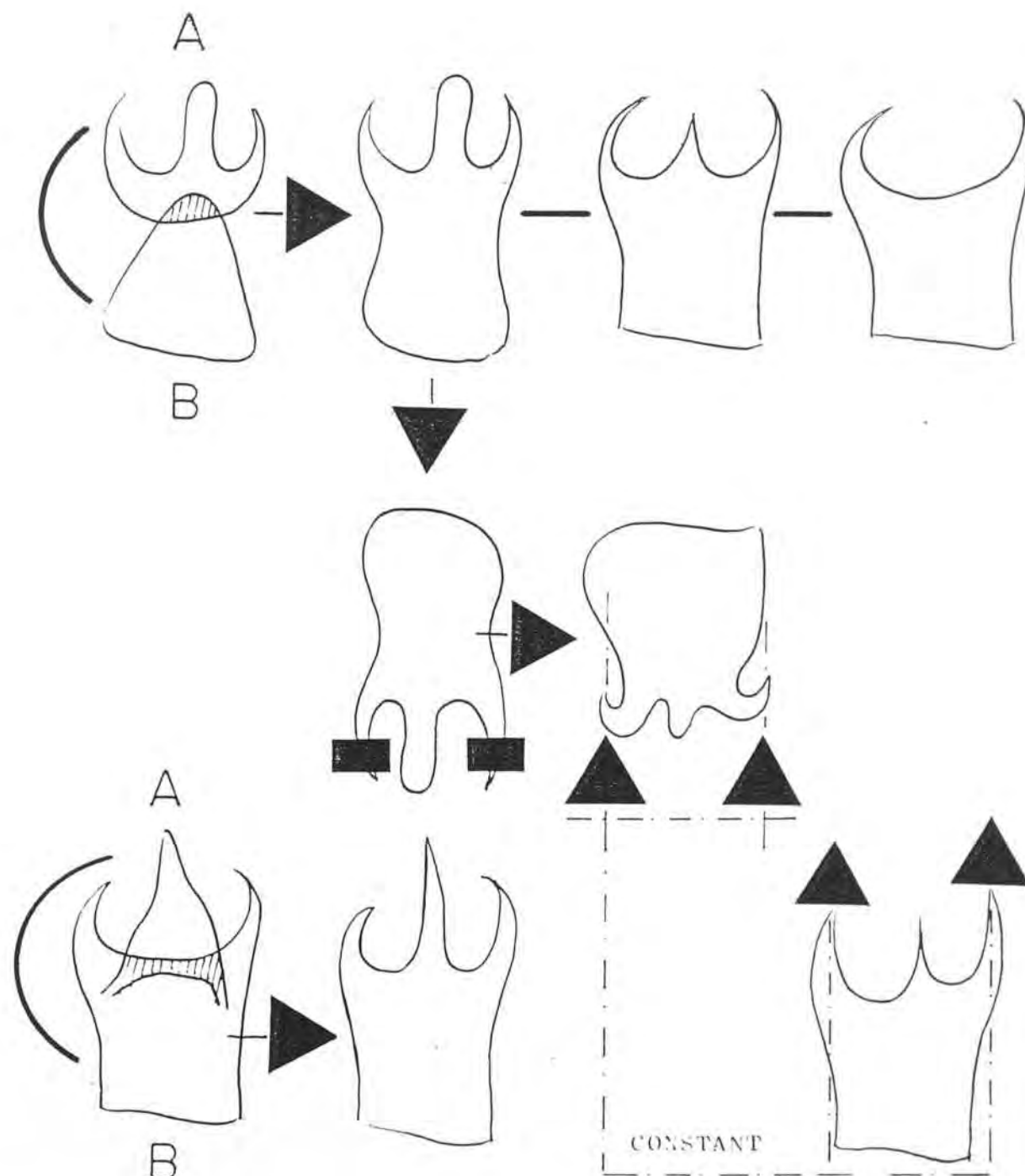
5.- Es tracte d'una superfície troncal com les estudiades en el -
 segon apartat, però en posició invertida, i les formes d'aleta de
 les extremitats superiors mantenen l'orientació ascendent.

CONFIGURACIÓ CORPORIA DEL TRONC I EXTREMITATS SUPERIORS UNIFICATS AMB VAGINA



MORFOGÈNIA TIPOLÒGICA DEL TRONC I LES EXTREMITATS
SUPERIORS UNIFICATS

PROCESSOS DE TRANSFORMACIÓ I CONFIGURACIÓ DE VARIABLES:
 DIRECCIONALITAT ASCENDENT = CONSTANT
 BIFORMAL = UNIFORMAL



23.- CONFIGURACIÓ CORPÒRIA PER CONTIGUITAT DE TRONC I EXTREMITATS.-

Si bé les estructures corpòries predominants, resulten de l'unificació formal del tronc, i els braços especialment, també trobem els casos, que són conseqüència de la contigüitat formal de les diferents parts del cos.

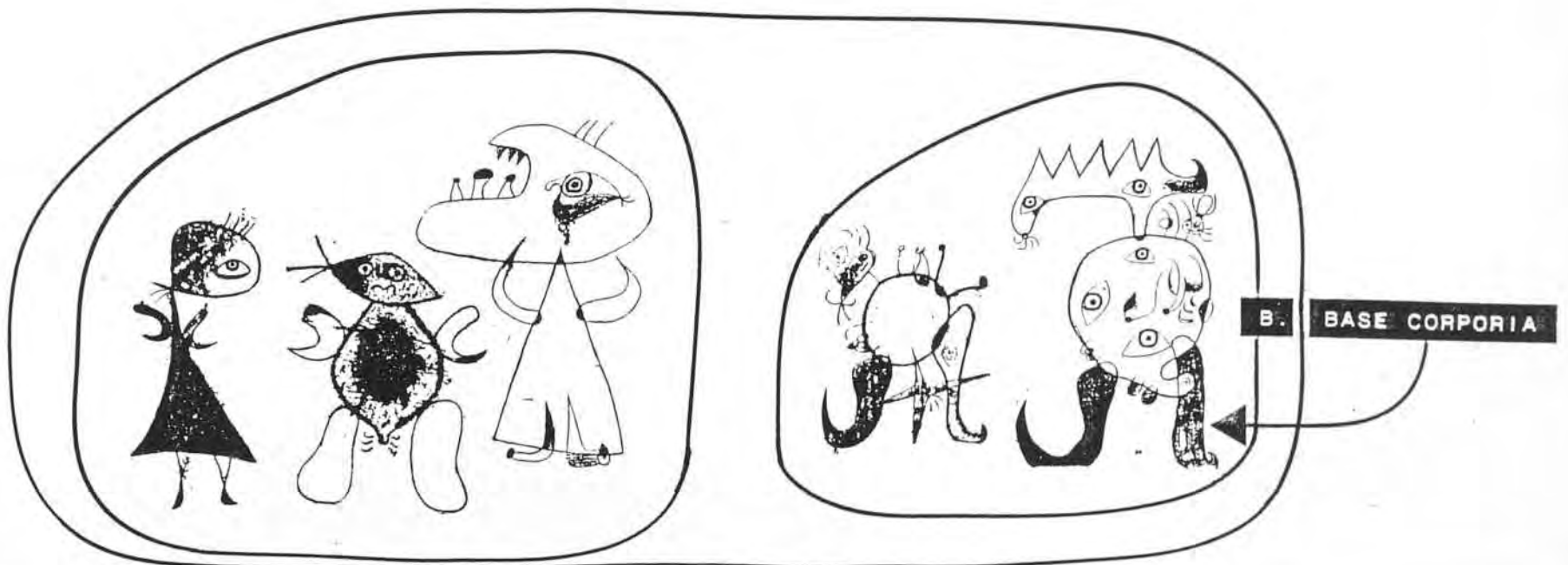
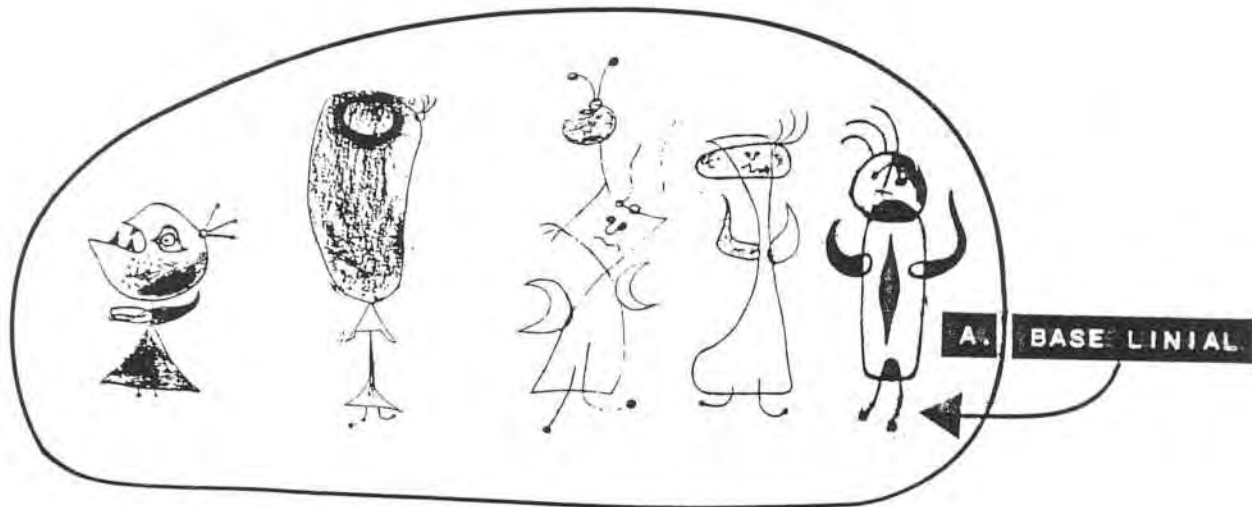
S'han agrupat segons, aquelles que tenen una base o extremitats inferiors linials i aquelles altres que estan provistes d'una base o extremitats corpòries. De totes maneres presenten en comú les següents particularitats:

- 1.- Formes d'inter-relació o articulació de les àrees formals
 - 1.2.- Per contacte: quan aquestes toquen només en un punt el nucli troncal.
 - 1.3.- Per penetració: quan aquestes s'enllaçen penetrant a dins del nucli troncal i formant una zona diferenciada d'articulació.

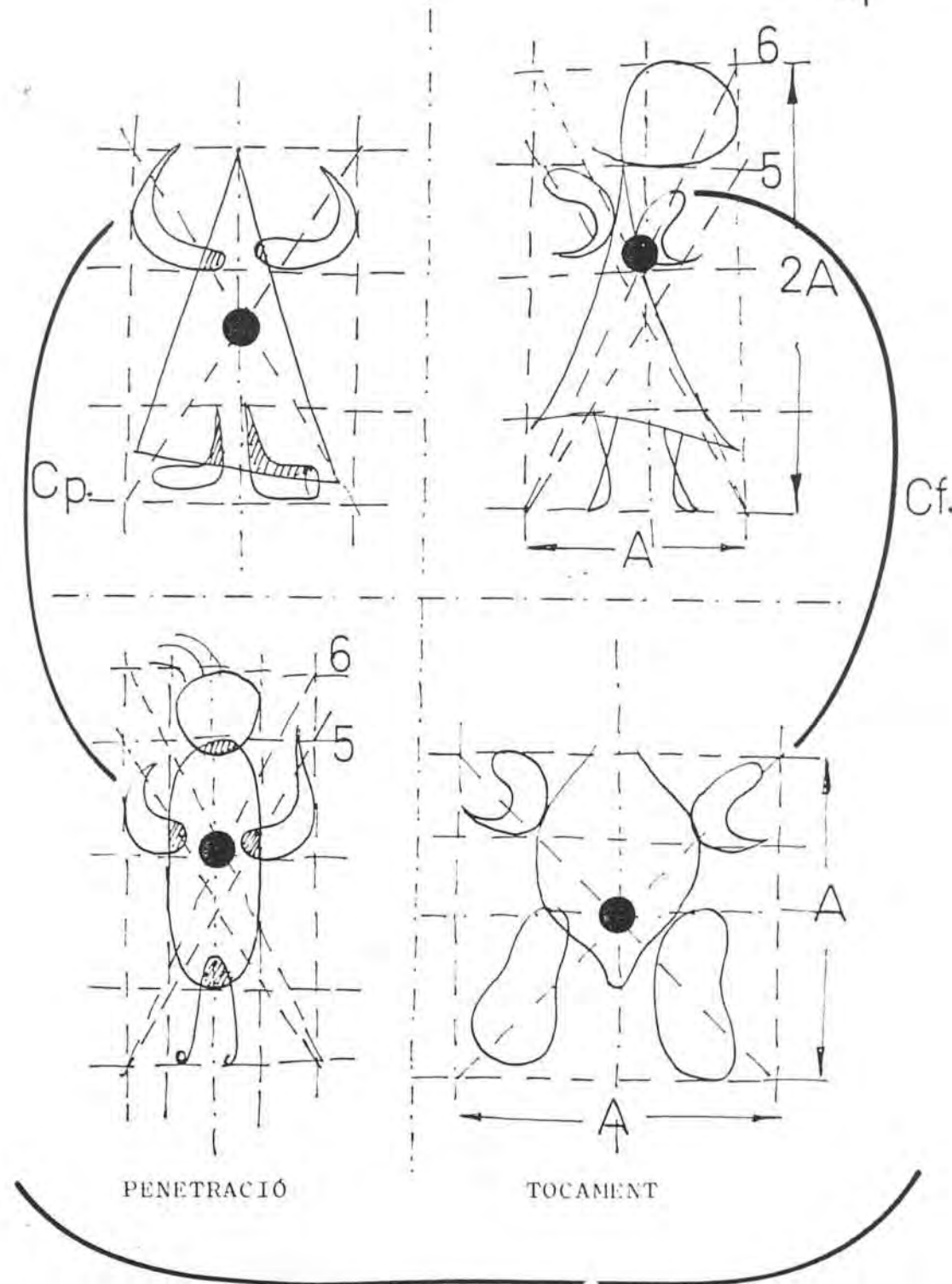
Cal esmentar el caràcter conformador bàsic dels nuclis troncal: triangular, circular, i rectangular, i a la vegada l'efecte tensional de les extremitats superiors en forma de banyes, que -- segons l'orientació o encarament intern o extern, la pressió resultant és centrípeta i centrífuga, respectivament.

Respecte de l'anàlisi proporcional, mitjançant els traçats harmònics, constatem, segons si considerem els caps o no, que el centre de l'estructura, de vegades està en funció de les 6 parts del cos, comptant el cap, i de vegades ho està en funció de les 5 sense contar-lo. Des del punt de vista mètric, constatem que l'alçada, sol ser el doble de l'amplada.

CONFIGURACIO CORPORIA PER CONTIGUITAT DE TRONC I EXTREMITATS



- NUCLI TRONCAL = EQUILIBRI, CENTRALITAT
- ARTICULACIÓ D'ÀREES = PENETRACIÓ I TOCAMENT
- EXTREMITATS SUPERIORS = PRESSIÓ CENTRÍPETA Cp.
- PRESSIÓ CENTRÍFUGA Cf.



INTER-RELACIÓ D'ARTICULACIÓ D'ÀREES.

24.- CONFORMACIONS BÀSIQUES DE LES ESTRUCTURES AMB FAL.LUS.-

Són 13 en total les figures d'aquestes característiques, en front de 29 per part del sexe contrari. Quan es tracte de dir les coses, les diu o les expressa directament sense embuts, tant les referents a un sexe com a l'altre:

"Com els nens, va directa als aspectes que considera -- més interessants, és a dir, més útils a la pintura que en aquell moment realitza. Els altres aspectes els omet o els subordina a mode d'accessoris." (50) Potser l'omissió o subordinació que al.ludeix Johnson Sweeney, és més evident en les figures femenines, doncs la forma del cos és més esquemàtica, i la superfície molt més nítida que la dels personatges masculins.

Paralelament, constatem com Cirici, que:

" Una de les coses que de mode més irmediat crida l'atenció és el fet que la presentació frontal es destina més bé als personatges femenins. La de perfil, els masculins. Això té un origen lògic, perquè, tenint en compte que Miró otorga un ènfasi especial a la representació dels genitals, ha de considerar que la forma en què els òrgans femenins presenten més clarament la seva estructura és la frontal, mentre que els masculins assolixen la seva màxima capacitat d'explicitació en una visió de perfil." (51)

És evident, amb la dialèctica formal que s'estableix entre les representacions del mascle i la femella, tant per l'erecilitat d'un membre com per l'expendiment de l'altre, respectivament, la tendència cap al contacte, que es manifesta ja en els dibuixos del Carnet del 1930 on:

" De vegades, tot el personatge sencer és fàl·lic, i -- els testicles li fan de peus, per al contacte amb la te rra nutrícia -segons Cirici-." (52)

Pel que respecte a l'anàlisi formal, tenim en primer lloc, - un predomini ben clar de la direccionalitat dreta-esquerra del -- fal·lus. Nou casos en aquests sentit, per contra de dos en sentit inversa.

Els esquelets estructurals estan conformats de les següents maneres:

Ordre A: Tronc de predomini quadrangular.

Ordre B: Tronc de predomini triangular.

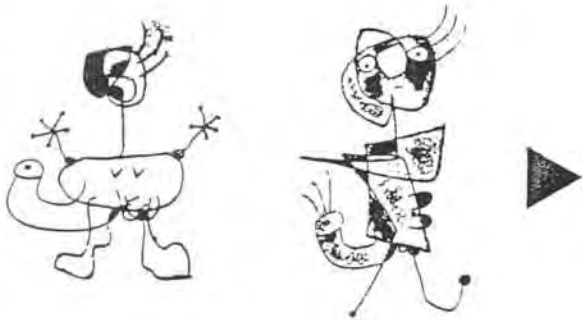
Ordre C: Tronc de predomini circular.

Aquestes tipologies també mostren la contraposició de parts del cos frontals, envers d'altres en posició de perfil (fal·lus, rostres, i braços).

CONFORMACIONS BASIQUES DE LES ESTRUCTURES AMB FAL·LUS

ESQUELETS ESTRUCTURALS

A

DIRECCIONALITAT
DRETA-ESQUERRA

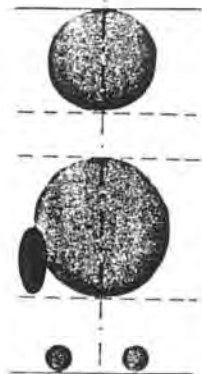
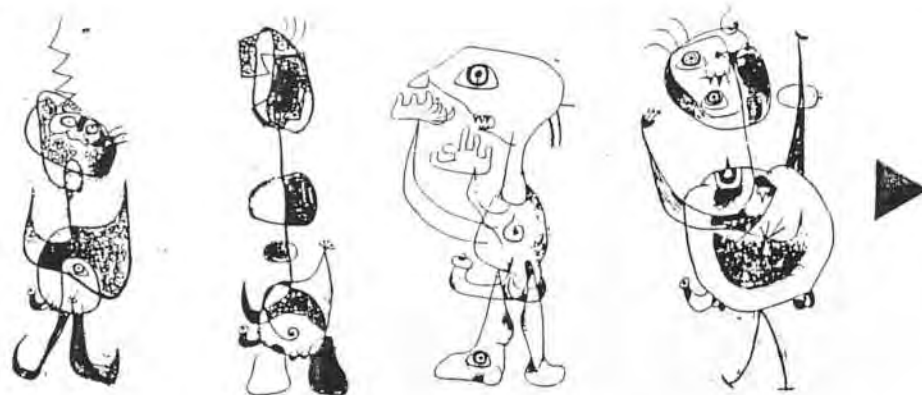
INVERSA



B



C



CONTRAPOSICIO

FRONTALITAT-LATERALITAT

25.- POLARITAT DE LA MORFOGÈNIA VAGINAL.-

La producció i l'evolució dels caràcters gràfics de la forma vaginal, ens ha configurat el morfograma del quadre, format per 8 variables, que hem sintetitzat amb els tipus A, B, C, D, E, és a dir, 5 tipus dels quals C, D, E, per medi d'una transposició o inversió d'esquerre a dreta, obtenim les variables 4, 6, i 8. Mitjançant el procés sincrònic, podem observar la formació diferenciada dels extrems oposats (pols), que en la realitat, no vol pas dir que apareguin en l'ordre que hem apuntat, o marquin la filogènesi de la Sèrie

En el quadre de la Morfogènia tipològica vaginal I, ens hem referit a l'estudi de l'alternància dual de la forma vaginal, tipus màndorla o més aviat de fulla amb vorera allisada, exclusivament, sense el pelatge que la flanqueja.

Inter.relacionant les diferents variables, les hem reorganitzat en base a les 8 variables esmentades del primer quadre. Considerant la figura 1 d'àrea plena, com l'inicial, tenim que el desenvolupament ens dona:

- 1.- Punt de partida: Tipus 1 d'àrea plena
- 2.- Desenvolupament: Tipus 2, 3 d'àrees semi-planes
- 3.- Desenvolupament: Tipus 4, 5 inversions de 2, 3
- 4.- Desenvolupament: Tipus 6, 7 inversions de 4, 5
- 5.- Desenvolupament: Tipus - 8 inversió de 6, 7

A més de l'alternància dual de les àrees semi-planes, es manifesta una alternància dual d'inversions.

A la morfogènia tipològica vaginal II, considerem a més a -- més el pelatge, que en forma de tres cilis a banda i banda es desenvolupa com segueix:

- 1.- Pilositat excent: Tipus 1, 2
- 2.- Pilositat lateral dreta: Tipus 3, 5 (senars)
- 3.- Pilositat lateral esquerra: Tipus 4, 6 (parells)
- 4.- Pilositat a dreta-esquerra: Tipus 7, 8 (senar-parell)

A més a més d'una alternància dual pilosa, es manifesta una contraposició amb l'alternància de les àrees semi-planes.

Hem de fer constar, que les representacions vaginals que són una peça indispensable del vocabulari gràfic-plàstic de Miró, es comença a configurar cap el 1930. És per medi del Carnet d'aquests anys, que podem fer un seguiment filogenètic que determinarà la forma com d'aranya actual. Val la pena transcriure al respecte -- unes anotacions fetes a Verve, per Miró, justament en el mateix -- any de la Sèrie Barcelona:

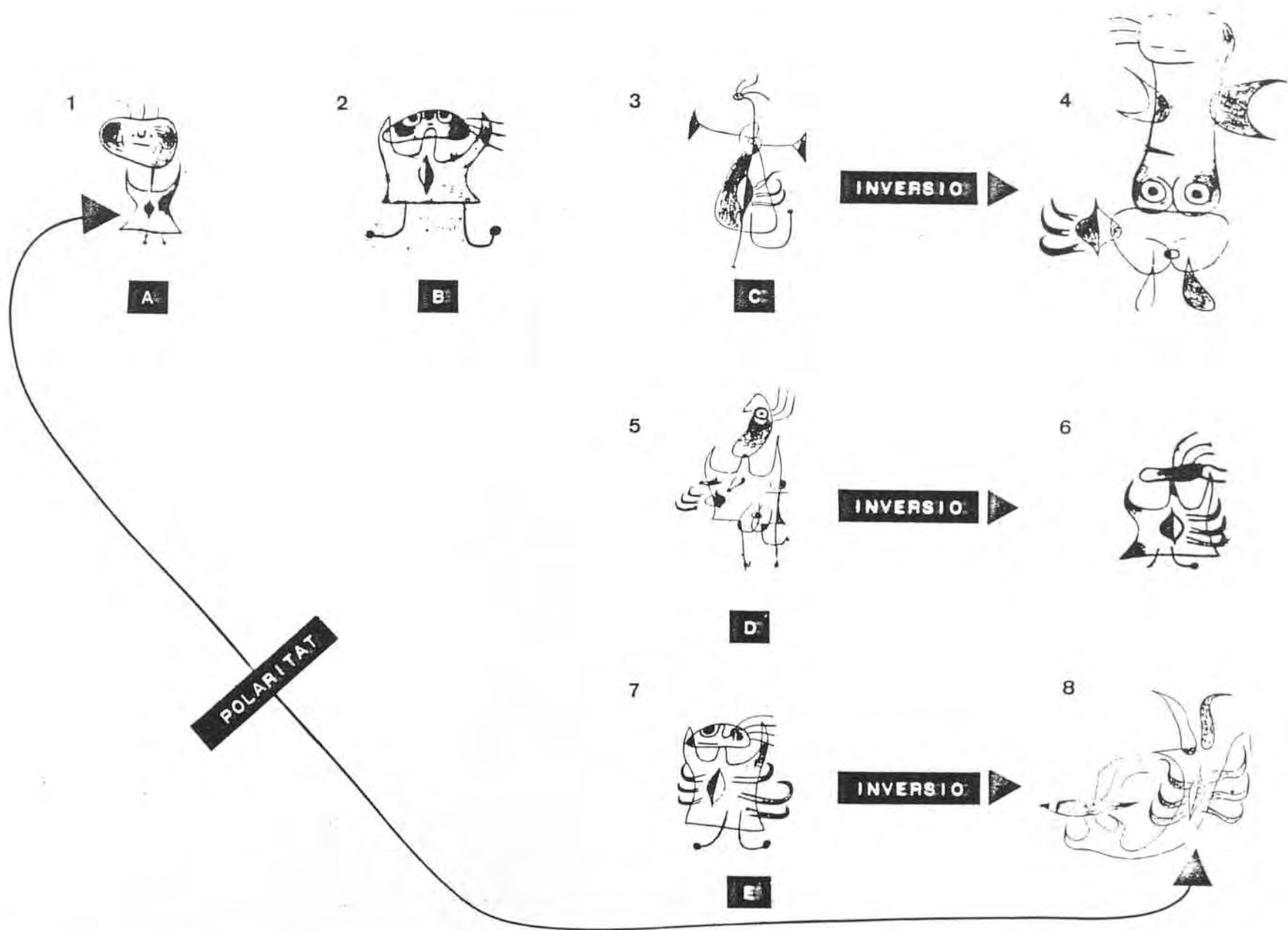
" En el cabdell de fil desfet pels gats vestits d'arlequí, fum retorçant-se i apuntalant les meves entranyes en l'època de fam que va donar neixement a les al·lucinacions registrades en aquests quadre belles floracions - de peix sobre un camp de roselles anotades sobre la neu d'ur paper tremolós com la gola d'un ocell al contacte d'un sexe de dona en forma d'aranya..." (53)

És així que l'aranya, el sexe, el signe... esdevé un "doodle", és a dir:

" Figura ambigua que pot tenir varies interpretacions - (N. del T.)" (54)

" William James -ens diu Arnheim- utilitza el terme pre
percepció en aquells casos en què els conceptes visuals
--- amagatzemats ajuden a reconèixer configuracions --
perceptuals insuficientment explícites." (55)

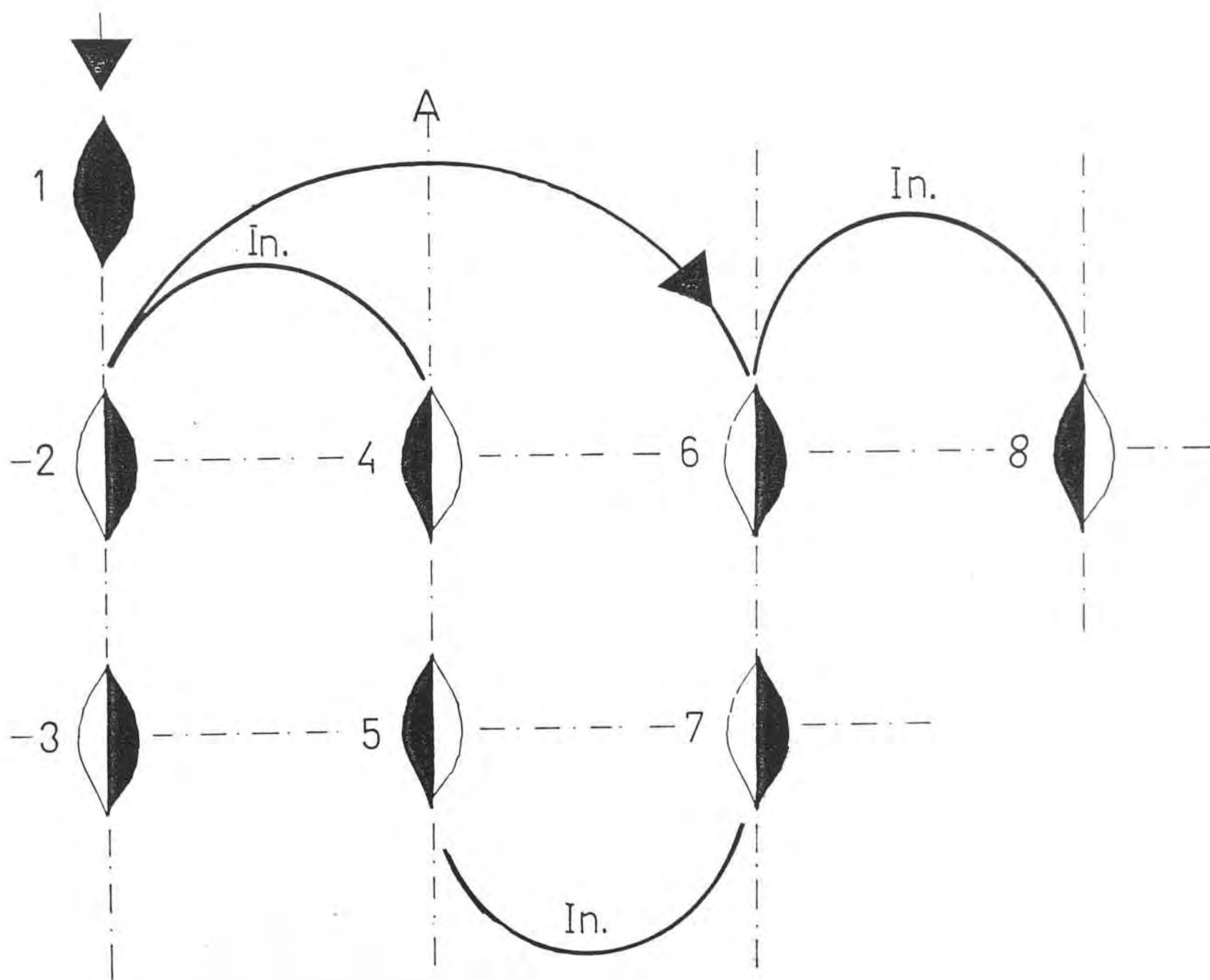
POLARITAT DE LA MORFOGENIA VAGINAL



MORFOGENIA TIPOLÒGICA VAGINAL I.-

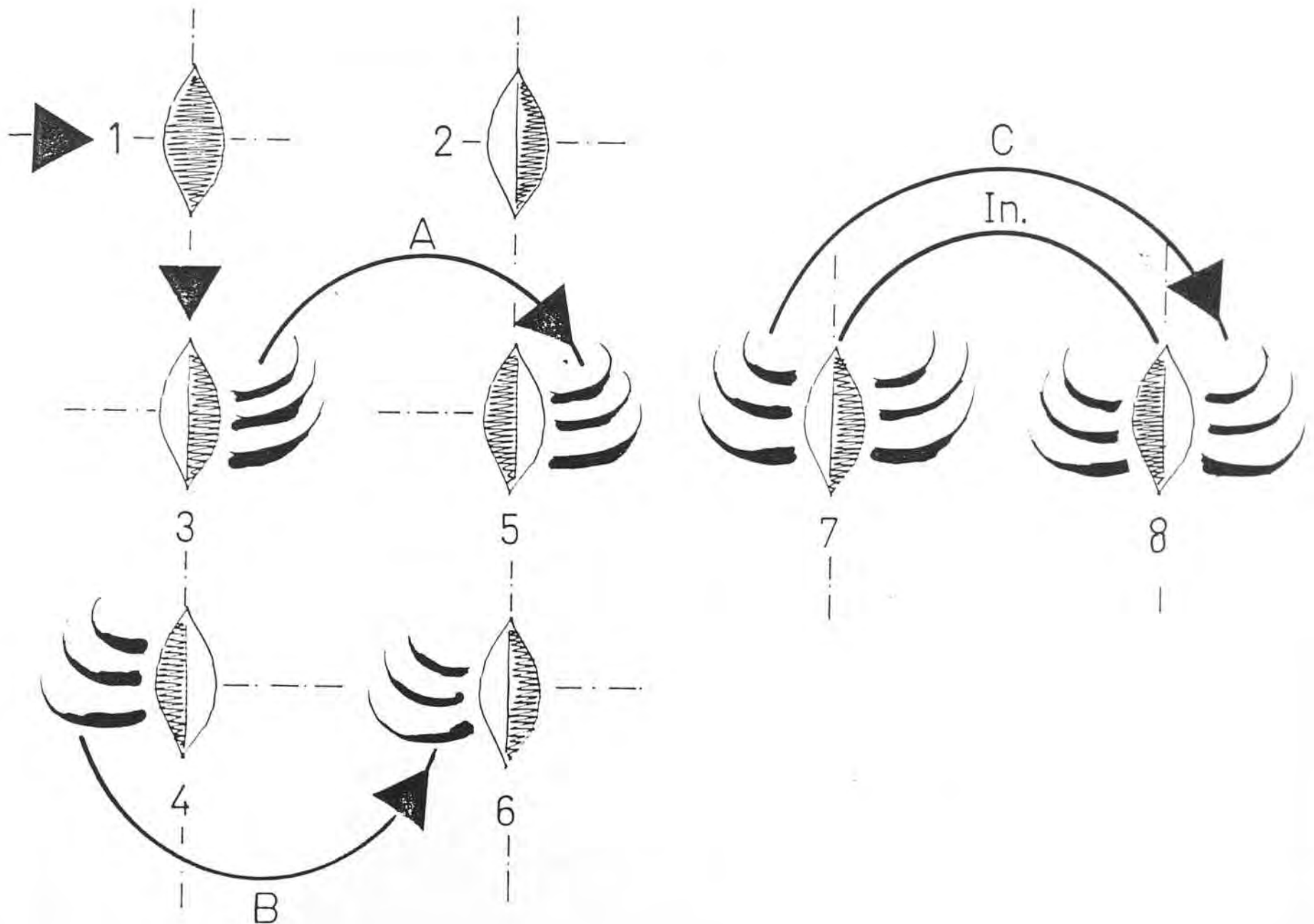
ALTERNANCIES DUALS

AREES PLENES-BUIDES
LATERALITAT DRETA-ESQUERRE
INVERSIONS



MORFOGÈNIA TIPO LòGICA VAGINAL II.-

ORDRES ALTERNANTS DUALS A-B-C- DE LA LATERALITAT PILOSA QUE ES CONTRAPOSA AMB L'ALTERNÀNCIA DE LES ÀREES PLENES-BUIDES, FINALITZA EL PROCÈS TRANSFORMATIU AMB LES INVERSIONS 7-8 I 8-9.



26.- CONFIGURACIÓ CORPÒRIA DEL BUST. ANTROPOMETRIA.-

Les figures o personatges antropomòrfics completen les variables tipològiques, amb aquesta morfogènia del bust, conformada -- per dues parts, el cap, i la part superior del tronc, excent d'extremitats.

Immediatament, s'estableix una relació mètrica entre les --- dues parts d'aquests cos, de manera que a menys tronc (A), li correspon més cap (B), i viceversa, organitzant-se dos ordres antropomètrics, un de vertical i un d'horitzontal, amb les següents -- proporcions:

1.- Ordre Vertical:	A	B	Total
1.1:	1/8	7/8	1
1.2:	1/4	3/4	<u>6</u>
1.3:	1/2	1/2	<u>4</u>
1.4:	3/4	1/4	1

2.- Ordre Horitzontal:	A	B	Total
2.1:	1/4	3/4	1
2.2:	3/4	1/4	2

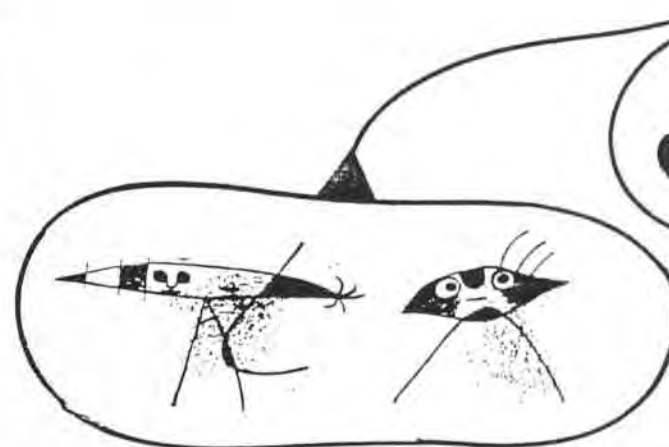
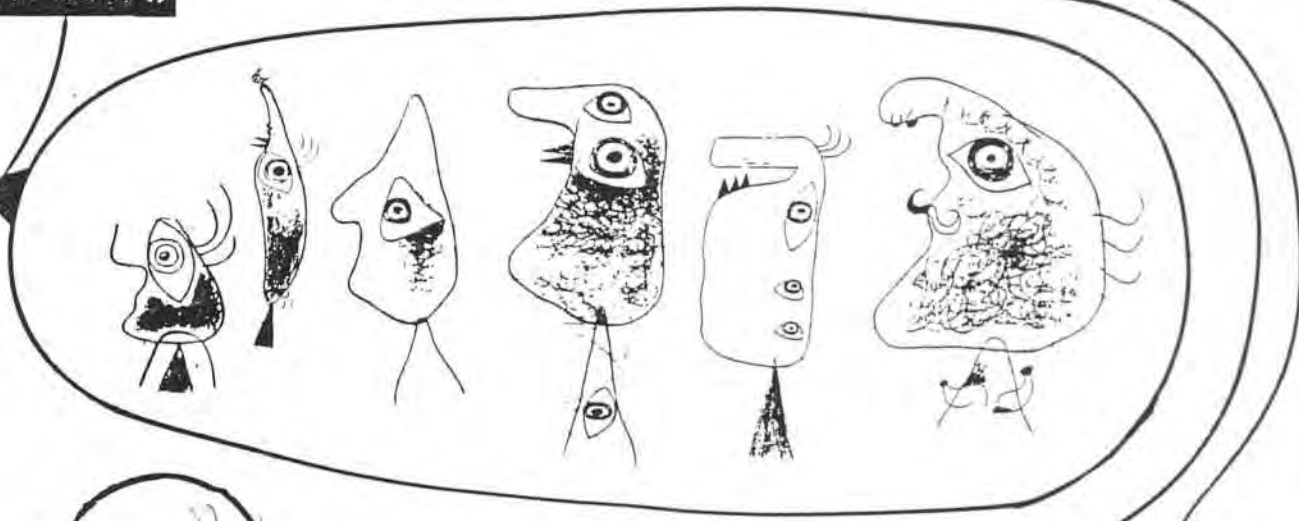
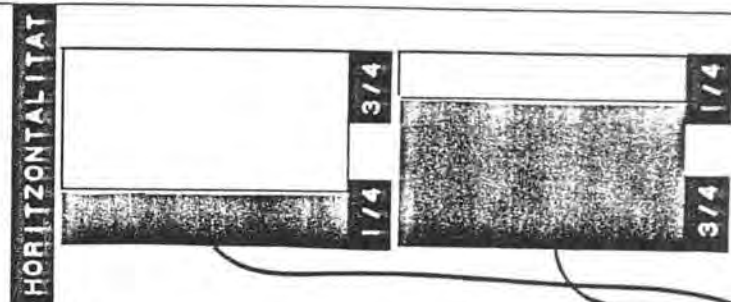
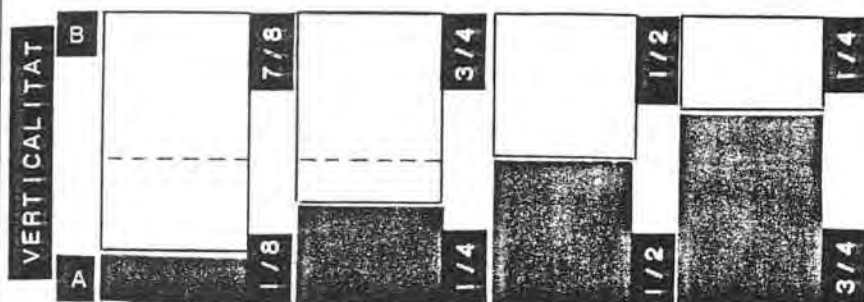
Hi ha un predomini clar de l'ordre vertical per sobre de --- l'horitzontal i de les tipologies d'escala mitjana corresponents als apartats 1.2 i 1.3 amb 6 i 4 exemples respectivament.

Les esmentades proporcions implanten, en síntesi, una relació de nivells creixents o decreixents de l'escala, en un total de 4 nivells en l'ordre vertical i dos en l'horitzontal.

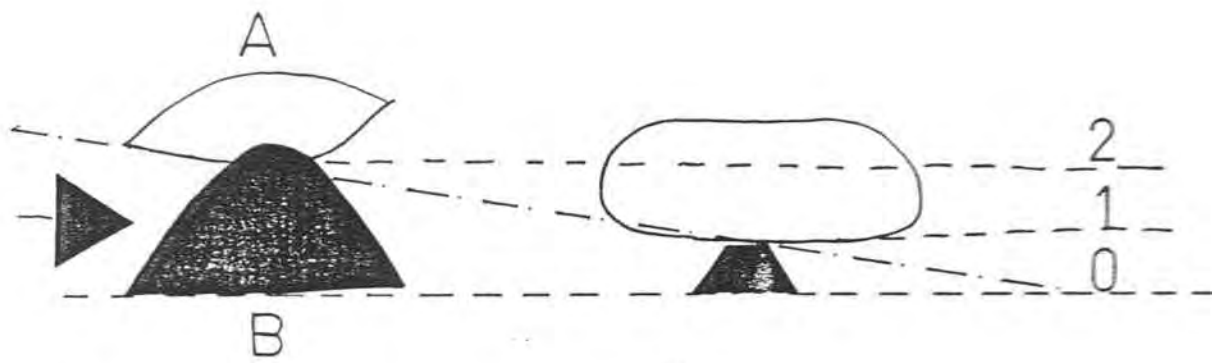
No hem identificat altres antecedents iguals ni semblants, i en l'espai, ocupen el nivell de la macroestructura.

CONFIGURACIO CORPORIA DEL BUST

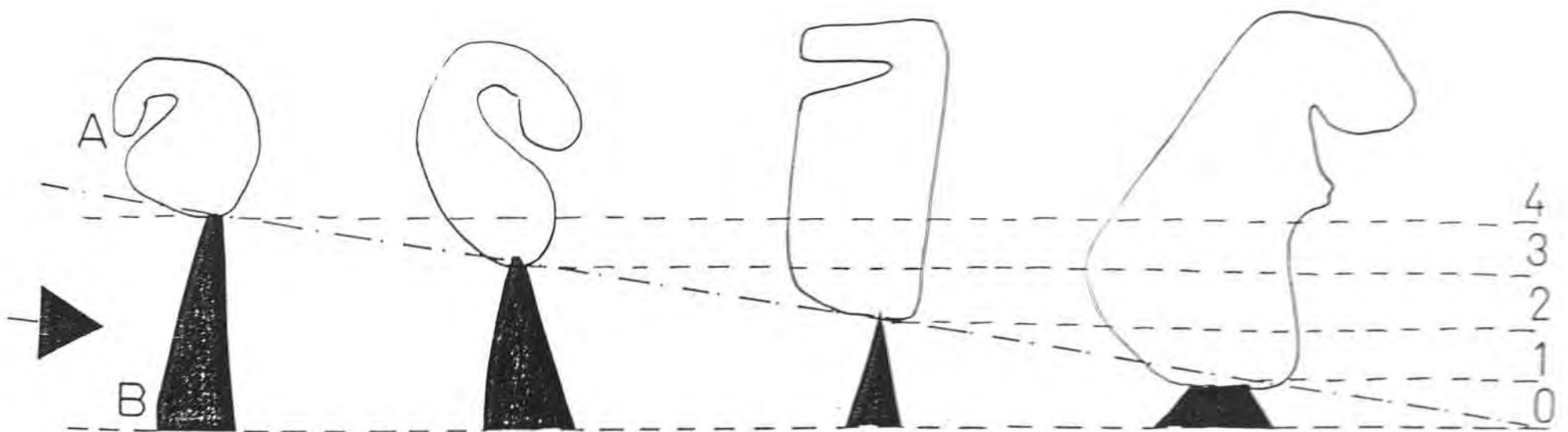
ANTROPOMETRIA



ANÀLISI ARMÒNIC I RELACIONS
ANTROPOMÈTRIQUES DE LES ES-
STRUCTURES BINÀRIES DEL BUST.



HORIZTONTALITAT



VERTICALITAT

27.- CONFIGURACIONS DE MIG COS.-

Ordre A: Està format per tres elements que fan la funció de bust, (forma triangular), d'extremitats (forma de banyes) ambdós costats de l'eix troncal, i a més a més el cap. Les extremitats formen un semi-cercle entorn del cap, que implica una pressió centrípeta, que gira entorn del centre ubicat en el punt de contacte del bust amb el cap. El cap està en posició de perfil, heus ací també la confrontació dels termes frontal per una banda i lateral per l'altra.

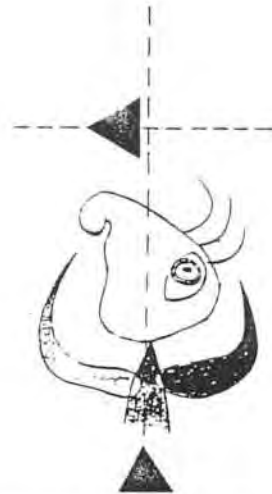
Ordre B: El mig cos, part superior del tronc i les extremitats superiors elevades, formen una superfície. A vegades el cap forma part d'aquesta, i quan no és així, s'enllaça en la prolongació central de l'esmentada superfície. L'orientació semi-circular de les extremitats provoca com en el cas anterior, una pressió centrípeta que gira entorn del cap, situant-se el centre, en el punt d'enllaç de les dues parts.

La primera figura d'aquesta sèrie, presenta una contraposició de pressions, per una banda la concèntrica ja esmentada, i per l'altra, la juxtaposició d'una pressió vertical ascendent que parteix del mateix centre que l'anterior.

La segona figura, mostra en canvi una contraposició de pressions paralel·les, dues de positives ascendents i coincidint amb els braços, i dues més negatives, descendents, que es configuren en els buits que es formen entre el cap i les extremitats. Per altra, aquesta figura presenta una tipologia de rostre tal, que marca un eix horitzontal contraposant-se a la vegada amb les altres pressions esmentades.

CONFIGURACIONS DE MIG COS

ORDRE A

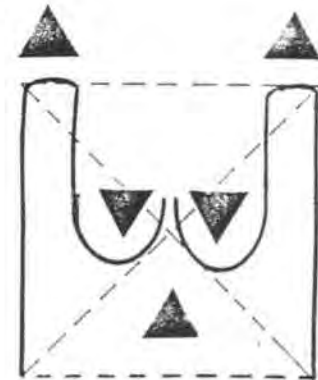
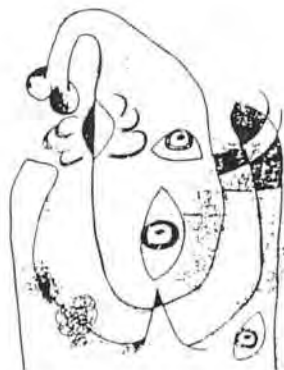
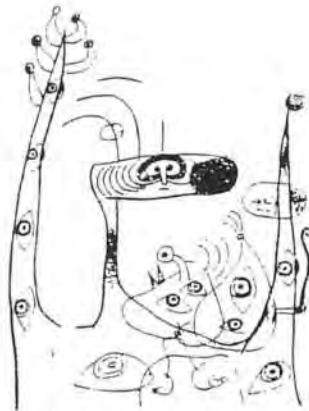


PIRECCIONALITAT ASCENDENT
PRESSIO INTERNA
PRESSIO EXTERNA



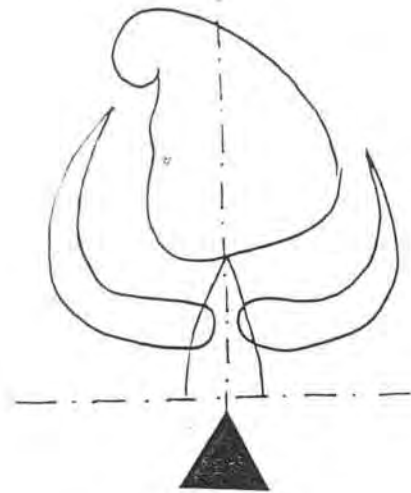
CONTRAPOSICIO FRONTRALITAT-LATERALITAT

ORDRE B

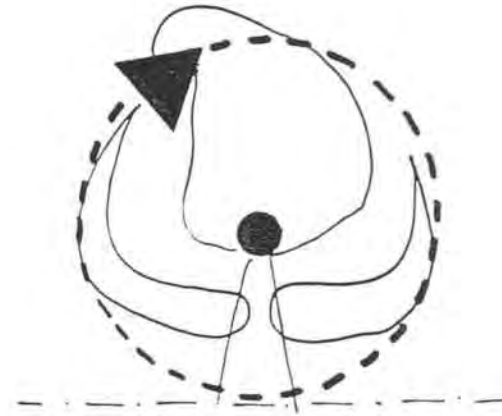


CONTRAPOSICIÓ:

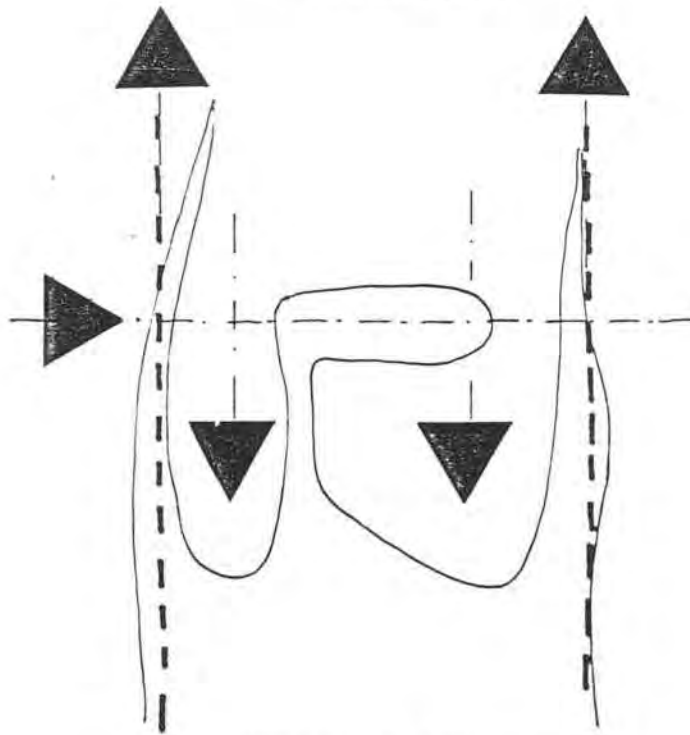
← LATERALITAT
(DRETA-ESQUERRA)



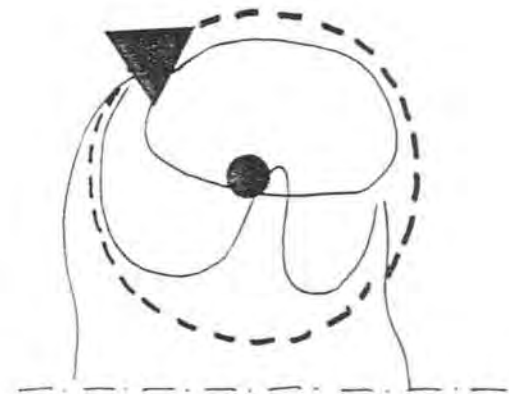
FRONTALITAT



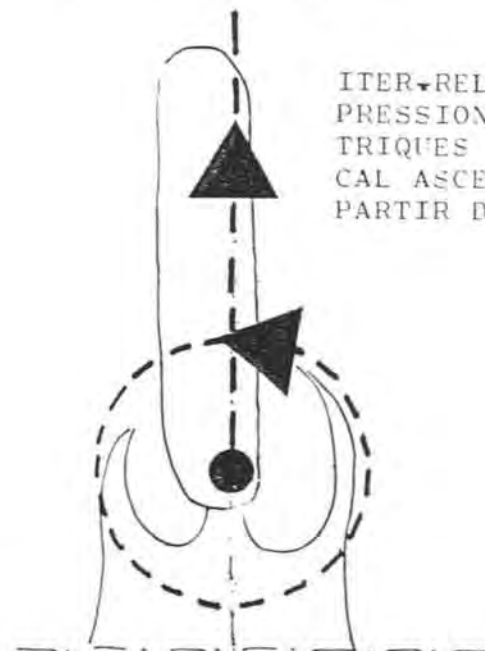
PRESSIONS
CONCÈNTRIQUES



CONTRAPOSICIONS DE
PRESSIONS PARALEL·-
LES I PERPENDICULARS
A LA VEGADA.



ITER-RELACIÓ DE
PRESSIONS CONCÈN-
TRIQUES I VERTI-
CAL ASCENDENT A
PARTIR DEL CENTRE



28.- CONFIGURACIONS DE MIG COS AMB PITAM.-

Donat que les característiques morfològiques de les configuracions de mig cos, han estat analitzades en la pàgina , per una banda, i que les que contenen pitam (encara que s'han agrupat formant un morfograma independent) compleixen els caràcters esmentats, segons els dos ordres definits A i B, i per l'altra banda - l'estructura específica del pitam serà tractada per separat, a -- continuació, en aquest espai ens limitem a constatar:

1.- La forma de la superfície seccionada troncal, tipus bust, no varia substancialment d'aquelles que no contenen pitam.

2.- La forma de la superfície seccionada que inclou els braços, manté les mateixes característiques que les que no contenen pitam.

3.- Els pitams no es trobem inclosos en aquelles tipologies de mig cos, formades per tres elements, tronc i dos braços en forma de banya.

4.- A vegades la superfície troncal adopta els atributs de rostre, pel fenomen de l'ambigüitat. Cirici si va referir així:

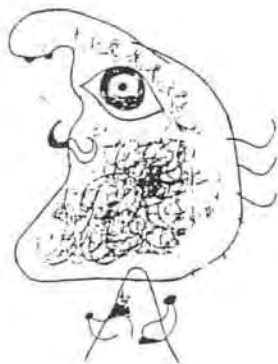
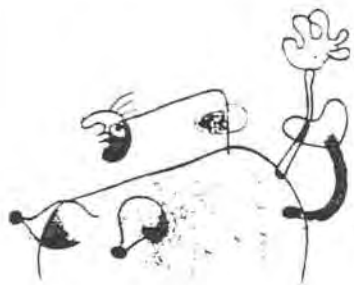
"...permet el curiós joc ambigu, molt surrealista però també molt experimental, de constituir amb el tronc de la dona una gran cara els ulls de la qual són les sines ,..." (56)

5.- Com a conclusió podem afirmar, per tant, que el pitam no altera ni transforma les configuracions morfològiques del mig cos, en tot cas, sí que ho fa a nivell semàntic, per l'efecte del fenomen esmentat en el apartat 4.

CONFIGURACIONS DE MIG COS AMB PITAM

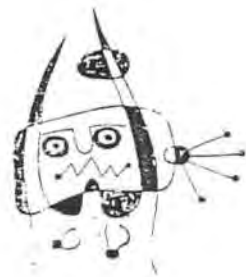
ORDRE A

TIPUS BUST SENSE EXTREMITATS



ORDRE B

TIPUS TRONC AMB EXTREMITATS



29.- SÍNTESI DE LES CARACTERISTIQUES ESTRUCTURALS MORFOLOGIQUES DE LES CONFIGURACIONS DE MIG COS.-

Variables	Amb extremitats superiors	Formades per una superfície seccionada, a més del cap.	Amb pitam: 7
			Sense pitam: 4
	Sense extremitats. Tipus bust.	Formades per tres elements morfològics a més del cap.	Amb pitam: 0
			Sense pitam: 3
			Ambigües: 1
		Formades per una superfície seccionada a més del cap.	Amb pitam: 5
		Sense pitam: 14	
		Ambigües: 0	
Nombre total de configuracions de la tipologia: 35			

30.- MORFOGÈNIA TIPOLÒGICA ESTRUCTURAL DEL PITAM.-

Entenem per pitam, aquella part del cos contenidora de les glandules mamàries. Cirici, en canvi, utilitzava el terme de sina, que creiem és més propi de l'escotadura que separa els dos pits. És ell qui n'estableix la següent classificació:

"Hi ha essencialment quatre iconografies de la sina, -- des del 1924. La geomètrica, conceptual, mecanoforme, com constituïda per una semiesfera, de la Maternitat. La de perfil, amb forma de ceba i el mugró com una punxa d'atzavara, que correspon a una morfologia que ja -- hem trobat en parlar de les muntanyes: l'assimila a una mena de volcà apagat o en erupció. La frontal..."(57)

El pitam constitueix un dels òrgans característics dels personatges femenins de Miró. A la Sèrie Barcelona, hem localitzat -- dotze variables sense comptar la frontal, constatant que no hi ha ni una sola repetició. Aquests presenten, a nivell de direccionalitats i lateralitats, els següents emplaçaments segons els eixos de coordenades que ens divideixent l'espai en quatre quadrants:

1.- Traslació vertical: És l'únic cas que presenta els dos òrgans idèntics, l'un sobre de l'altre, en forma de ganxo o de penjador. Correspondria, per tan a la iconografia mecanoforme.

2.- Simetria axial: És dels que se'n presenta més casos. Estan -- orientats mirant a esquerra i a dreta de l'eix, però desiguals morfològicament. Es veuen totalment de perfil i podrien correspondre iconogràficament al tipus anomenat de ceba.

3.- Superposició: És l'única tipologia que presenta aquest fenomen, a més d'orientar-se en el mateix sentit del rostre de la figura.

4.- Divergència horitzontal-diagonal: El pit de l'esquerre s'orienta horitzontalment, mentre que el de la dreta o fa en diagonal, situant-se en el quart quadrant.

5.- Conjunció oposada i desigual: Es tracta d'una conjunció oposada de dos pits en forma esfera, però, de mugrons completament diferents entre sí, i de tots els altres. Acaben en punxa i són els més mecanofomes.

6.- Divergència horitzontal-diagonal: Orientats cap a l'esquerre, els mugrons coincideixen amb els eixos horitzontal i vertical, que comprenen el tercer quadrant.

7.- Reflexió especular: D'orientació reflexiva especular, encara que de fet les dues parts no es corresponguent simètricament. --- D'iconografia mecanoforme també.

8.- Divergència diagonal-vertical: Pendulajants, els mugrons s'emmarquen en el tercer i quart quadrants. Tenen forma com de bots de vi.

9.-Traslació diagonal: Erectils verticalment se situen en el primer i segon quadrants, segons una translació lleugerament diagonal. D'una tipologia de doble funció, aplicada com a dits en la mà esquerra del personatge principal de la litografia B-5.

10.-Reflexió especular: Formen un cos compacte a diferencia dels altres, que té forma de cor invertit i iconogràficament suggereix la sina de cabra.

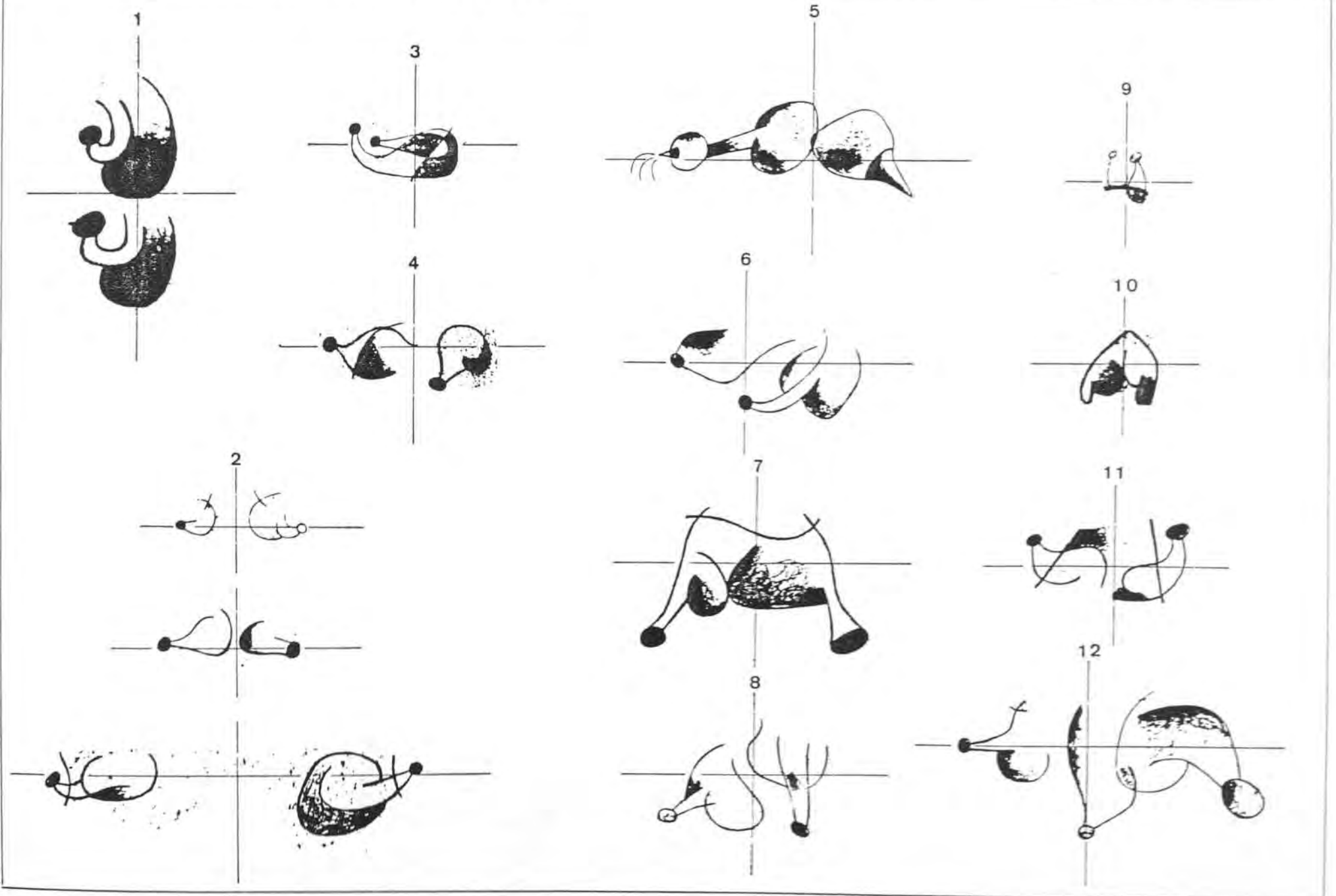
11.-Divergència diagonal-diagonal: Els mugrons s'emmarquen en els quadrants 1 i 2, per tan s'eleven erectilment de forma divergent i

en diagonal.

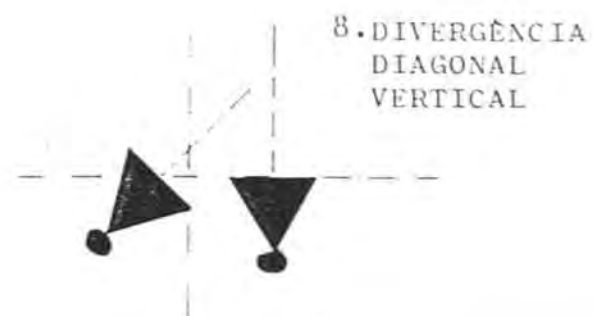
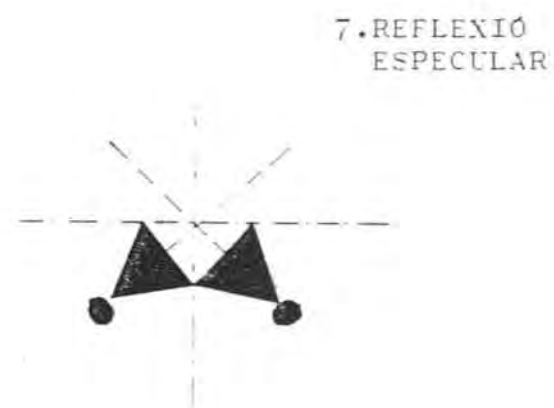
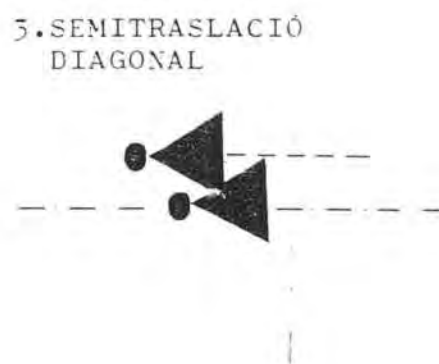
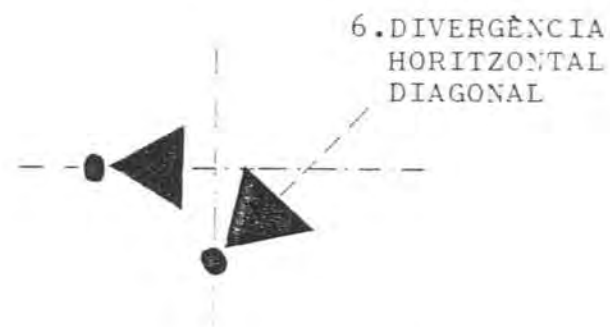
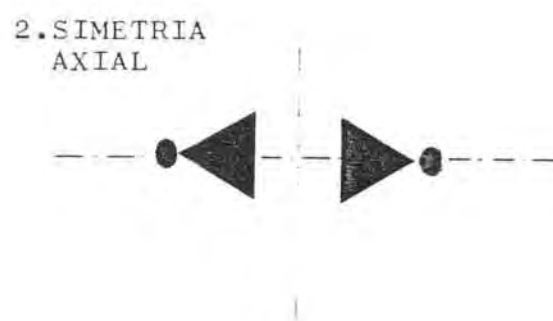
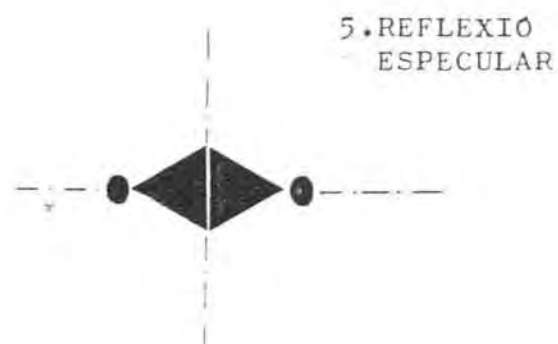
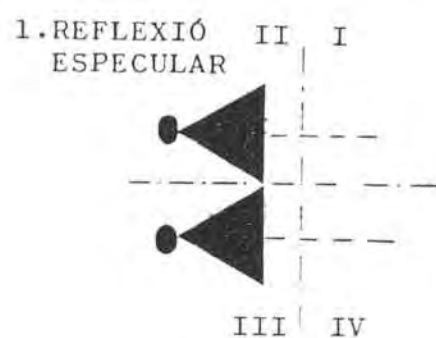
12.- Excepció ternària: Perqué està format per tres pits. El de l'esquerre coincideix amb l'eix horitzontal, el del centre coincideix amb el vertical i el tercer està comprès dins del quart -- quadrant. Els dos ultims s'enllaçent, mentre que el primer queda flotant.

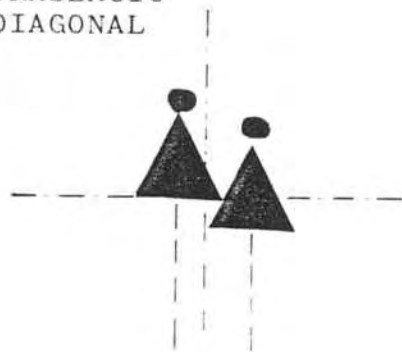
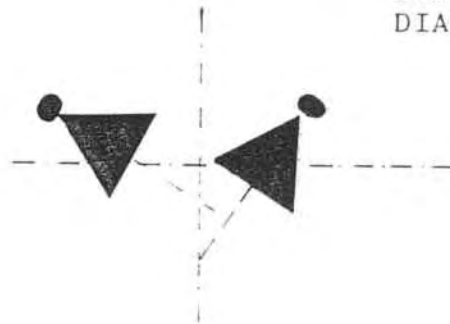
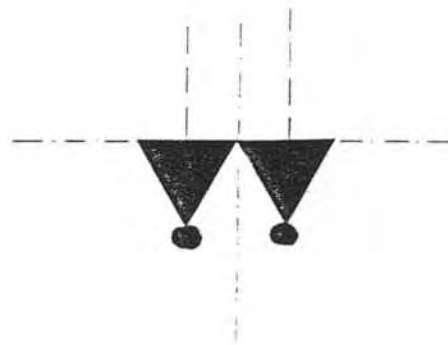
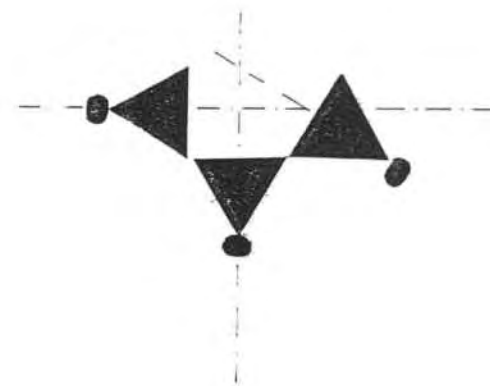
13.- Excepció frontal: A la litografia B-29 se'ns mostre una variable, que de fet, morfològicament no té res a veure amb les que estudiem, en canvi des del punt de vista semàntic fa la mateixa funció. Es produeix una transposició de la forma dels ulls en el lloc propi del pitam.

MORFOGENIA TIPOLOGICA ESTRUCTURAL DEL PITAM



DIRECCIONALITATS I LATERALITATS DE L'ESTRUCTURA DEL PITAM
(CONFIGURACIONS SIMÈTRIQUES) SÍNTESE D'EMPLAÇAMENTS EN LA
QUATERNITAT ESPAIAL.



9. TRASLACIÓ
DIAGONAL11. DIVERGENCIA
DIAGONAL
DIAGONAL10. REFLEXIÓ
ESPECULAR12. EXCEPCIÓ
TERNÀRIA

31.- CONFIGURACIÓ CORPÒRIA DE LES NATGES.-

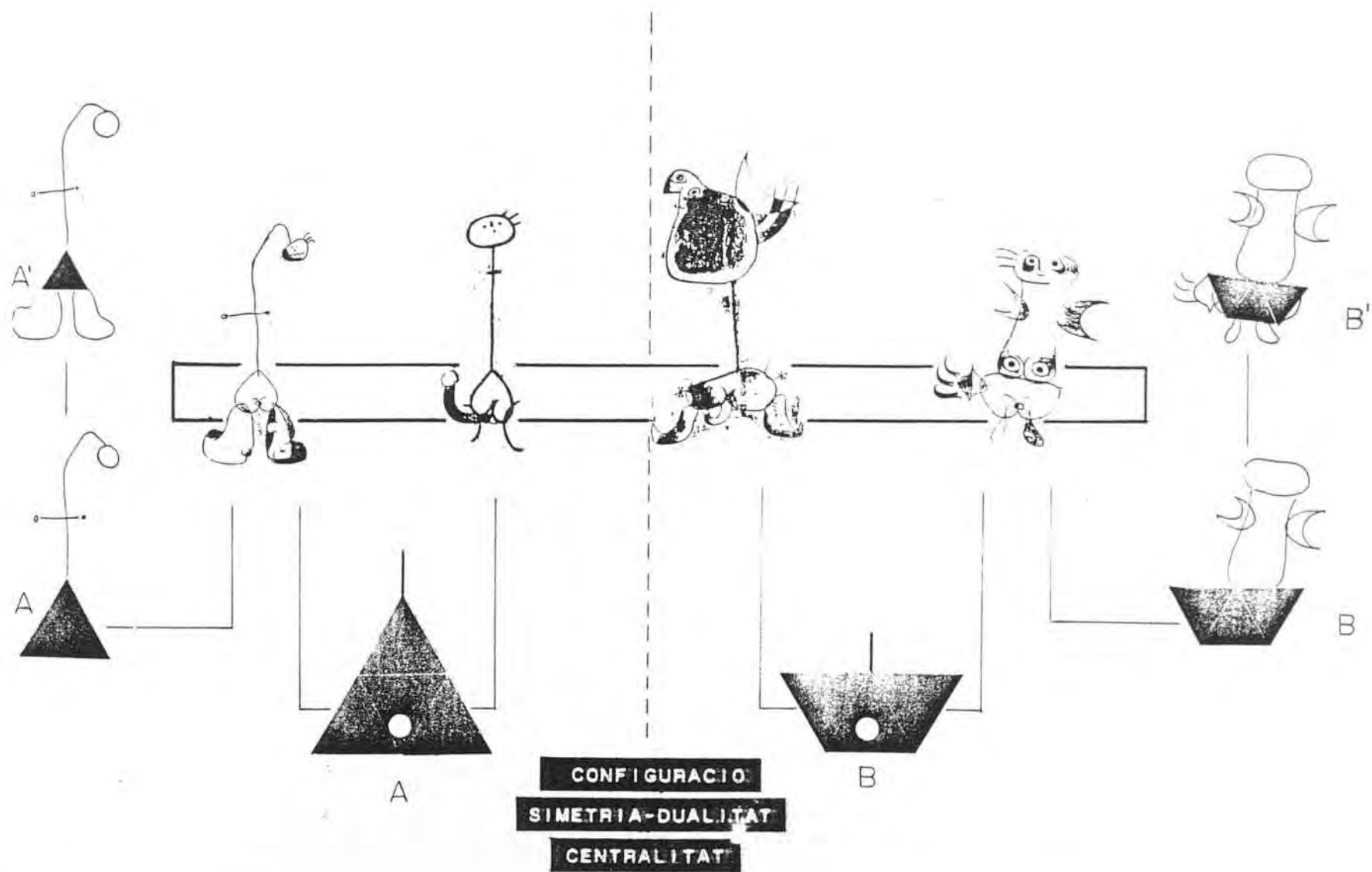
Habitualment aquesta part del cos és evitada, en precindeix, o bé es troba compresa dins de l'àrea troncal. Els quatre casos - localitzats confirmen la poca consideració que Miró té d'aquesta part. Quan la fa explícita, el tronc es redueix a un eix filiforme, menys en un cas.

Pel que respecte a la conformació pròpia de les natges, veiem que es poden incloure dins de formes bàsiques, ajustant-se al triangle, o bé al trapezi. Aquesta conformació inclou de vegades també, les extremitats inferiors, i quan ho fa, veiem que la forma resultant de l'addició d'aquestes parts, mantenen també la conformació bàsica de les natges.

Com a tals formes regulars, és on es manifesta la simetria - més clarament dins del conjunt de les estructures formals de la Sèrie, suggerida o evidenciada de manera particular per les propietats duals d'aquest element anatòmic, que en síntesi és com un cor invertit, la qual cosa planteja una vegada més el fenomen habitual, ja esmentat en altres ocasions, com és l'ambigüitat.

La part que estudiem, es mostra sempre de front, a l'igual que el tronc, i mai de perfil. Constatem també la confrontació -- davant-darrera o anterior-posterior a la vegada, mitjançant la -- juxtaposició del penis de perfil, amb les natges de front, en lloc de mostrar-les amb la mateixa orientació lògica de la primera part, o bé les dues de front, fet que ens confirma una vegada -- més que pensa a nivell de superfície, i no a nivell de profunditat.

CONFIGURACIO CORPORIA DE LES NATJES



32.- CONFIGURACIÓ TIPOLOGICA DE LES ESTRUCTURES NODALS.-

El tipus de figures estructurades globalment mitjançant un recorregut líniaal únic, o quasi únic, la majoria de les vegades, dona com a conseqüència unes configuracions que tenen la propietat de dominar les diferents parts del cos inter-relacionant-les i creant l'efecte tridimensional d'una forma més contundent, que no pas per medi de diferents superfícies planes. Aquests recorregut no és possible sense ocasionar el nus. Segons Lee Neuwirth:

"Els nusos no solament serveixen d'ajuda als mariners i de desafiament als boyscouts; són a més tema ---- d'investigació matemàtica sèria. En matemàtiques, els nusos tenen una definició abstracta, a saber, són corbes unidimensionals situades en l'espai tridimensional ordinari, que comencen i acaben en un mateix punt, i -- que no es tallen entre si . Tot i així, la teoria de nusos, que es proposa classificar i analitzar les diferents formes de traçar tals corbes no està mancat totalment de relació amb els cotes, giravoltes mossegades, margarides i altres nusos mariners..." (58)

A diferència de la teoria de nusos, tenim que, les configuracions no comencen i acaben en el mateix punt, sinó que sempre podem determinar un punt d'inici i un altre de tèrmini, els quals -- no ens és possible fixar, per manca d'informació o dades.

És de difícil averiguació, si els nusos configurants dels -- personatges, són escorredissos o no. Segons la teoria esmentada, tindriem dos caràcters nodals en funció de l'escorrement possible, que és per una banda de tipus no tribal, i de l'altra, el tribal -- respectivament. A la vegada, són possibles dos tipus més de nusos, aquells que determinen costats curvilinis, com és habitual en la

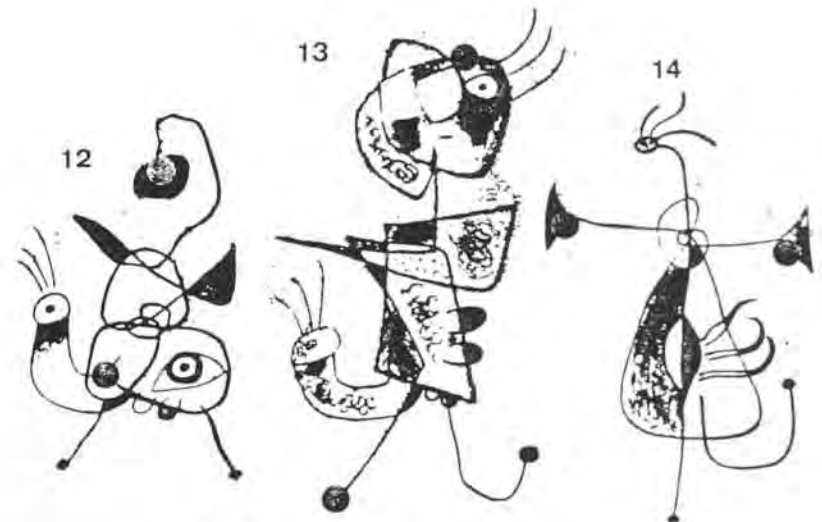
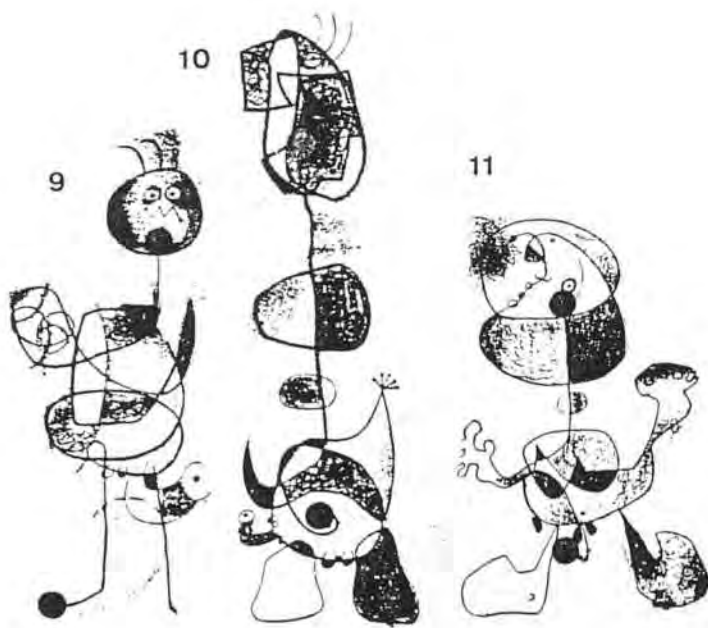
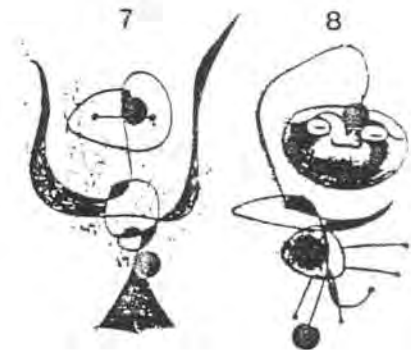
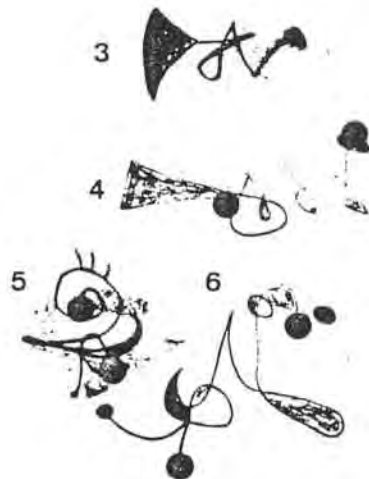
en la pràctica, i en la majoria de les configuracions que estu --
diem, i aquelles que pel contrari, són rectes, més excepcionals,
però que es combinen de vegades amb les altres, com per exemple
en el cas 13 del quadre selectiu.

Hem de considerar també, que els recorreguts filiformes, la ma
joria de les vegades són complementats per altres elements linials
fins a configurar-se -creiem- el caràcter mínim indispensable de
legibilitat que Miró deuria considerar.

Aquestes modalitats d'estructuració, no es troben abans de la
Sèrie Barcelona, són per tan, inèdites d'aquest període, i sur-
geixen com a necessitat d'abarcada d'entrada, la globalitat, o la
totalitat de les parts de les figures.

SELECCIO TIPOLOGICA DE LES ESTRUCTURES NODALS

●● PUNTS INICI I TERMINI DEL RECORREGUT FILIFORME



33. CONFIGURACIONS DE TIPOLOGIA IDEOGRÀFICA.-

Dins del vocabulari de referències formals bàsiques i tancades, sobresurten uns grafismes de caràcter més cal·ligràfic, que es contraposen amb els anteriors, per la dimensió (o molt grans o molt petits) així com per la intensitat, l'ènfasi, i la irregularitat dels contorns dels traços, d'acord amb les propietats de l'eina. Aquest conjunt de grafismes ens afegixen un altre manera de fer síntesi, que determina un sistema com el dels ideogrames xinesos, que segons Cirici:

"...pot ser llegit a diversos nivells i porta o comporta idees múltiples dins d'idees múltiples. Tot el sistema cal·ligràfic de la pintura de Miró ens condueix cap el domini propi de totes les escriptures, que és el poder de convertir les idees o els sentiments en realitats sensibles, capaces de ser experimentades realment per la mirada i, per tan, de doblar el seu efecte psíquic amb un efecte físic sobre l'organisme del contemplador."

(59)

Els grafismes detectats s'organitzen formant-nos quatre sèries, encara que poden aparèixer conjuntament alhora, dos tipus en una mateixa litografia. Són els següents:

1.- Cintes: Perquè formen trajectòries cal·ligràfiques linials combinades de caràcters curvilinis i poligonals a la vegada.




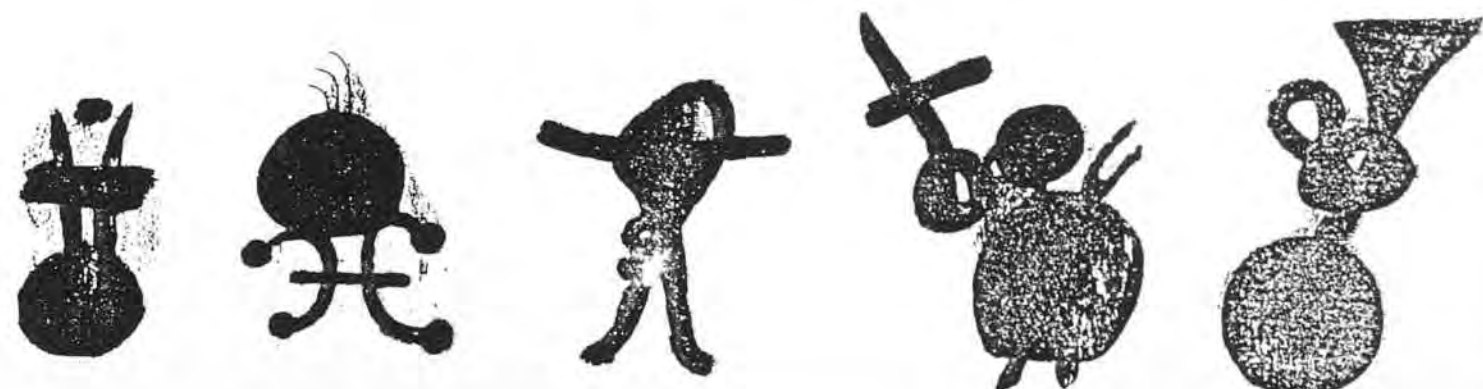
2.- Caps caiguts: El grafisme està format, per un nucli puntós que suggereix un cap, del qual surt un membre que sembla fer la funció de tronc d'aquest cap, i tot seguit, del tronc surten dues o quatre extremitats més. Té la particularitat d'estar tot ell encorbat cap a la dreta, d'aquí que els hàgim titulat caps caiguts. És de dimensions més aviat reduïdes.

3.- En forma de llaç: Perquè a la part superior si construeix un enllaçament que configura la forma de cap, i determinant en conjunt com petits personatges. El cel, segons l'escriptura xinesa, fins el 200 a C., era representat de tal manera, a partir del seu origen pictogràfic d'un personatge, que té un gran parangó amb - algunes construccions d'aquesta sèrie, concretament la que fa 5. Totes elles, tenen un caràcter cal·ligràfic orientaltzant, sigui pel toc de la pinzellada, sigui pel seu ritme. El grafisme nombre 6, el trobem en diàleg amb un personatge configurat per superfícies, de tal manera, que se'ns mostra la formulació - negativa i positiva configuro-gràfica d'alguna manera, encara que de diferent estructuració, en l'última litografia de la Sèrie.

4.- De nucli destacat: Un nucli circular de proporcions considerables, és objecte de focus compositiu per la seva massa intensa del qual li surten, el creuen, o se li adossen altres membres - gràfics, resultant ser les peces fonamentals de les litografies 2, 10, 34, i 41, dominant la pràctica totalitat del seu sistema compositiu

Dins del conjunt de grafismes n'apareixen dos de característiques tals, que es forçat agrupar-los dins d'alguna de les quatre sèries que hem definit, per la qual cosa, hem considerat excepcions, encara que compleixin les característiques, gràfiques gruixudes, que Miró a l'any 1945 comentava, referint-se a la pintura "Dona escoltant música":

"Aquestes ratlles gruixudes en les formes centrals, com forats en el metall, crec que haurien de convertir-se en línies primes, d'una màxima agudesa, com si es tractés d'anar tallant la tela, foradant-la amb unes tisores." "Que aquests grafismes siguin la màgia pura i les formes poesia pura." (60)

CONFIGURACIONS DE TIPOLOGIA IDEOGRAFICA		EXEPCIONS
SERIES		
1	CINTES	
2	CAPS CAIGUTS	
3	EN FORMA DE LLAC	
		
4	AMB NUCLI DESTACAT	
		

34.-CONFIGURACIONS TIPOLOGIQUES TECTÒNICA-TEXTURALS.-

Si bé la textura com a element compositiu, sembla com secundari dins del sistema, hem de considerar que és el que aporta la dimensió climàtica, ambiental o atmosfèrica. Aporta si més no, -- segons Moholy-Nagy:

"...la revolució que va portar de la tradicional interpretació il·lusionista a la pintura. La nova pintura no imitava a la naturalesa, sinó que traduïa els seus múltiples aspectes en experiències visuals directes. La intenció primària era produir els fonaments visuals de la creació pictòrica. Es creaba en el quadre relacions no literaries, sinó visuals, que comprovaven la imaginació del pintor." (61)

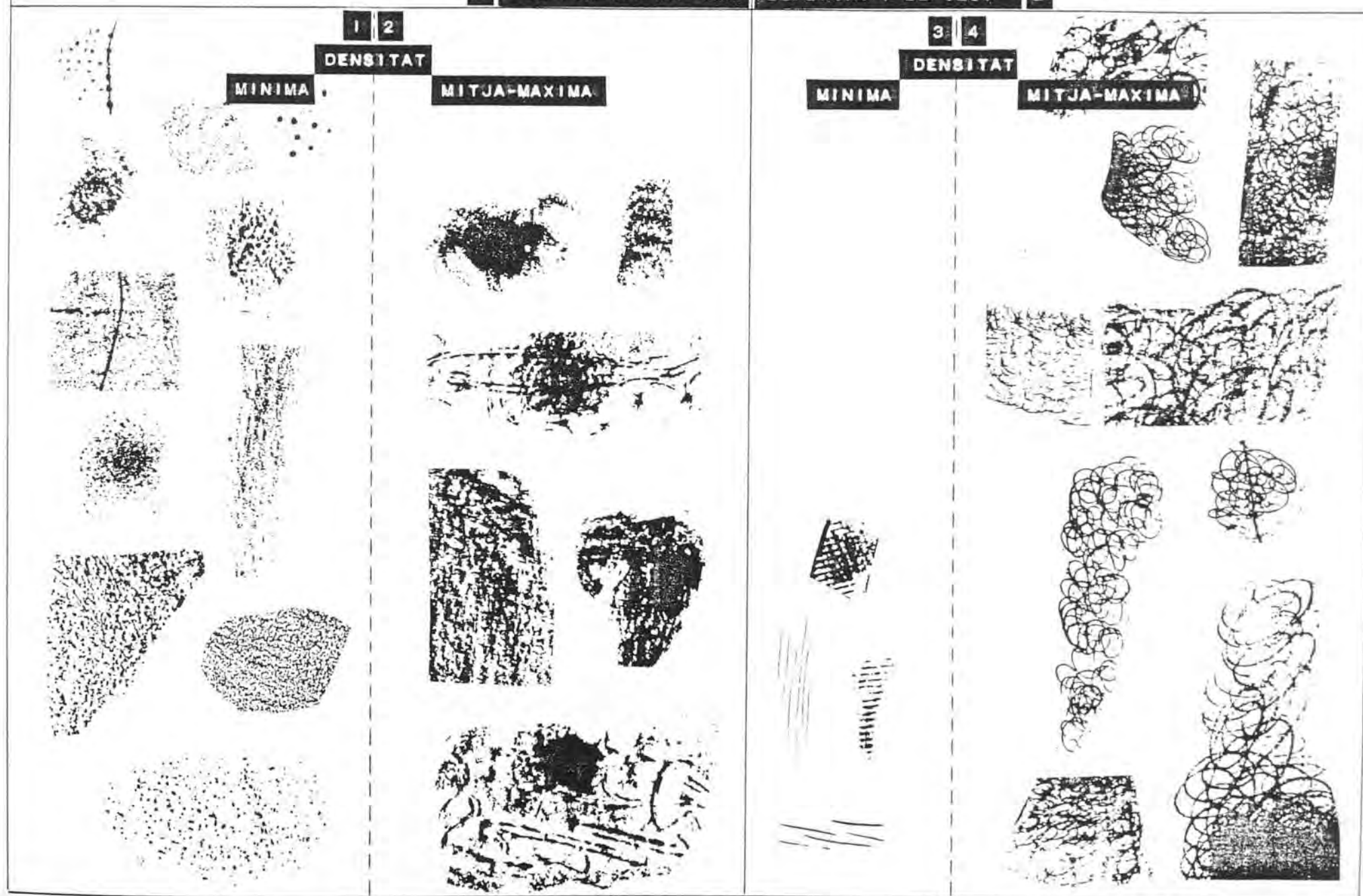
Miró considera la textura, com un element independent de la resta d'elements estructurals, prova d'això és que, a més a més de sensibilitzar d'alguna manera l'interior de determinades superfícies, aquesta actua en general dins del camp visual determinant en si, altres nivells d'estructuració sensitiva visual, al marge dels estrictament més formals.

Cal tenir en compte també, que el resultat d'aquestes depèn de les diferents propietats dels mitjans tècnic-expressius, en -- aquests cas litogràfics. Així doncs distingim les següents característiques tectòniques, en el quadre sinòptic de la pàgina següent

Variables	Densitat mínima	De punts	D'intensitat practicamente <u>trans</u> parent, s'anteposa la majoria de les vegades a formes i signes, -- creant unes àrees indefinides i l'efecte de contaminació. Són -- les més abundants.
		De línies	Pel seu paralel.lisme constant -- són obtingudes per impressió d'-- algun material o instrument ratllat. Les manuals tenen la mínima incidència.
	Densitat mitja-màxi <u>ma</u>	De gra	Es caracteritzen per ser més intenses, i serveixen per a crear focus d'atenció o compensació <u>es</u> paials. També per a valorar l' <u>in</u> terior de certes superfícies --- aportant-hi el contrast.
		De gest	A mode de virgulació s'extenen com si fossin fumeroles, determi <u>nant</u> recorreguts dins d'espais <u>re</u> siduals, o bé, sensibilitzant--- agressivament àrees pertanyents a estructures morfològiques. A la litografia B-22, omple o inva <u>deix</u> la pràctica totalitat del - camp de forma transparent.

CONFIGURACIONS TIPOLOGIQUES TECTONICA-TEXTURALS

A DE PUNTS I DE GRA DE LINIA I DE GEST B



35. LA POÈTICA CONFIGURACIONAL.-

En el present capítol, encara que hem analitzat tota la gama de configuracions segons les tipologies, en aquesta gama, hem --- pogut constatar que es forma en el fons, gràcies a unes tècniques de conformació, que fan que l'idiolecte expressi uns conceptes i uns sentiments determinats. És per aquest motiu que totes les configuracions analitzades plantegen o contenen diferents dosis de poètica.

La poètica és quelcom difícil d'analitzar. Aristòtil la relaciona amb les categories de l'imitació (mimesi), nosaltres entenem que la poètica defineix aquells conjunts de termes i d'expressions propies d'un subjecte, per medi dels quals es produeix un resultat estètic.

Pensem que l'idiolecte mironià s'ajusta a la definició que fa Alexis E. Solà:

"Hom podria dir que la poesia és aquell producte humà que expressa conceptes elevats i nobles, la intensitat d'uns sentiments, la força de les paraules i, sobretot, que té la capacitat de con moure, de parlar a l'ànim i d'exaltar la fantasia."(62)

Algunes configuracions elaborades, podien haver caigut fàcilment en l'ordinarietat per la delicadesa d'alguns termes emprats (òrgans sexuals, tant masculins com femenins, natges, etc .) Però el vocabulari està d'antuvi poèticament conformat, i aquest con fe reix al desenvolupament dels arguments, el timbre i la vibració inconfundiblement poètica de l'idiolecte.

Tanmateix i gràcies a la contribució tipològica configuracional dels diferents grafismes i ideogrames, logra comunicar les expressions que al·ludiem en la definició inicial i que es manifesten especialment per medi dels signes còsmics. En un moment donat referint-se a unes pintures de l'any 1945, ell mateix escriu:

"Que aquests grafismes siguin la màgia pura -relatant els ideogrames- i les formes poesia pura -explicant els grafismes-". (63) Alexis E. Solà sobre els grafismes continua diu:

"...caldria esmentar la importància dels signes gràfics, dels ideogrames, o de les imatges en la poesia oriental i també en la tradició occidental (des dels cal·ligrames de l'Antologia Palatina a Cummings, Holz i Apollinaire, a través de tota la història de la literatura europea)." (64)

Igualment la poètica rellueix en els signes metafòrics (recordeu per exemple el sexe-aranya), en les inflexions morfològiques, i en la multivocitat, que crea un símil de rima gràfica, entre altres models.

Per altra banda, els seus títols en els que descriu l'argument compositiu, prova l'arrelament poètic de Miró:

"El cant de la cotxa blava al migdia i la bonica noia saltant a corda, a l'hora de sortir el sol davant l'oceà Atlàntic." (65)

"Les ales d'una oreneta de mar baten de joia davant l'encant d'una ballarina amb la pell irisada per les carícies de la lluna." (66)

És indubtable la capacitat i la llibertat de Miró per expressar les vibracions més íntimes, de la forma més oberta i subjectiva. L'essència de la poètica és al fi i al cap la subjectivitat:

"...la subjectivitat de cada poeta que sap infondre al seu món, amb commoció i energia, les vibracions del seu ànim." (67)

36.-CONCLUSIONS.-

Les conseqüències que hem extret de la identificació morfològica de totes les configuracions, i el seu corresponen anàlisi, - les podem sintetitzar en vint-i-dos punts, que relatem a continuació

1.- Cada configuració ve determinada per un procés sinèctic de transformació, desencadenant una sèrie de signes que constitueixen les variables de cadascuna d'elles. Aquests signes apareixen en diferents ocasions al llarg de la Sèrie, normalment, ensenyant altres variables carològiques, segons el moment, el lloc, i el traç compositiu.

2.- És una característica idiolectal, la fonamentació geomètrica bàsica dels signes, en la que mantenen el caràcter adimensional del punt, unidimensional de les línies rectes, i bidimensional -- quan aquestes determinen alguna àrea.

3.- La variabilitat mòbil dels signes en l'espai, fa que canviïn de significació segons el context on s'emplacen. En general són -- tres les posicions: 1) en el camp visual macroestructural, és a dir endogenament , 2) ocupant l'interior d'una altra configuració, és a dir exogenament , 3) ocupant una posició intermèdia, és a dir entremig del camp i d'una configuració, a la manera intermèdia endo-exogenament.

4.- La relació numèrica de les parts o nombre d'elements, determina estructures configuracionals que segons els casos descriuen patrons binaris, ternaris, quaternaris, quinaris, i heptàmers.

5.- Les formes bàsiques pures, també s'implanten com a configura-

cions, com és el cas del triangle que actúa com element dental de les boques.

6.- Un tret notable del idiolecte es perfila per medi del caràcter morfosinèrètic de les configuracions, fins a devenir algunes d'elles abstractes, com el crit punyent de l'oreneta, o les ciliacions que procedeixen de la caballera d'aigua.

7.- La multivocitat dels signes, s'implanta 'estrategicament, i segons el context fa que la seva funcionalitat comunicativa variï. Recordem la lluna, com a lluna, com a ales d'ocell, com a mans, i com a braços.

8.- Crida l'atenció l'amplitud del repertori de conformació bàsica dels rostres que del triangle, passa a la forma cònica més aguda.

9.- El sentit anamòrfic i hiperbòlic, o de deformació exagerada és un dels altres trets generals de les configuracions dels personatges.

10.- L'encaix concèntric o àrea intermedia produïda per la superposició o l'encavallament entre dues o varies parts o configuracions, determina l'encadenament de les oracions gràfiques.

11.- Un altre semblant característic, és la constant confrontació estàtica i dinàmica que es planteja entre la marcada planimetria configuracional i el caràcter flotant dels signes interns.

12.- La inversió, com a oposició direccional, entre les configuracions, determina una contraposició i una confrontació.

13.- Els personatges, s'estructuren per medi d'una conformació

bàsica dual, triangular-circular, triangular-quadrangular, o ---
 triangular-triangular, així com els esquelet indiquen tres nivells
 d'ordre: 1) estatisme, 2) dinamisme, 3) inversió.

14.- En general, la morfogènia tipològica dels personatges i ---
 ocells, es mostra segons tres modalitats: 1) filiformement, 2) més o
 menys planimètric, 3) tirant cap a corpori o volumètric. Tan ma-
 teix els elements de suport se solucionen de forma linial, o bé
 corpòria.

15.- El sentit clarament ascendent, del conjunt, marca un ritme de
de verticalitat i d'ingravedesa, típic de l'idiolecte mironià.

16.- La conformació corpòria, es logra per medi de dues vessants:
 1) per conjunció de varies àrees, 2) pel recorregut ininterromput
 del traçat, segons un principi i un fi.

17.- Les àrees conformades dels troncs corpòris, segueixen el pa-
 trò de les tres formes bàsiques.

18.- Entre el cap i el tronc, s'estableix una escala antropomètri-
 ca, i una relació harmònica.

19.- Les estructures dels personatges del idiolecte, revelen una
 contraposició de frontalitat-lateralitat dels troncs i rostres -
 respectivament.

20.- El pitam, configuració de les dues glàndules mamàries, apun-
 ten direccionalitats diverses, mentre que la morfogènia vaginal,
 exhibeix filogènicament, una alternància dual.

21.- La morfogènia de les mateixes parts de vèries configuracions

descriuen una filogènia morfològica seriada, i en canvi compostivament, es presenten sense cap mena de relació aparent. Podem citar com a exemple, les mans.

22.- En front de les configuracions estructurals segons un fonament geomètric, apareixen de forma contrastant, altres signes més lliures i abstractizants pel seu caràcter ideogràfic, caligràfic, i textural.

37 - NOTES. -

- (1) MARCOLLI, Attilio.: Teoría del campo. (Traducció de G. Ibarra i A. Capitel.) Xarait y Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 66-67.
- (2) KANDINSKY, Wassily.: Punto y línea frente al plano. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969. Pàg. 27. Encara que es tracti de conceptes elementals, resulta imprescindible, com a contribució a l'anàlisi dels elements gràfics.
- (3) Idem. Pàg. 32.
- (4) Idem. Pàg. 31. El resultat és conseqüència de l'actuació.
- (5) Idem. Pàg. 60.
- (6) Idem. Pàg. 69. Inter-relacionar aspectes morfològics amb climàtic i inclús sonors, hi estem poc avesats.
- (7) PICON, Gaëtan.: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa Ma Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 100. Ha constituit una de les fons bibliogràfiques més importants sobre tot de cara a la comprensió de la gènese gràfica.
- (8) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegeit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 38.
- (9) LEHNER, Ernst.: Symbols Sign Signets. Dover, New York, 1950. Pàg. 56.

- (10) DOLS, Joaquim:" Mandala", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 9, Barcelona. 1976. Pàg.517.
- (11) KLEE , Paul: Bosquejos Pedagógicos, Monte Avila, Caracas, 1974. Pàg. 43.
- (12) LEHNER, Ernst: Symbols Signs Signets. Dover , New York, 1950. Pàg. 56.
- (13) MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión;, Infinito, Buenos Aires, Pàg. 128.
- (14) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet.) La polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg.109.
- (15) MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión;, Infinito, Buenos Aires, 1963, Pàg. 128.
- (16) DONDIS, D.A.: La sintaxis de la imagen. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 58.
- (17) GASCH, Sebastià: Joan Miró. Alcides, Barcelona, 1963. Pàg. 60.
- (18) WONG, Wucius: Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, Pàg. 17.
- (19) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit. Edicions 62, Barcelona, 1.971. Pàg. 44.

- (20) PERUCHO, Juan: Joan Miró y Cataluña. Polígrafa, Barcelona, 1970, Pàg. 256-238.
- (21) WOLF, K.L. i KUHN, D.: Forma y simetría. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977. Pàg. 9.
- (22) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró l·legit. Edicions 62, Barcelona, 1971, Pàg. 37.
- (23) CIRLOT, Juan-Eduardo: Diccionario de símbolos. Labor, Barcelona, 1981, Pàg. 359.
- (24) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró Mirall. Polígrafa, Barcelona, 1977. Pàg. 90.
- (25) Idem. Pàg. 94.
- (26) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró l·legit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 62.
- (27) GOMIS-PRATS.: Atmósfera Miró. (text. de J.J. Sweeney) R.M. Barcelona, 1959. Pàg. s/nº.
- (28) MIRÓ, Joan.: Yo trabajo como un hortelano. Gustavo Gili (pròleg. d'Yvun Taillandier), Barcelona, 1964. Pàg. 25.
- (29) KLEE, Paul.: Bosquejos Pedagógicos, Monte Avila, Caracas, 1974. Pàg. 8.

- (30) ARNHEIM, Rudolf.: El Pensamiento visual. (Traducció de Rubén Maserà) Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg.27.
- (31) WOLFF, K.L. i KUHN, D.: Forma y simetría. Editorial Universi-
tária de Buenos Aires, Buenos Aires, 1977. Pàg.10.
- (32) HERZOGENRATH, Wulf.: Bauhaus. (Diari de Johannes Itten, Edi-
ción del autor. Berlin, P.10.) Institut für Auslandsbezie-
hungen, Traducció de Antonio de Zubiaurre. Stuttgart, --
1976. Pàg. 21. Aquesta publicació és una edició abrevia-
da del catàleg preparat per a l'exposició "50 Años Bau-
haus", presentado por el Württembergischer Kunstverein,
Stuttgart 1968.
- (33) PERUCHO, Juan: Joan Miró y Cataluña. polígrafa, Biblioteca de
Arte Hispànico, Barcelona, 1970. Pàg 104-106-114.
- (34) MARCOLLI , Attilio: Teoría del campo. (Traducció de G. Iharra
i A. Capitel,) Xarait y Alberto Corazón, madrid, 1978,
Pàg. 66-67.
- (35) WOLFFLIN, Enrique: Conceptos fundamentales en la historia del
arte (Traducción de José Moreno Villa.) Espasa-Calpe
Madrid, 1.969. Pàg. 27.
- (36) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit. Edicions 62, Barcelo-
na, 1.971. Pàg. 63.

- (37) FOUCAULT, Michel.: Las palabras y las cosas. Siglo XX, Madrid 1968. Pàg. 342.
- (38) DAUCHER, Hans.: Visión artística y visión racionalizada. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 113.
- (39) Idem. Pàg. 112.
- (40) Idem. Pàg. 106.
- (41) Idem. Pàg. 106.
- (42) DE SAUSSURE, Ferdinand.: Curso de lingüística general. Losada, Buenos Aires, 1945. Pàg. 165.
- (43) KATZ, D.: Psicología de la forma. Espasa-Calpe, Madrid. 1957. Pàg. 45.
- (44) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegit. Edicions 62, Barcelona. 1971. Pàg. 60.
- (45) PICON, Gaëtan.: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona. 1980. Pàg. 108.
- (46) Idem. Pàg. 123.
- (47) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 16.

- (48) LUKÁCS, Georg.: Estética 1. La peculiaridad de lo estético.
(Traducció de Manuel Sacristán. ») Grijalbo, -----
Barcelona, 1982. Pàg. 467. Ens ha interessat sobremane-
ra l'assenylament del tipus de mirar de Goethe, que com
porta l'actitut de saber-se parar davant de les coses i
saber-les gaudir en totes les seves dimensions.
- (49) PERÚCHO, Juan.: Joan Miró y Catalunña. Polígrafa, -----
Barcelona, 1970. Pàgs. 94-100-104. On Miró confirma ---
l'experiencia de la riquesa de les petites grans coses,
que esmentaven amb l'exemple de Goethe.
- (50) GOMIS-PRATS.: Atmosfera Miró. Text de J.J. Sweeney. Ed. R. M.
Barcelona, 1959. Pàg. 14.
- (51) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró Mirall. Polígrafa,-----
Barcelona, 1977. Pàg. 88. Semble seguir el paradigma --
grec, en el sentit de que també ells, la profusió del te
ma fàl.líc dels vasos ceràmics, veiem que l'explicitació
del membre, va acompanyada també de la seva orientació -
troncal de perfil.
- (52) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegit. Edicions 62,
Barcelona, 1971. Pàg. 70.
- (53) RAILLARD, Georges.: Conversaciones con Miró.(Traducció de --
Carlos del Peral.) Granica, Barcelona, 1978. Pàg. 85.
- (54) ARNHEIM, Rudolf.: El pensamiento visual.(Traducción de Rubén
Mäsera,) Editorial Universitária de Buenos Aires, Bue-
nos Aires, 1976. Pàg. 89.

- (55) ARNHEIM, Rudolf.: El pensamiento visual.(Traducció de Rubén Maserà,) Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg. 89.
- (56) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró llegit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 66. I també el contrari, convertir la cara d'una dona en un tronc, on el signe del sexe és la boca.
- (57) Idem. Pàg. 65.
- (58) NEUWIRTH, Lee.: "Teoría de nudos". Investigacion i Ciencia , Barcelona, nº 35, 1979. Pàg. 141.
- (59) CIRICI PELLICER, Alexandre.: Miró Mirall. Polígrafa----- Barcelona, 1977. Pàg. 70.
- (60) PICON, Gaëtan.: Joan Miró. Carnets Catalans. (Traducció de Rosa Ma Malet,) Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 117.
- (61) MOHOLY-NAGY, László.: La nueva visión. Infinito, Buenos Aires, 1965. Pàg. 141.
- (62) SOLÀ, Alexis E.: "Poètica", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 11, Barcelona, 1976. Pàg. 725.
- (63) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans.(Traducció de Rosa Ma Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 117.
- (64) SOLÀ, Alexis E.: "Poètica", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 11, Barcelona, 1976. Pàg. 725.

(65) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 123.

(66) Idem. Pàg. 125.

(67) SOLÀ, Alexis E.: "Poètica", Gran Enciclopedia Catalana, Edicions 62, Volum 11, Barcelona, 1976. Pàg. 725.

CAPITOL II.-
=====

RECONEIXEMENTS I PROPIETATS CONFIGURACIONALS

0.-INTRODUCCIÓ.-

El nombre de configuracions i variables, per una banda, i - per l'altra l'extensió de la Sèrie, feien necessari la tabulació dels diferents elements gràfics, o dels elements gramaticals, per a poder realment comprovar i demostrar la incidència d'aquests, al llarg de tota la Sèrie.

Les gràfiques obtingudes per ordinador, són el resultat de considerar la presència de les trenta quatre configuracions definides tipologicament i morfològicament en el primer capítol, que s'ha fet obligat refondre algunes variables, per a no estendre'ns considerablement en un excés de gràfiques. Quant a la quantificació, s'ha fet naturalment, no segons el nombre total en què apareixen en cadascuna de les composicions litogràfiques, sinó contemplant tan sols l'existència o la compareixença d'aquestes.

Les configuracions d'estructuració més complexe, que determinen figures de personatges, compreses entre els nombres dinou i vint-i-nou, s'ha resolt mitjançant un diagrama de barres vertical conjunt, mentre que totes les restans s'han disposat -- per separat, segons el model dels ciclegrames, que dona els valors en disposició circular.

Per conveniències de compaginació, alguns ciclegrames no segueixen l'ordre numèric correlatiu, però de totes formes es poden anar identificant intercaladament, en la descripció del text.

En primer lloc, mostrem la selecció configuracional que hem detectat en cadascuna de les composicions, que una vegada quantificades, ha fet possible l'obtenció dels ciclegrames i diagrames que els succeeixen.

1.- RECONeixEMENT DELS FORMATS.-

El fet que, de les cinquanta litografies, la majoria hagin estat reproduïdes en un format de 70 x 53 cm. (vertical), i les numerades del 42 al 49, en diferents mides, totes elles en sentit horitzontal, i per últim la que fa 50, torni a ser vertical però de mides inferiors a les primeres, no està explicat i no es comprén sinó es considera la possibilitat de que el projecte de la Sèrie, fos d'un nombre més reduït de composicions, i les restants que es diferenciaven pel tamany i l'orientació del format, haguessin estat afegides posteriorment, per resultar-li insuficient l'acotació espacial projectada.

Tenint en compte però, que les proves d'estat i el tiratge, responen a escala natural, als dibuixos originals de paper raport, per tant, calcats directament sobre les pedres litogràfiques, hem de pensar que els formats venien condicionats pels dels dibuixos. Sobre la variació dels tamanyes d'aquests, com deiem a l'inici, -- per manca de documentació, en última instància, hem de creure que es tracte d'una qüestió de insuficient disponibilitat de papers litogràfics del mateix tamany.

Sigui com sigui, en la Sèrie es planteja un canvi de dinàmica compositiva. Primer, activa i de tensió, associada a la verticalitat, i després pasiva i de major estabilitat per associació a l'horitzontalitat, però a més, per la ruptura que representen els canvis de format finals, dins de la uniformitat constant de la majoria. Aquesta, és d'un 84%, en front del 16% dels formats horitzontals, per medi dels quals sembla enunciar-se el tèrmini de l'acció.

El repetori de formats de la Sèrie Barcelona, es distribueix segons el percentatge esmentat, de la següent manera:

De la litografia B-1 a la B-41 estan reproduïdes en format 70 X 53 cm., i de la litografia B-42 a la B-50, com segueix:

Litografia B-42:	44 X 56 cm.
" B-43:	48 X 60 cm.
" B-44:	35'5 X 47 cm.
" B-45:	35 X 47'5 Cm.
" B-46:	35'5 X 48 cm.
" B-47:	34 X 47 cm.
" B-48:	35 X 46 cm.
" B-49	35 X 48 cm.
" B-50	47 X 35 cm.

Les magnituds, van referides primer a l'alçada, segon a l'amplada.

2.- RECOEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS PUNTIFORMES.-

De les variables d'efecte puntiforme estudiades en el primer epígraf del primer capítol, diferenciem aquelles que tenen una propietat focal des del punt de vista compositiu, de les que no compleixen aquesta característica, definides com a normals. Així doncs tenim que d'un total de 27 configuracions puntiformes

reconegudes, el 28% són Normals i el 26% són Focals. La resta que representa el 46%, és a dir quasi la meitat, no tenen aquests tipus de configuració. Cal assenyalar que si bé en l'estudi tipològic inicial esmentat, es considera com a variable també la configuració estrellada, aquí l'hem exclòs per considerar que la seva incidència amb totes les composicions, i també per contenir variables pròpies, l'hem tabulat a part.

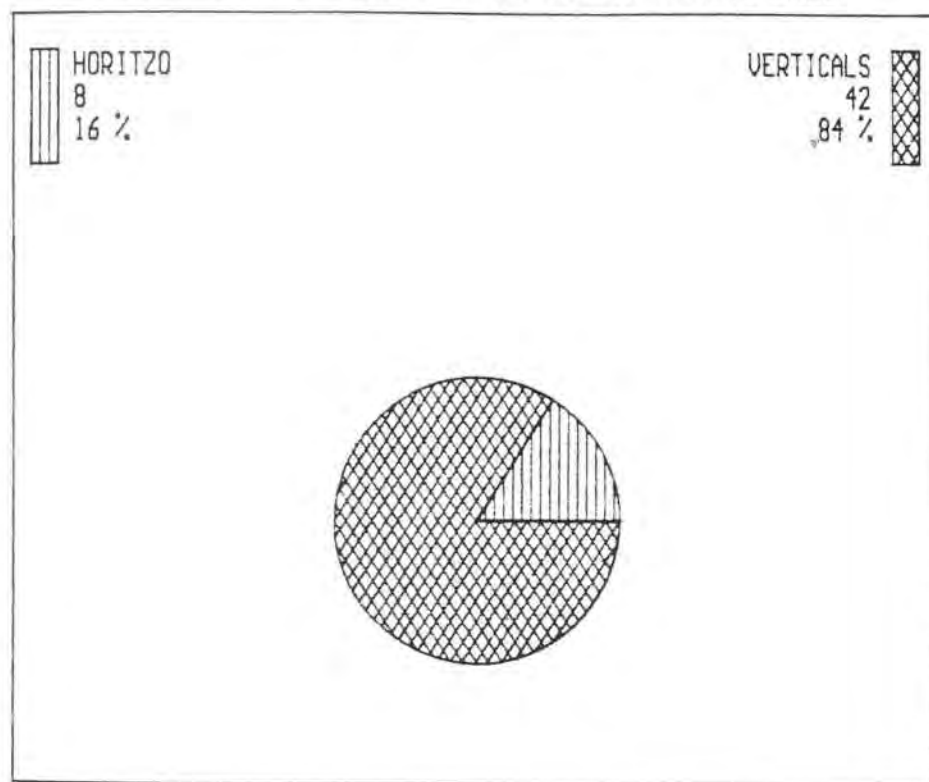
3.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL.LARS.-

És l'única configuració que es troba present en totes les litografies, si bé les variables linials i les puntiformes es distribueixen respectivament segons un 96% i un 22%. Hi ha doncs una predominància clara de les linials, que tan sols en dos casos i per tant en un quatre per cent, deixen d'ocupar el total de les composicions. Les puntiformes deixen d'ocupar el 78% de les composicions, és a dir en 39 ocasions. Linials i puntiformes alhora, definides com a dobles, es troben presents en nou composicions o en el 18%, restant sense aparèixer el 82%.

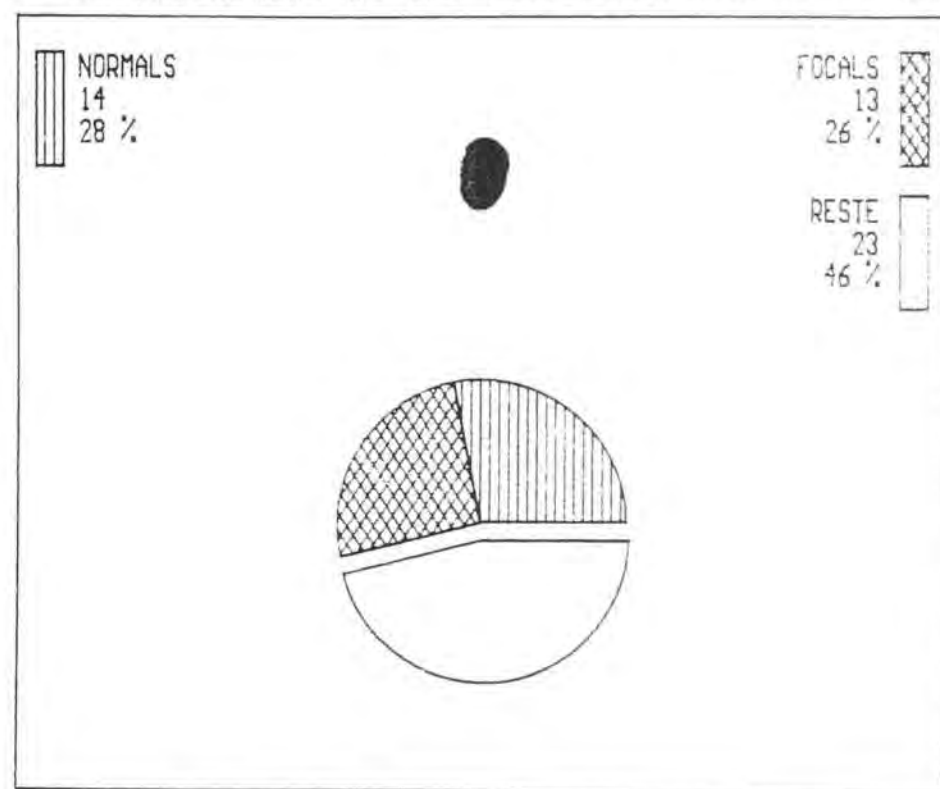
4.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESPIRALS.-

La variable típica (Discontínua), té una incidència important. Del 48% passa a ocupar només el 6% de les composicions, en el cas de les variables Contínues. Practicament, les discontínues ocupen la meitat de les composicions. El 46%, o 23 composicions estan desprovistes d'ambdues configuracions.

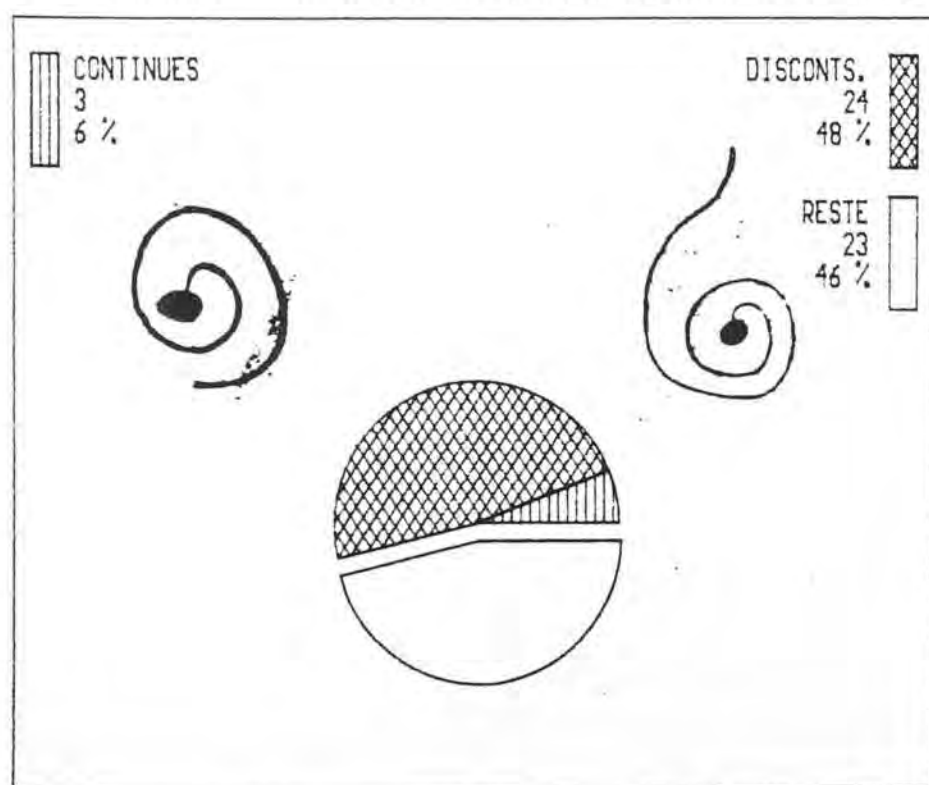
1- RECOEIXEMENT DELS FORMATS HORIZONTALS



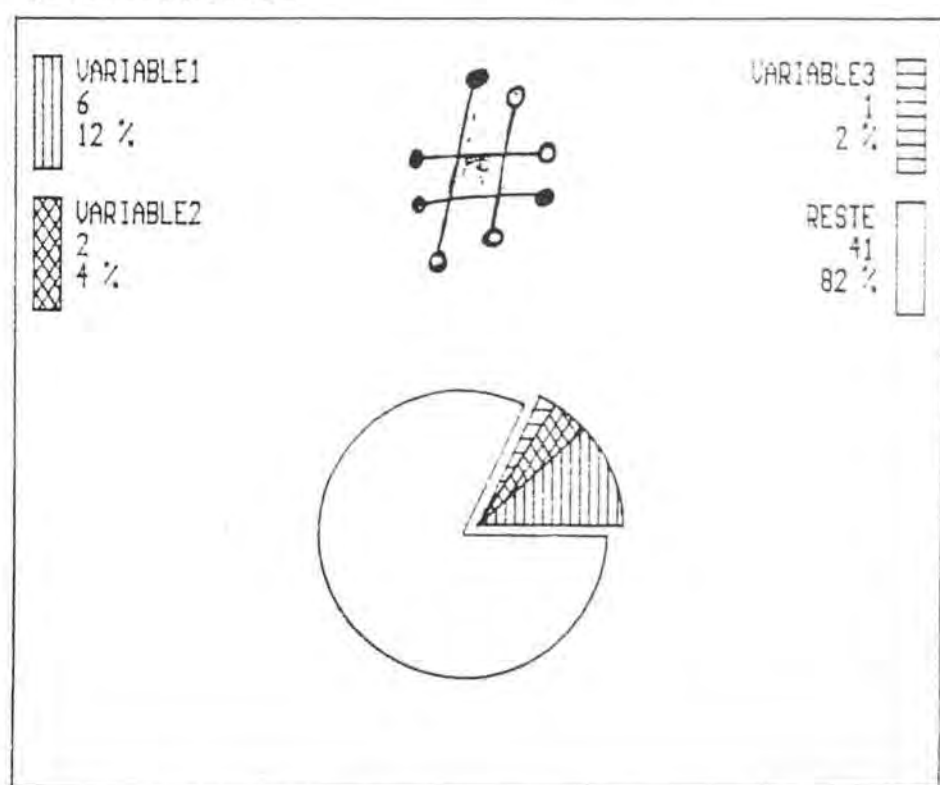
2- RECOEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS PUNTIFORMES



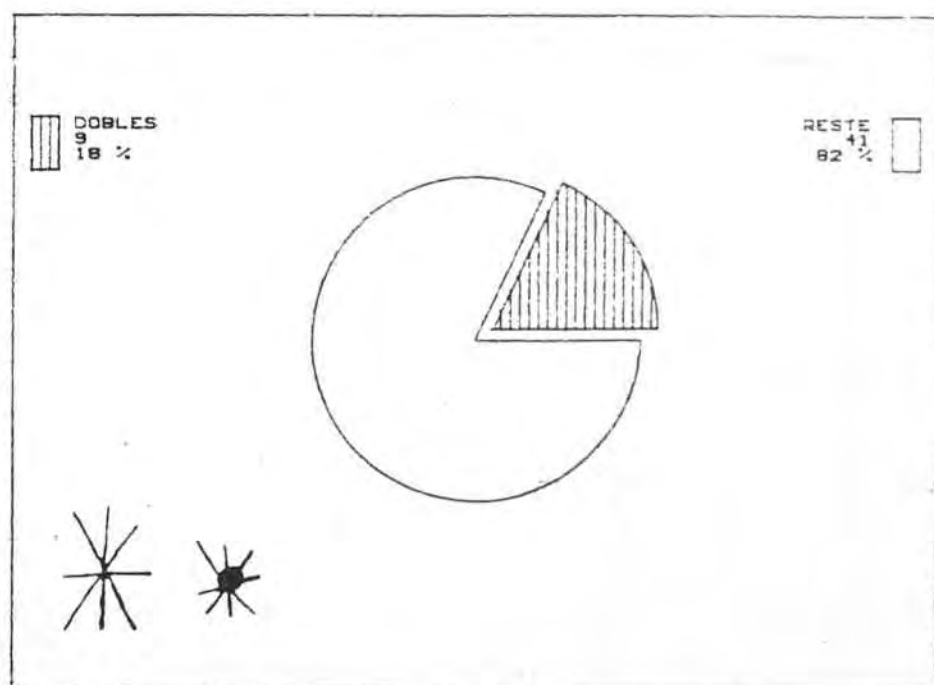
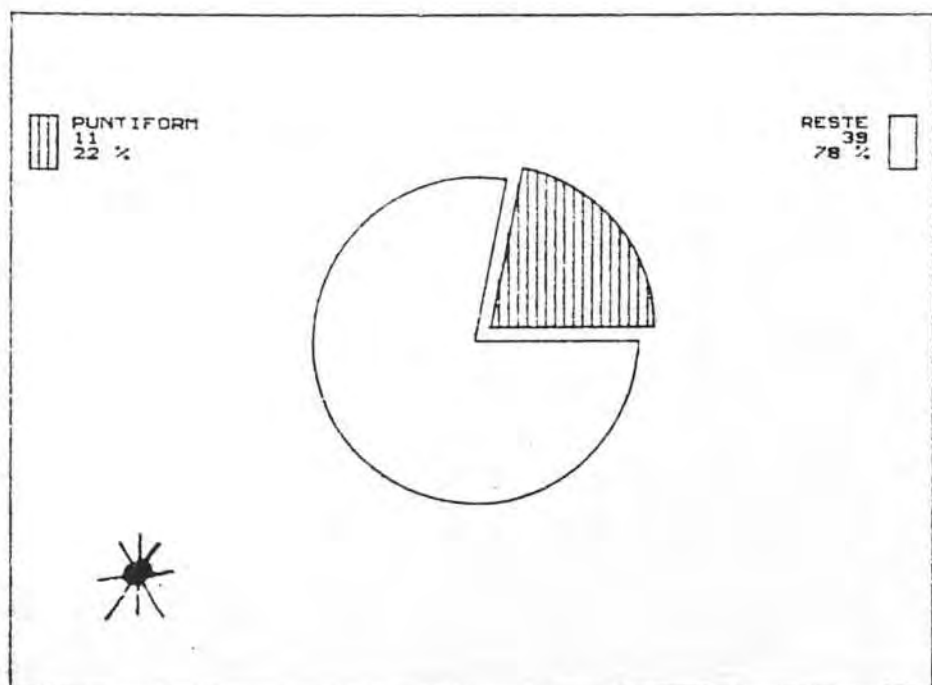
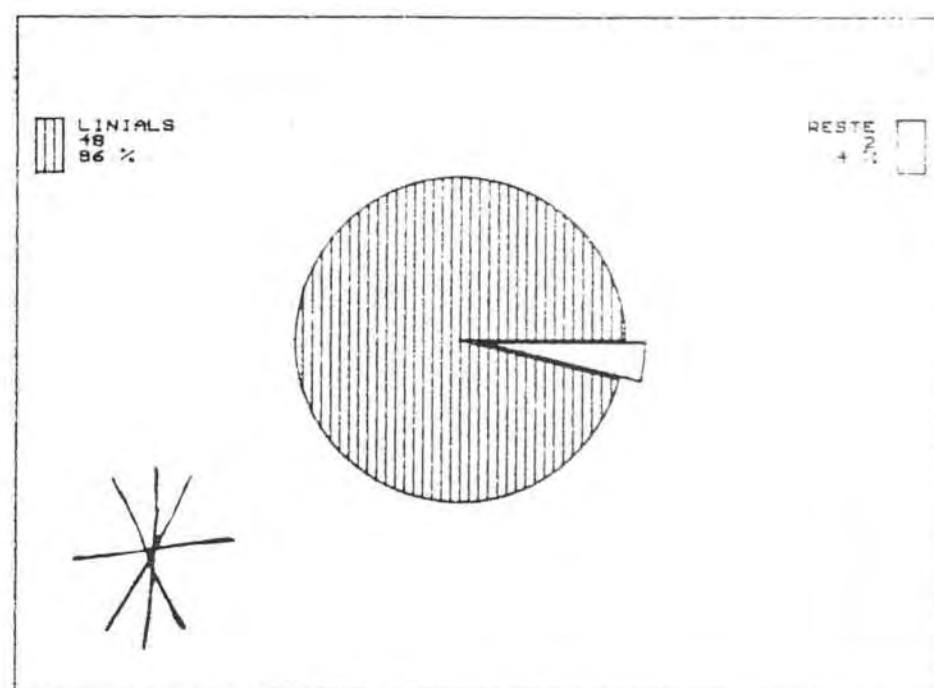
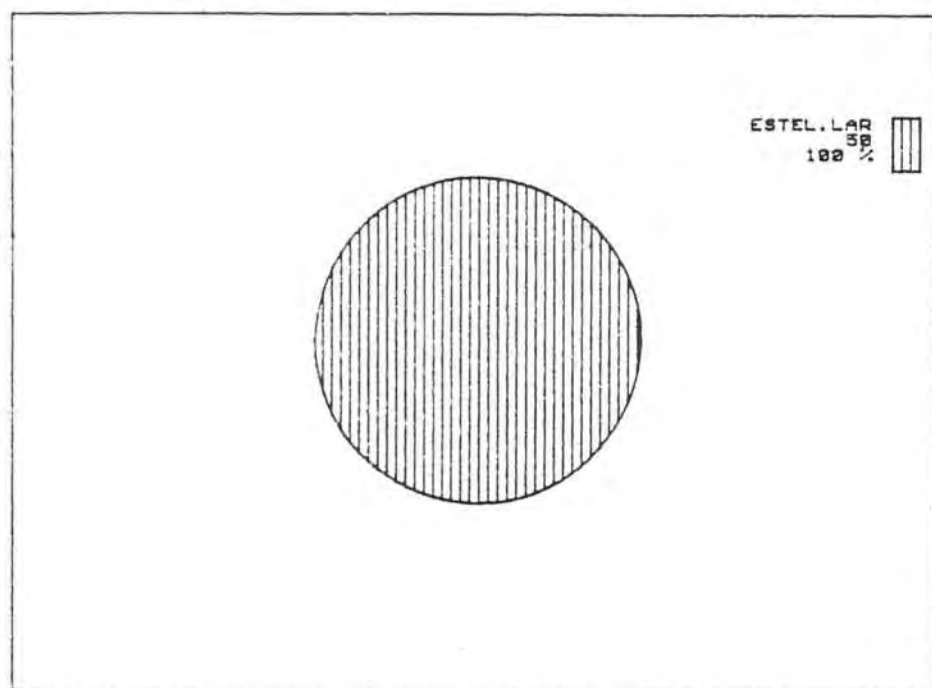
4- RECOEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESPIRALS



6- RECOEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESCALARS QUATRIPARTITES



3- RECCNEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL.LARS



5.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ DUAL DE PUNTS.-

Hi ha un 44% de configuracions per connexió i un 56% que n'estan desprovistes. De les tres variables, linial, corba i angular, la més important o usada com a grafisme compositiu és la primera en un 40% o 20 presències. La connexió corba es mostra la meitat de vegades que la primera, per tant en un 20%, i l'angular es troba ensams la meitat de cops que la segona, això és en un 10%. La relació percentual de presències descendeix 1/2 cada vegada.

Però, tal com hem esmentat en el seu anàlisi tipològic tenim proves de que aquests grafismes es relacionen entre sí, i per tant es freqüent veure'ls associats de les següents maneres:

- Linialment i curviliniament en un 16%.
- Curviliniament i angularment, en un 10%, al igual que la combinació linial-corba-angular, que té també una incidència del 10%, mentre que l'associació linial-angular, és inexistent. Això prova que la hipòtesi formulada en el primer capítol que les variables corba i angular eren conseqüència d'una morfogènia de la primera variable linial, és confirma, doncs del contrari també apareixerien associacions linials-angulars. La connexió corba fa de pont o enllaç de la linial i l'angular.

6.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESCALARS QUATRIpartites.-

Configuració minoritària en un 18%, repartida segons tres variables. Les variables dos i tres, representen la meitat de la variable primera, que és del 12%. La variable segona del 4% i la tercera que es mostra excepcionalment en un sol cas, suposa el 2%. El conjunt percentual és lleugerament superior a la 1/4 part, i el 82% de les composicions estan desprovistes d'aquestes tipolo

gies gràfiques.

7 i 8.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ D'ULLS PUN-
TIFORMES I D'ULLS ORBICULARS.-

De les dues variables d'ulls més importants, la tabulació, ens ha permès mitjançant les gràfiques, constatar el creixent nombre d'ulls orbiculars en respecte dels de conexió puntiforme. Quasi la totalitat dels personatges, un 92%, disposen d'aquesta variable, mentre que tan sols un 38% tenen resolta la visió per la modalitat segona, tot i que la conexió resol la configuració nasal alhora. La tercera variable més simple, simplement puntiforme sense cap mena de conexió, donada la seva escassa incidència, hem deixat de considerar-la, per ser molt poc representativa.

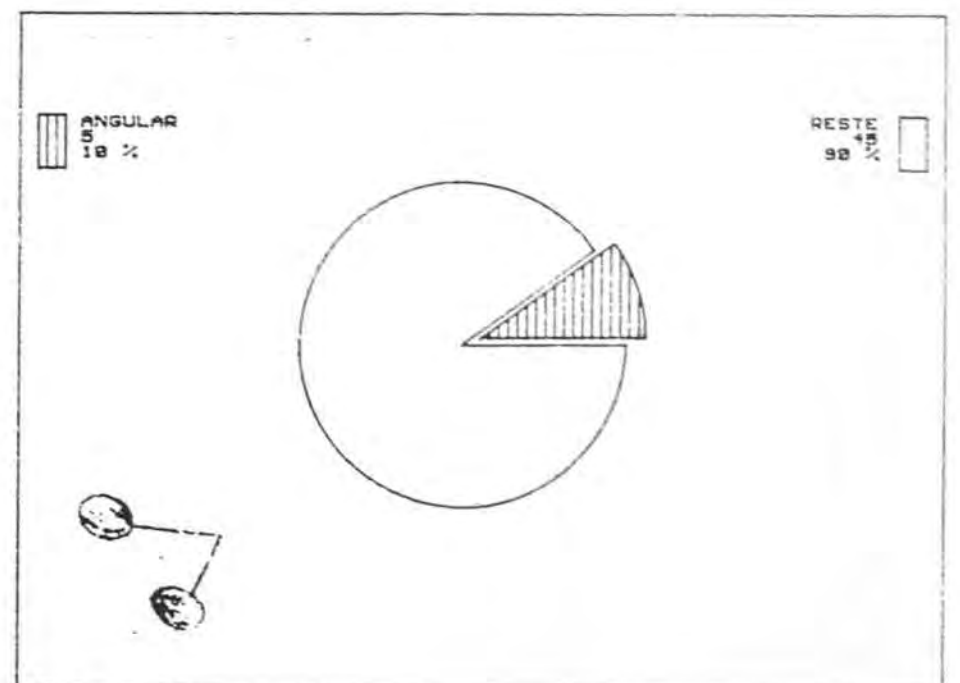
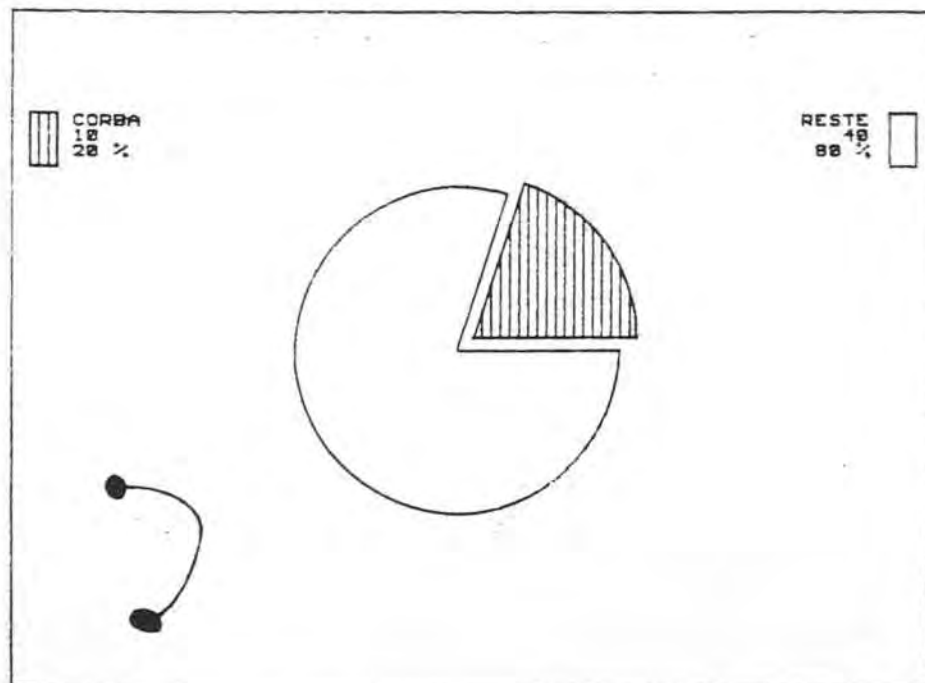
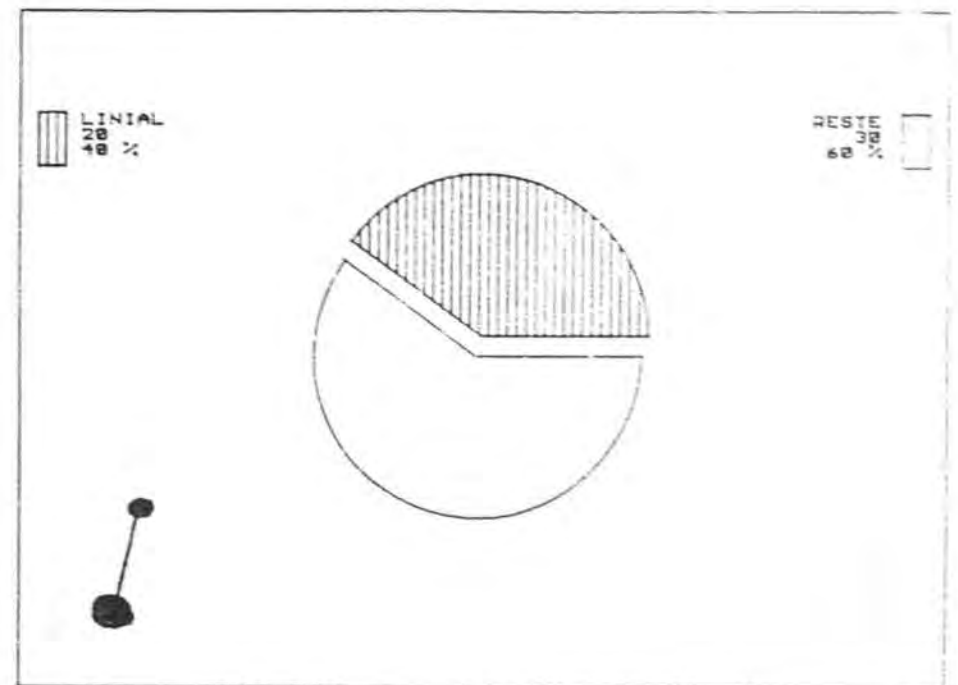
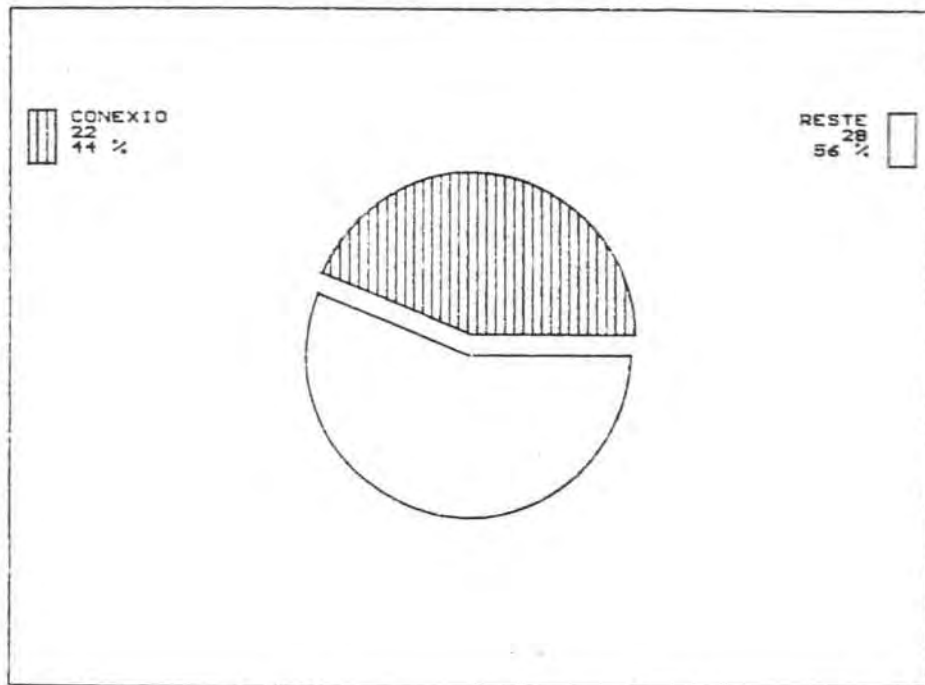
9.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ONDULARS.-

La variable linial, reducció morfològica de la variable tubular es troba només en tres composicions, cosa que representa el 6%. Les tubulars es detecten una vegada més que l'anterior, representant un 8% sobre les composicions totals. L'Associació de les dues variables alhora, es troben presents tan sols una vegada, -- això és un 2%. El 84% de les composicions no disposen d'aquests tipus de configuració.

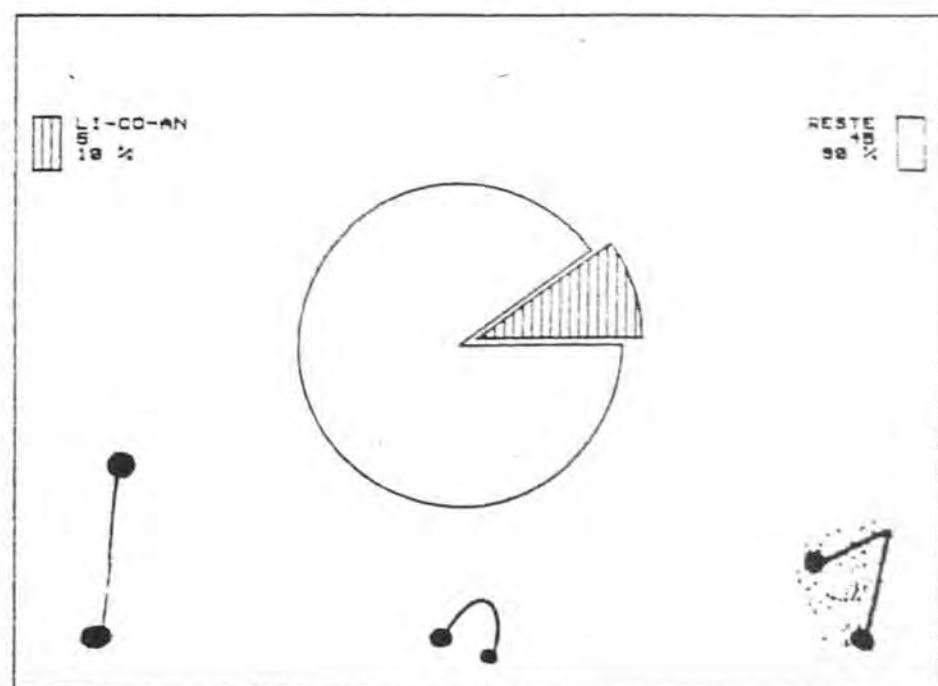
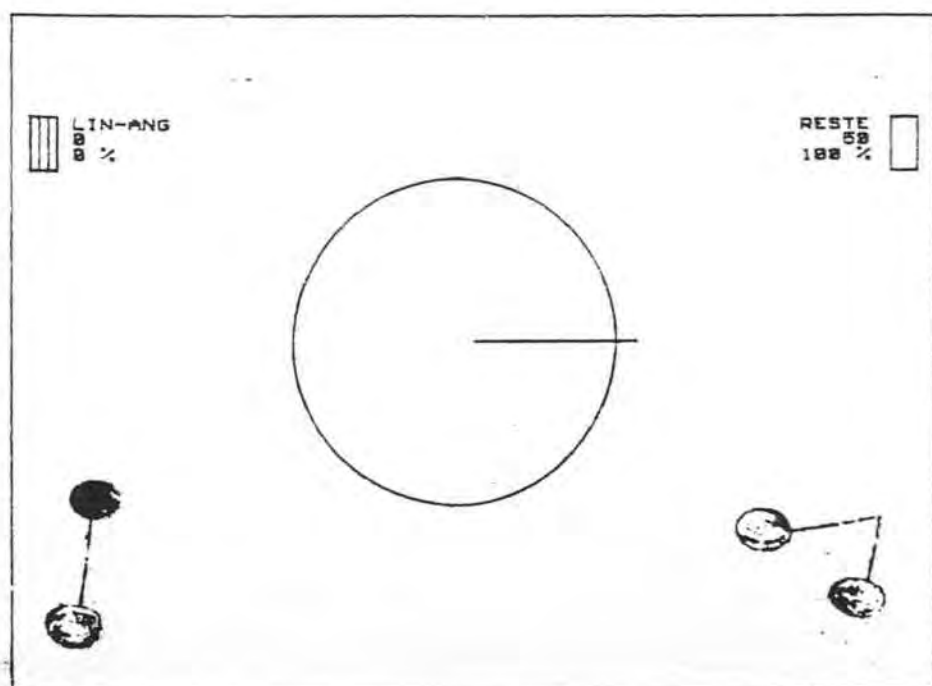
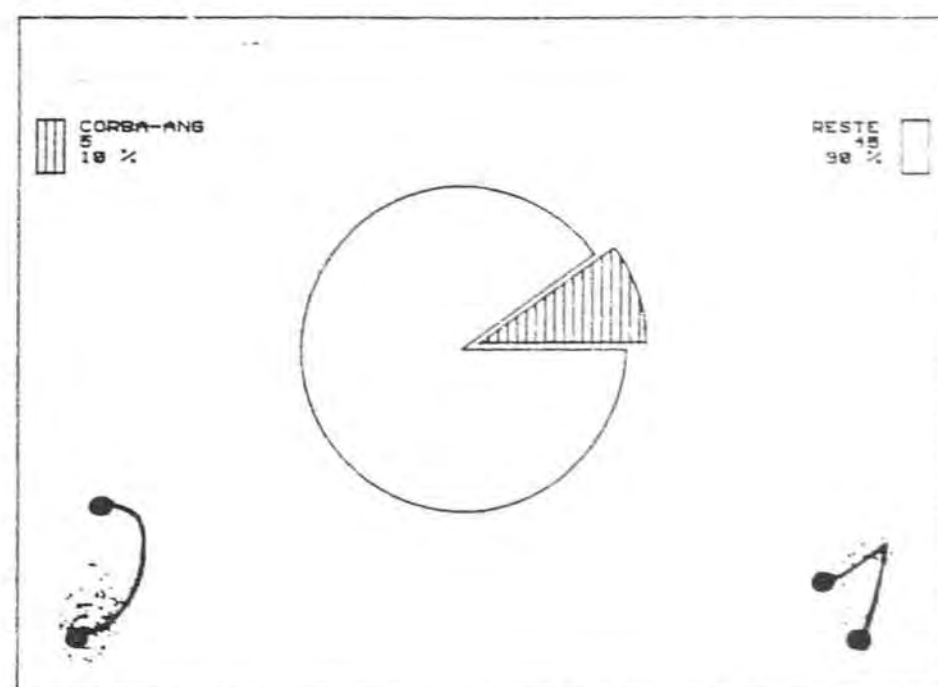
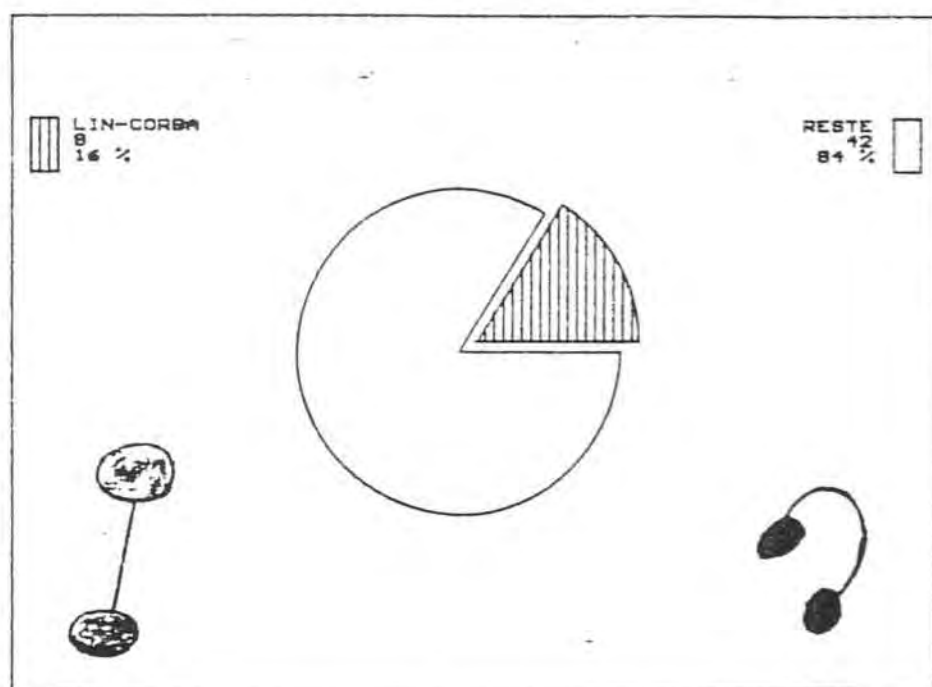
10.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS POLIGONALS BIPUNTIFORMES.

Distingim tres variables d'aquesta implantació gràfica:
1.- La vertical, d'escassa presència i representa un 10% amb les seves cinc unitats.

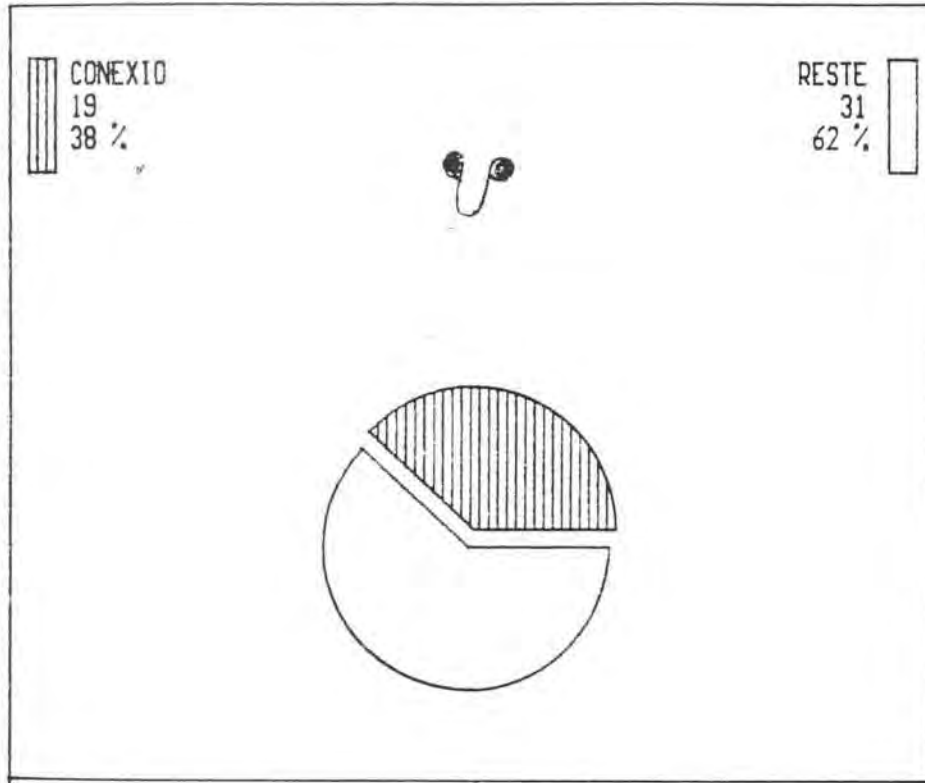
5- RECOEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ BIPUNTIFORME



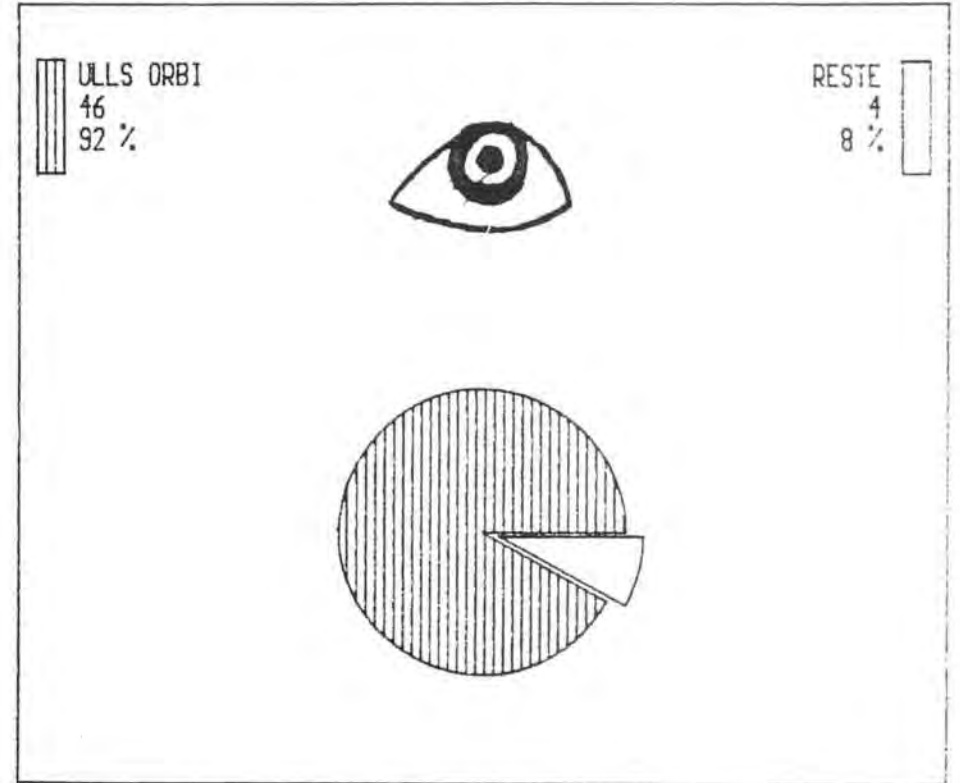
5 bis.- RECOEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ BIPUNTIFORME



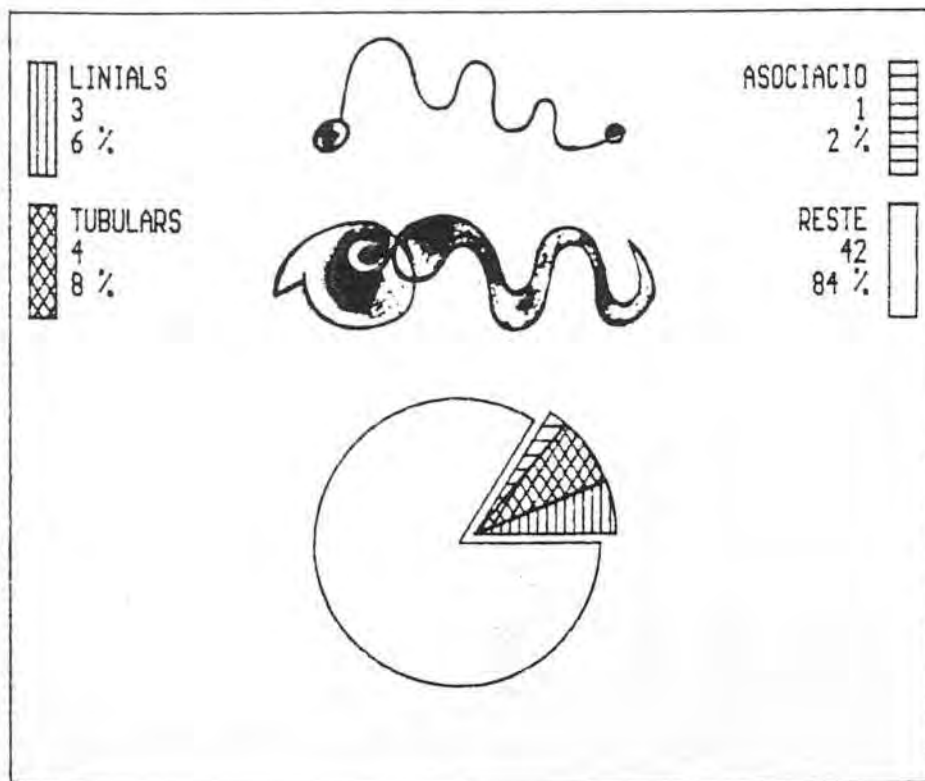
7- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DE CONEXIÓ
D'ULLS PUNTIFORMES



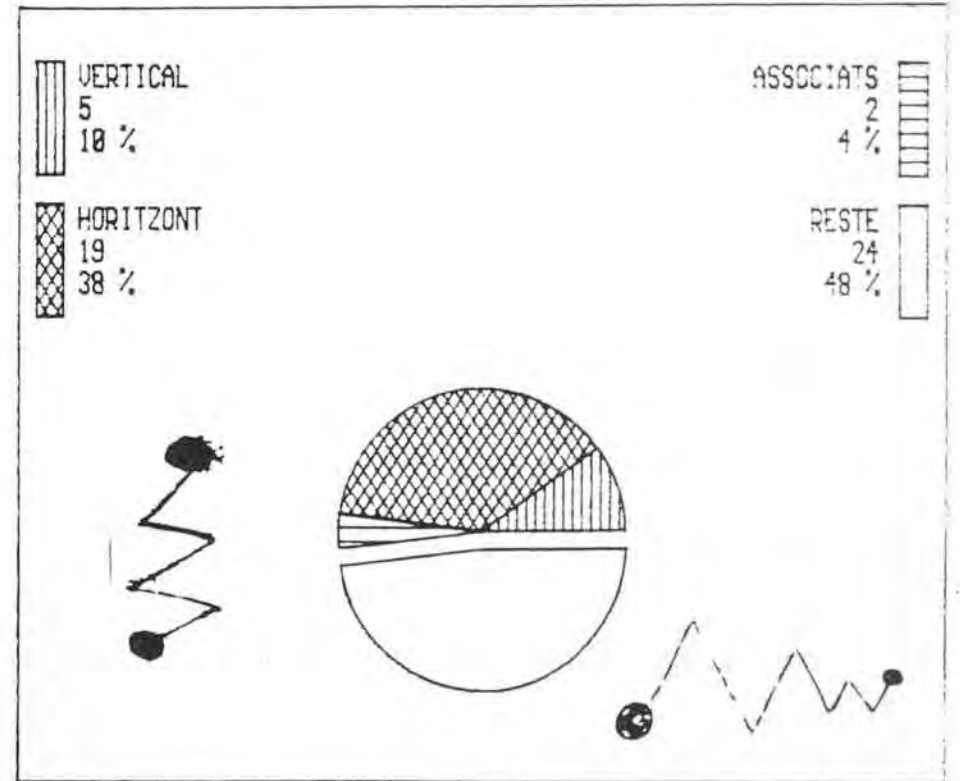
8- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS D'ULLS
ORBICULARS



9- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ONDULARS



10- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS POLIGONALS
BIPUNTIFORMES



2.- L'horitzontal moir més important en incidència gràfico-compositiva, en un total de 19 signes, representa el 38%.

3.- Associats, es troben excepcionalment només en dues ocasions, cosa que representa un 4%.

Les tres variables esmentades suposen vint-i-sis implantacions, mentre que les composicions que no les contenen, són de --vint-i-quatre. Volem significar amb això, que globalment es reperiuen practicament en una meitat de les composicions, i l'altra meitat resta sense cap.

11 i 12.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS DENTADES FRONTALS I LATERALS, O DE PERFIL.-

Hem aconseguir els següents resultats:

- 1.- El dentat frontal que es manifesta segons el grafisme anteriorment esmentat en posició horitzontal, significa un 20% amb els seus deu casos.
- 2.- La combinació frontal i lateral és quelcom inferior. Un 18% al trobar-se en 9 casos.
- 3.- La variable triangular de perfil que es manifeste generalment per medi de dos o tres triangles, és la més nombrosa, amb tretze casos que suposen el 26%.
- 4.- La variable de perfil doble, formada per triangles com l'anterior, i també per formes cilíndriques es dona en tres casos, cosa que ens dona un 6%.

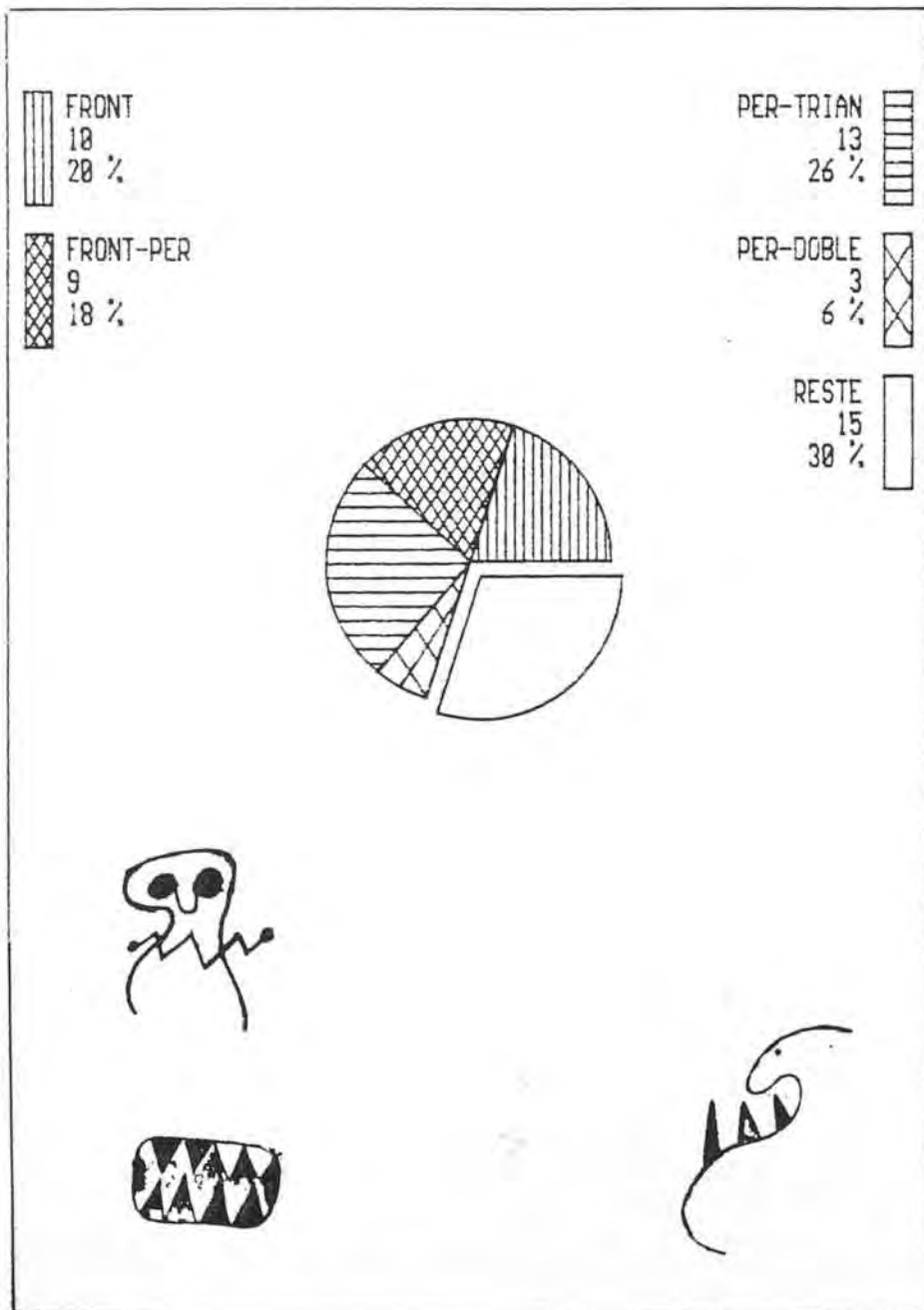
Només quinze composicions contenen personatges desdentegats, i la majoria d'ells mostren la variable triangular de perfil.

13 i 14.- RECONeixEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL.LARS POLIGONALS I LLUNADES.-

Aquets dos grafismes còsmics, putser per les propietats astro

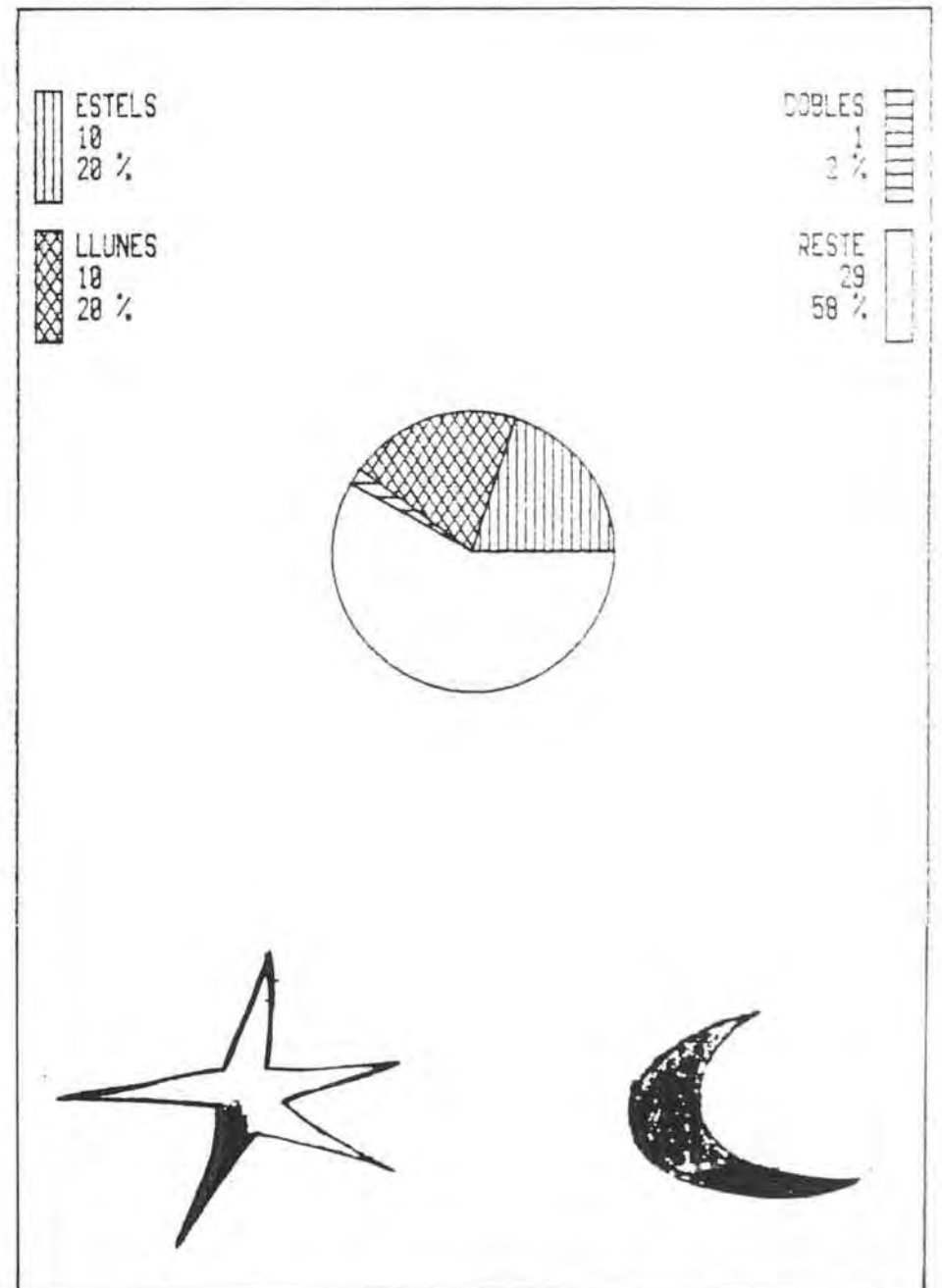
11- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DENTADES FRONTALS

12- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS DENTADES LATERALS



13- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS ESTEL·LARS POLIGONALS

14- REONEIXEMENT DE LES CONFIGURACIONS LLUNADES



lògiques comunes, es manifesten numèricament amb el mateix nombre. Deu presències que representen el 20% de les composicions totals és el resultat. Només en una ocasió, el 2% per tan, es troben plegats en una composició. Les vint-i-nou composicions restants, el 58%, no contenen els signes astrològics esmentats.

15 i 16.- RECOINEIXEMENT DELS ROSTRES FRONTALS.-

Les quatre variables esposades es mostren segons el següent percentatge:

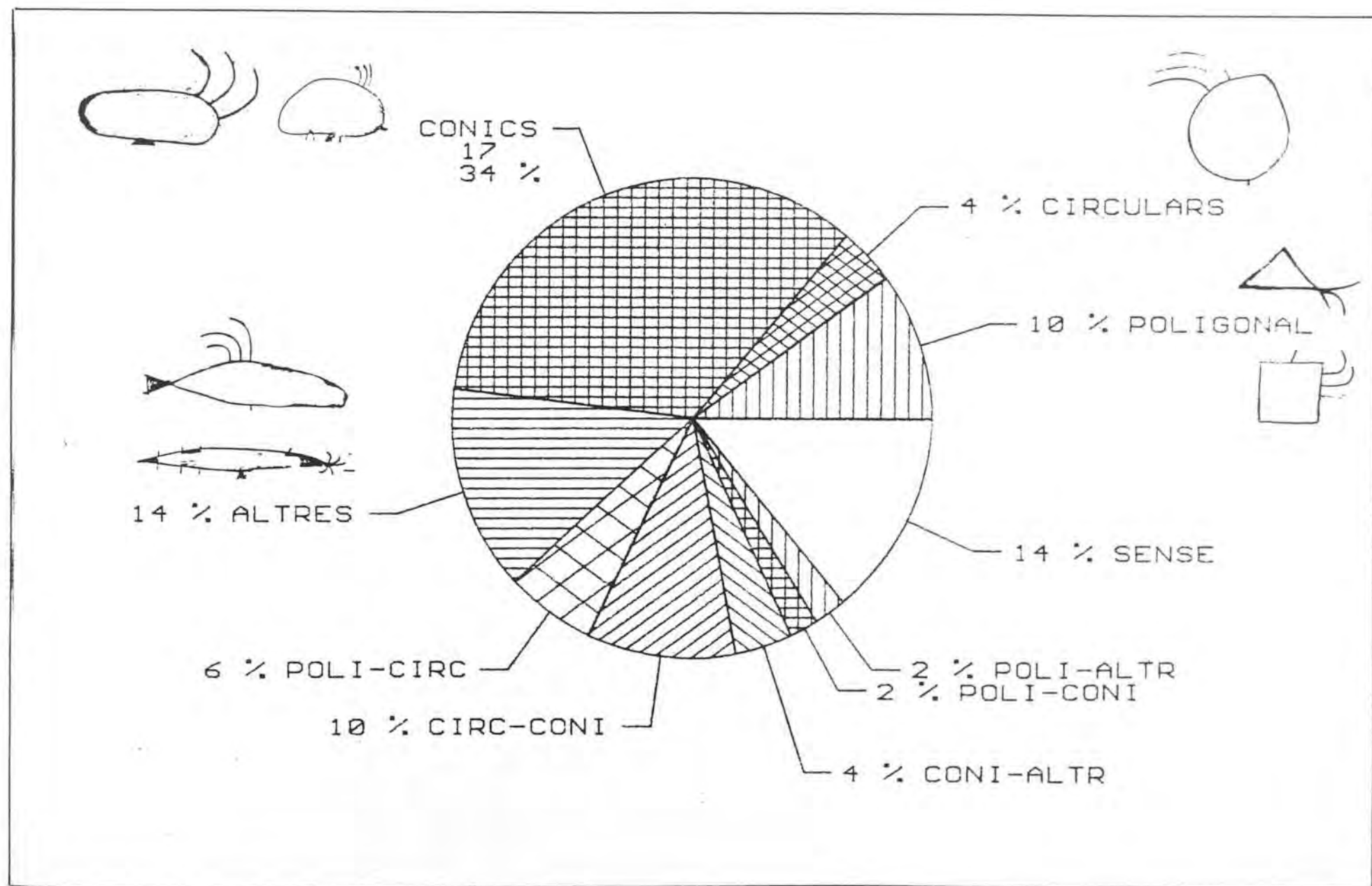
- 1.- Poligonals o formes bàsiques que es manifesten en un 10%.
- 2.- Els rostres enterament circulars, es mostren només en un 4%.
- 3.- Els cònics formats per òvuls i elipses, constitueixen la majoria en un 54%.
- 4.- Les altres formes més agudes, es mostren considerablement en un 14%.

Donat que no es troben composicions amb rostres de personatges, homogènis morfològicament, sinó que es troben combinant-se entre si, hem detectat les següents associacions:

- 1.- Poligonals i circulars, que representen un 6%.
- 2.- Circulars i cònics, és l'associació més nombrosa, amb un 10%.
- 3.- Cònics i altres, amb una presència del 4%.
- 4.- Poligonals i cònics, els més inferiors amb un 2%.
- 5.- Poligonals i altres, com en el cas anterior, es mostren només en un 2%.

El 14% de les composicions de la Sèrie, no mostren cap mena de rostre, i del conjunt dels rostres composotius, els frontals representen un 10%, així com un 12% els de perfil, mentre que -- l'associació doble d'ambdós suposa la majoria amb un 76%, és a dir, cinc composicions mostren només rostres de front, sis de perfil i trenta-vuit els contenen dobles. Les 3/4 parts de la Sèrie,

15 i 16.-RECOONEIXEMENT DELS ROSTRES FRONTALS



manifesten doncs, rostres de les dues propietats.

17 i 18.- RECONeixEMENT DELS ROSTRES DE PERFIL SENSE DENTICIÓ I
AMB DENTICIÓ.-

Dels rostres de perfil, això és el 46%, practicament es pot dir que la meitat del ciclegrama està acupat per aquells que no tenen dents, i 1/4 part aproximadament, en un total de 14 o el 28% disposen d'algun tipus de dentició. Les dues tipologies, es mostren en set ocasions només, significant el 14%, i les composicions exemptes de rostres d'aquesta naturalesa, són de sis, amb un 12%.

En síntesi, el ciclegrama es reperteix practicament com ---- segueix:

- Una quarta part de rostres dentats.
- Una meitat de rostres desdentats.
- Una octava part dobles (els dos alhora)
- Una octava part sense rostres d'aquesta naturalesa.

DEL 19 AL 29, RECONeixEMENT CONFIGURACIONAL CONJUNT DELS PERSONATGES.-

Les figures compreses en el diagrama de barres, abarca 14 tipologies diferents, de les quals destaca les figures que contenen el signe vaginal, que predominen per sobre de totes les altres amb una avantatge de dos punts respecte de la següent, que correspon a les figures de tronc amb braços unificats. En relació amb les figures fàl·liques, aquestes representen en resum, la relació de 29/15.

En tercer lloc, les vint-i-quatre implantacions que desta-

quen, són les de tronc filiforme en base. En ordres molt més inferiors, segueixen les figures de mig cos amb pitam en 19 ocasions, les figures bust en 16, seguides de les fàl·liques ja esmentades. A continuació en 14 composicions, se situen les figures en mans i les nodals. En 13 i 12, les de tronc filiforme amb extremitats i les alades, respectivament. En el decè lloc, les figures de tronc i extremitats contigües, conjuntament amb les de mig cos sense pitam. En el penúltim lloc, i en 9 casos, les de tronc amb braços unificats sense peus, i finalment en l'última columna, se situen en tan sols 4 composicions, les figures amb natges.

Com a conclusió, hem de destacar la importància de les figures sexuades amb el signe femení, per sobre de les fàl·liques, que són superades, la meitat, i conjuntament amb les solucions troncal d'extremitats superior unificades, a més de les filiformes amb base, marquen els caràcters tipològics figuratius, idiolectals de la Sèrie Barcelona.

30 i 31.- RECOONEIXEMENT DELS GRAFISMES MIXTES I DELS IDEOGRAMES:

Els primers, representen tan sols el 14% amb una presència molt poc important de set casos, mentre que, els ideogrames apareixen en 17 ocasions significant el 34%. Són els grafismes més indefinits de la Sèrie tot i que tenen un caràcter marcadament cal·ligràfic, i aporten una dimensió esotèrica a les composicions.

32.- RECOONEIXEMENT DE TEXTURES.-

Si considerem les textures, com a succedani del color, com molt bé ho podem fer donat que aquestes aporten la taca de dimer

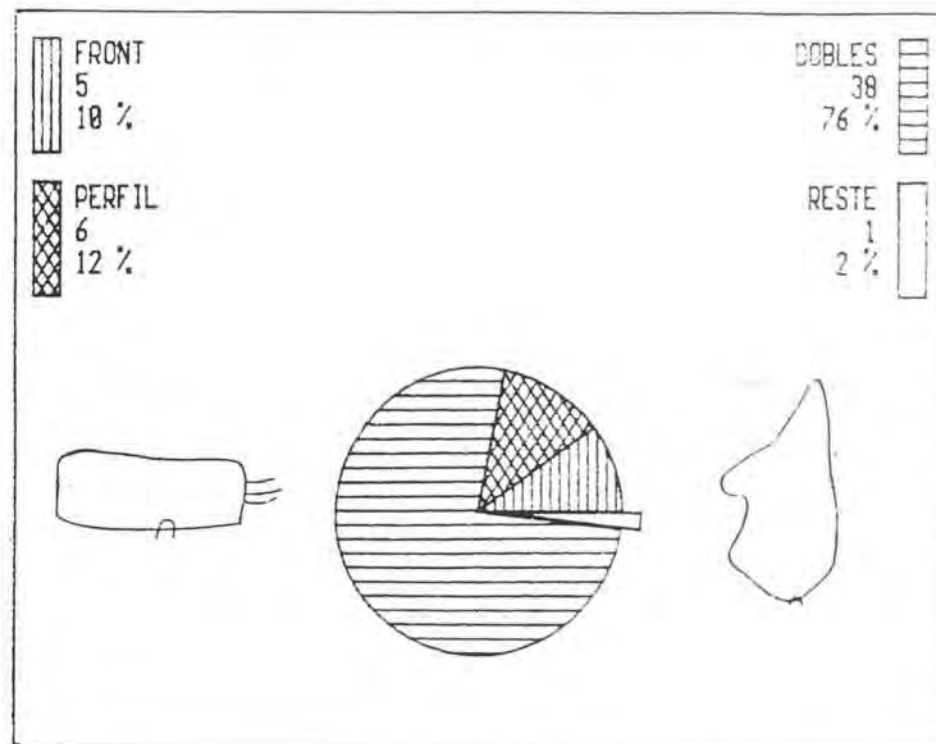
sió etèrea, i l'empremta sensitiva que aporta la coloració mitjançant l'efecte tonal de les seves variables, tenim que a dins de la Sèrie Barcelona ocupa un lloc notable a l'estar present en trenta-tres composicions de les cinquanta. Un 66% de superfícies sensibilitzades en front d'un trenta-quatre per cent que no n'estan és el resultat de les implantacions texturals.

35i 34.- RECOINEIXEMENT DE LES FIGURES ZOOMÒRFIQUES I HERMAFRODITES.-

La dificultat que en moltes ocasions es planteja, alhora de discernir la significació de moltes figures, per l'ambigüitat - que mostren morfològicament com és el cas de les figures ocell-dona, o bé dona-ocell ha fet crítica la tabulació de les figures netament zoomòrfiques, que per altra banda basicament i exceptuant la imatge d'una espècie de gos i d'unes quantes formes serpentejants majoritàriament són alades.

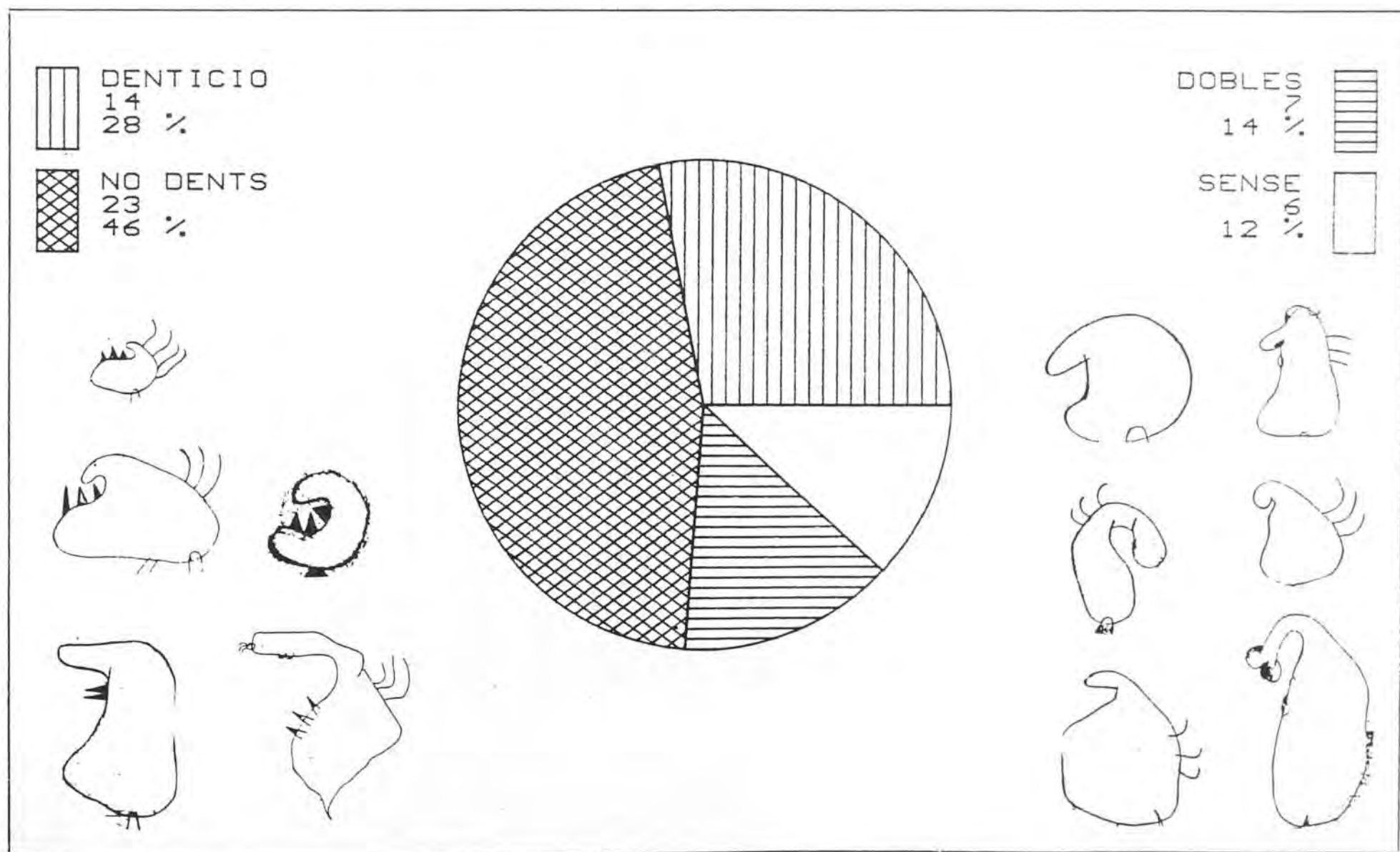
Hem constatat però trenta-un casos de figures que responen a les característiques esmentades i que representen un 62%.

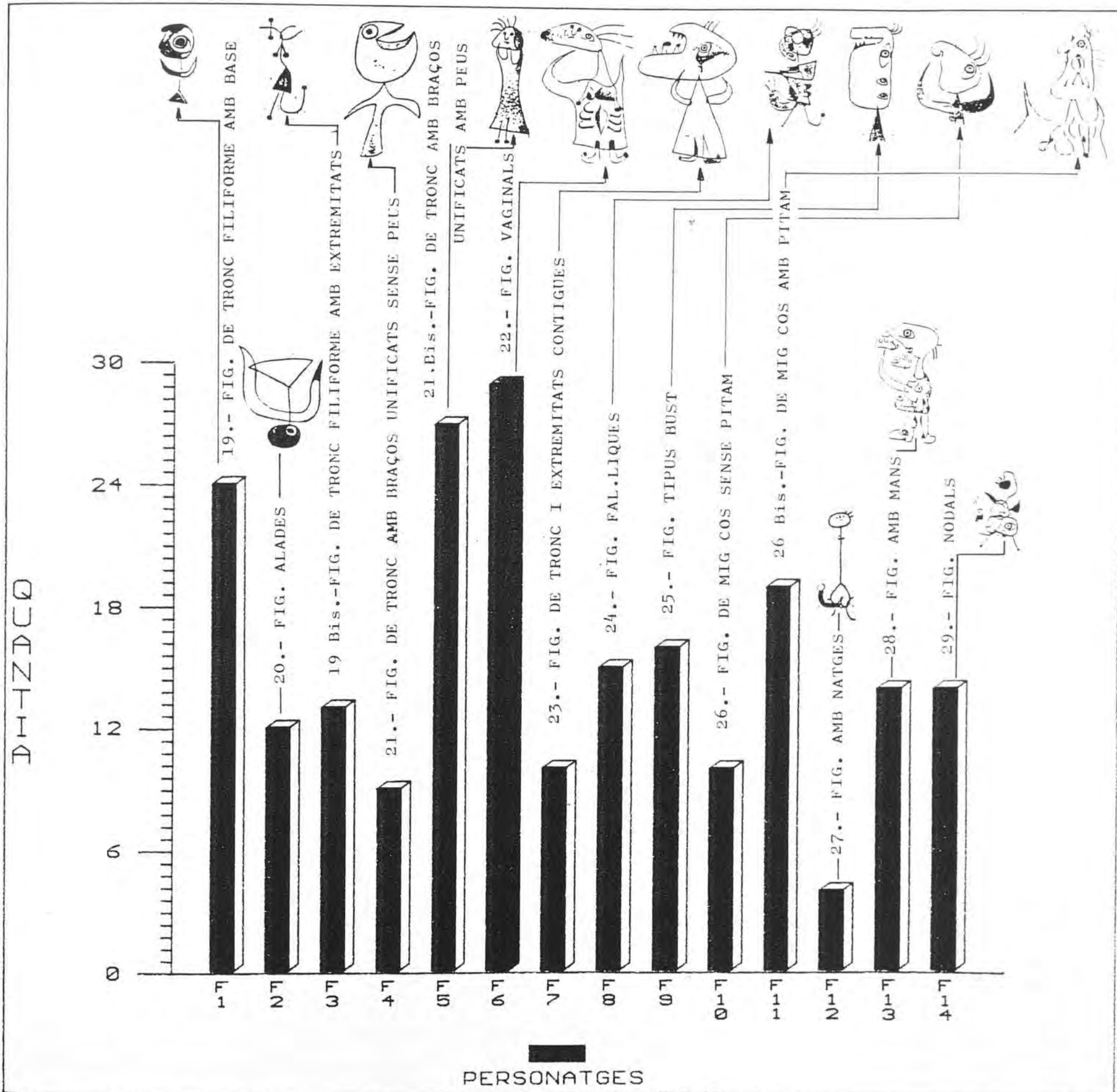
Els signes sexuats masculí i femení, apareixen conjuntament en dues ocasions, per tant en un 4%, i en un 96% queden o es manifesten separadament.



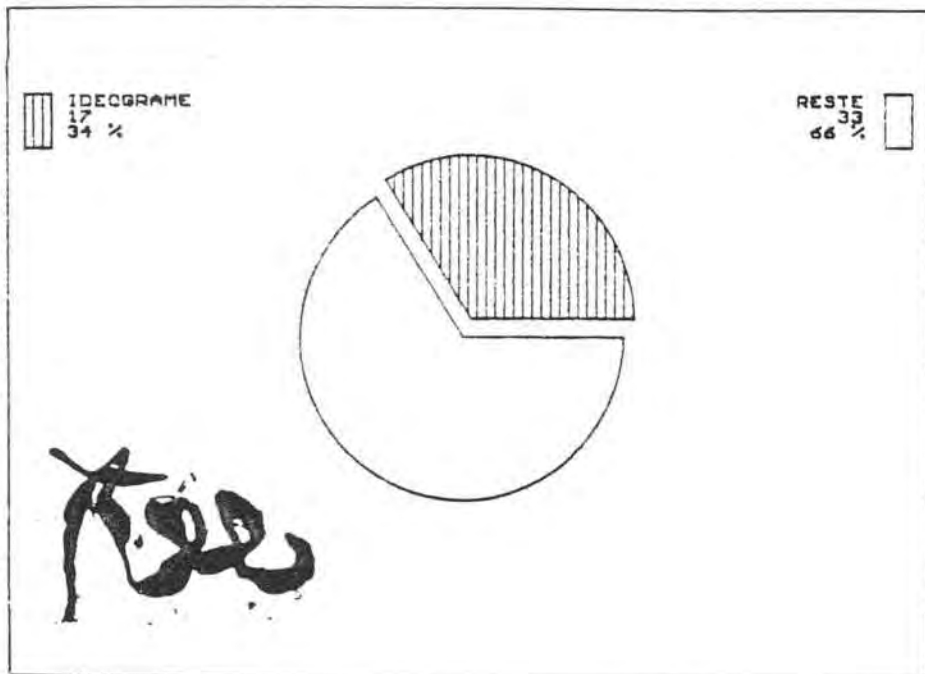
17- RECONeixEMENT DELS ROSTRES DE PERFIL SENSE DENTICIÓ

18- RECONeixEMENT DELS ROSTRES DE PERFIL AMB DENTICIÓ

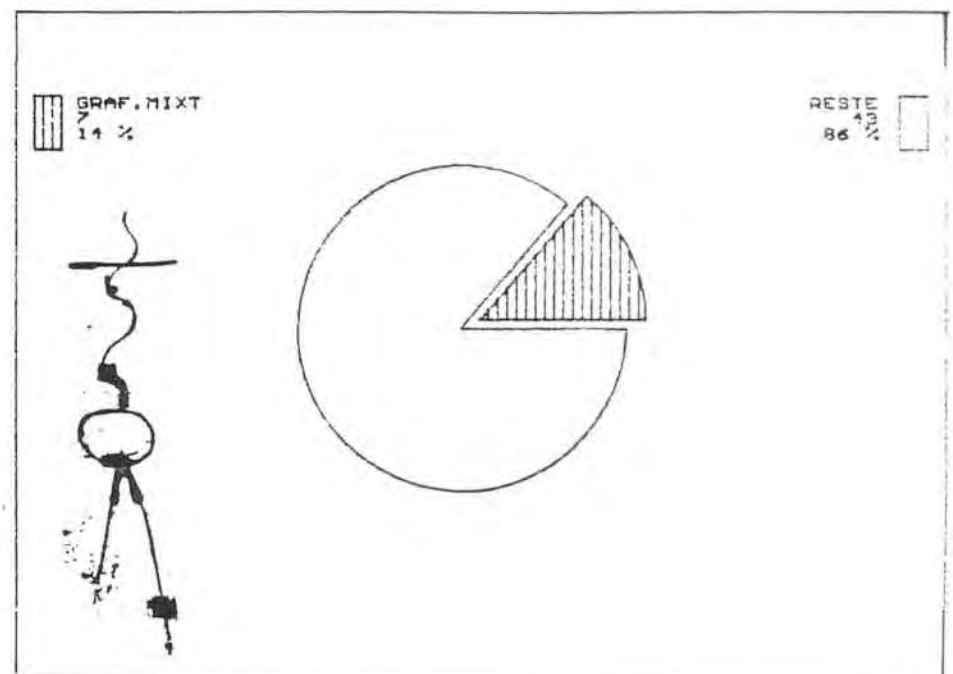




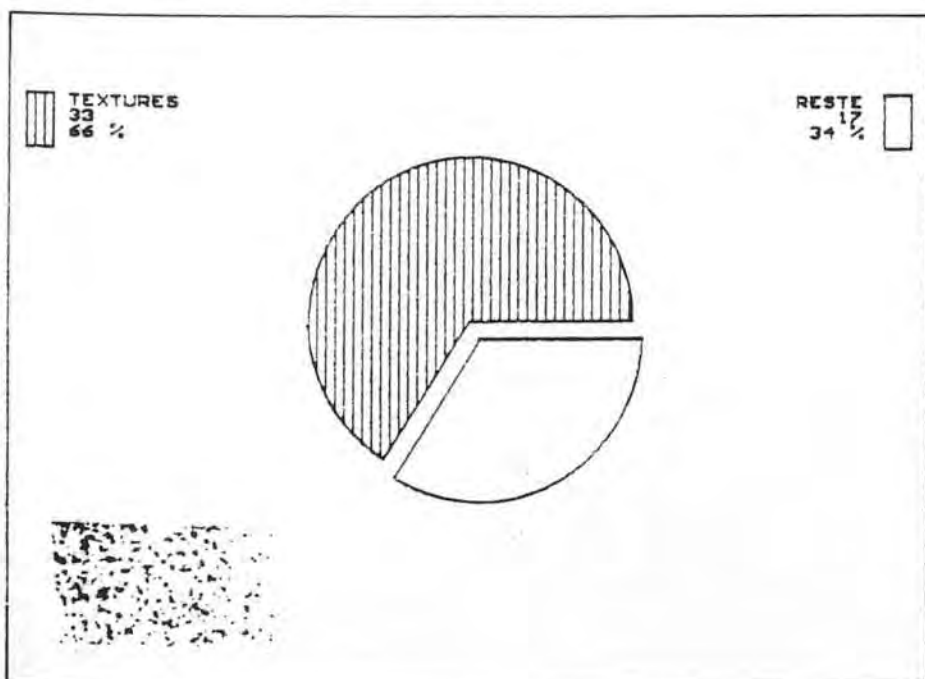
31.- RECONeixEMENT DELS IDEOGRAMES



30.- RECONeixEMENT DE GRAFISMES MIXTES

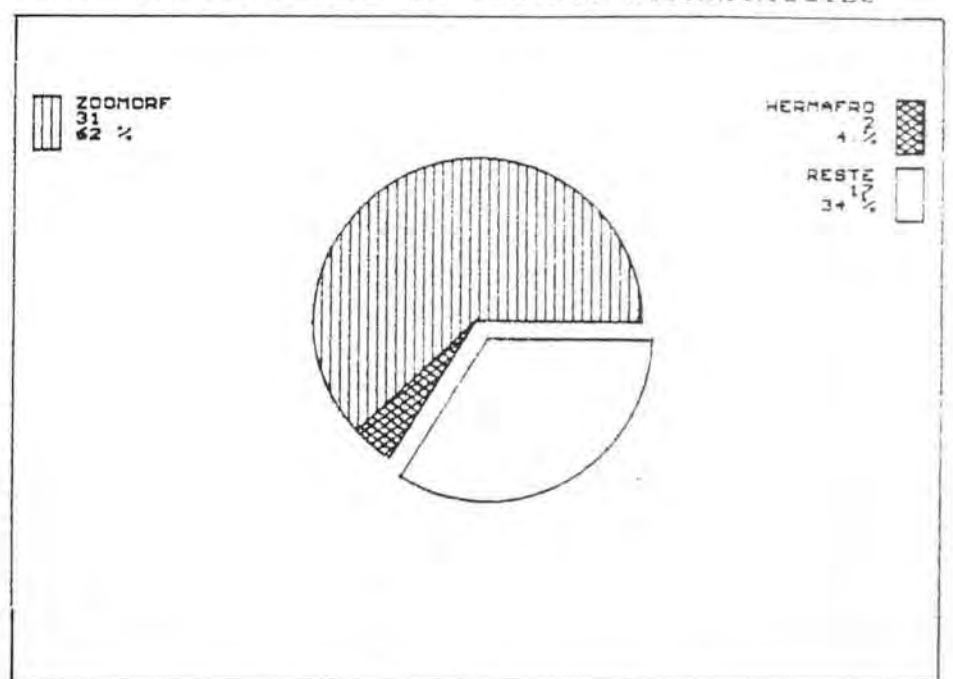


32.- RECONeixEMENT DE TEXTURES



33.- RECONeixEMENT DE FIGURES ZOOMORFIQUES

34.- RECONeixEMENT DE FIGURES HERMAFRODITES



35. PROPIETATS CONFIGURACIONALS.-

En les configuracions estudiades, cal tenir en compte tres tipus de propietats:

- 1.- En funció del seu emplaçament espacial, segons la relació que s'estableixi entre aquesta i altres implantacions zonals.
- 2.- En funció de les variables del seu traç, que determinen les implantacions o utilització de les significacions dimensionals, puntual, linial, i zonal.
- 3.- En funció de les marques o característiques formals, segons siguin aquestes bàsiques o compostes.

De la primera propietat cal distingir:

- a) La propietat endògena, quan s'acreeix de dins en fora o que es forma o engendra a l'interior d'una altra implantació zonal. En aquest sentit, tenim, que hi ha unes configuracions, d'un total de 54, que tenen una clara dependència significativa de qui les conté, mentre que hi ha altres configuracions que per la seva entitat pròpia, ha estat crítica la seva definició, tant en aquest grup com en els altres dos que el segueixen, per aquest motiu hem diferenciat dins d'aquest, totes les altres configuracions, amb una presència de deu tipus endògen, i deu més que mantenen el caràcter contrari.
- b) Les propietats exògenes que se situen i es mouen a fora de configuracions limitades, es manifesten lliurement amb la quantitat de quinze tipologies.
- c) Set configuracions participen de la posició intermèdia o endoexògen, d'alguna manera es troben meitat i meitat depenent de les influències endògenes i exògenes a la vegada.

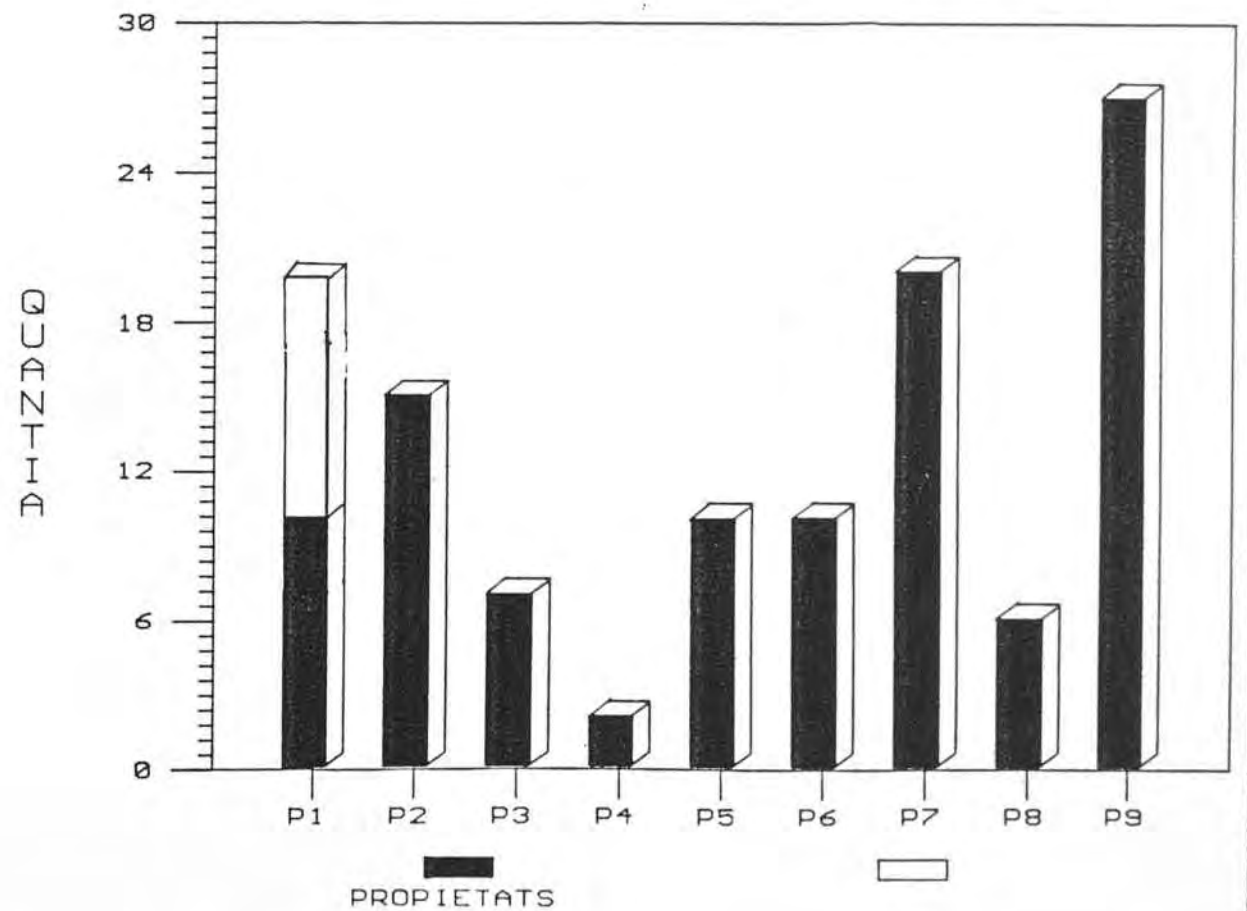
En síntesis veiem doncs, que hi ha un predomini exògen per sobre dels altres dos que s'evidència en la columna P-2 del gràfic:

La segona propietat es produeix primer, segons la implantació puntiforme o de clara manifestació momentània, amb longitud i superfície acotades. Té una incidència escassa dins del conjunt de les configuracions, que es manifesta clarament en dues ocasions, però no per això, són menys importants, ja que el seu poder de suggestió és fonamental. Les configuracions puntiforme-linials que----- a més de les propietats esmentades, expressa un moment d'un pla, amb longitud mesurable, són de deu. Les netament linials, són també deu, i les zonals que signifiquen planimètries que s'apliquen o es reperteixen per dins del camp visual, són de vint, dupliquen per tant les dues anteriors.

La tercera propietat determinada per la construcció formal bàsica o composta de totes les configuracions, resulta, que la majoria es manifesten segons aquesta última propietat, tot i que estan resoltes molt esquemàticament. En el gràfic, veiem que la seva columna corresponent a la P-9 s'alça de nivell segons les seves 27 conformacions.

PROPIETATS CONFIGURACIONALS

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34		
1- ENDÒGENES																																			10	10
2- EXÒGENES																																				15
3- ENDO-EXÒGENES																																				7
4- IMPLANTACIONS PUNTIFORMES																																				2
5- IMPLANTACIONS PUNTIFORMES LINIALS																																				10
6- IMPLANTACIONS LINIALS																																				10
7- IMPLANTACIONS ZONALS																																				20
8- MARQUES FORMALS BÀSIQUES																																				6
9- MARQUES FORMALS COMPOSTES																																				27



36. CONCLUSIONS.-

A la vista dels resultats dels ciclegrames i dels diagrames de barres, en els que analitzem la incidència de les trenta quatre configuracions definides tipològicament, podem extreure les següents conclusions:

1.-Hi ha un canvi sobtat del ritme vertical dels suport, que passa a ser horitzontal en la última quarta part de la Sèrie, quan el lector s'avessat a una orientació compositiva.

2.-Hi ha més participació de configuracions de propietats exomòrfiques que endomòrfiques. Això significa que hi ha més independència configuracional que dependència, i una minoria de set casos, en depenen a mitges. Referent a les implantacions i marques, constatem que dominen les formes tipus àrea o zona, i a més són compostes de varies superfícies.

3.-En quat als personatges, la conseqüència més important que es desprén, és la fecunditat femenina, de manera que si contabilitzem conjuntament els personatges portadors d'atributs femenins (vagina i pitam, ja que normalment es donen per separat), quantificarem quaranta vuit dones, i el nombre de personatges de tronc amb braços unificats i peus, asexuals que segueix, és de vint-i-set, Per altra banda les figures fàl·liques són només de quinze. En resum el 96% són dones i el 30% homes.

4.-Cada configuració, a més de constituir-se en un ens propi, desenvolupa un sistema estructurat de variables morfològiques.

5.-Les configuracions de gran poder de suggestió, com les puntiformes, disseminades per tot el camp visual, estructuren diagrames

que interfereixen la lectura, tot recolzant-la o confrontant-la.

6.-El tipus d'ulls per excel·lència de l'idiolecte, són els orbitals, en lloc dels connectats amb el nas, en canvi de les dues solucions dentades, no hi ha cap distància important.

7.-Els rostres frontals més prolífics, són del tipus cònic, i l'associació més rica del tipus circular-cònic. Hi ha pràcticament la mateixa abundància de rostres frontals que de perfil, i l'associació compositiva dels dos alhora, ocupa les $3/4$ parts de la totalitat de la Sèrie. Pràcticament la meitat dels rostres de perfil, són desdentegats, i quelcom més d'una quarta part, estan provistos de dentició. Si associem el fenomen agressió amb la dentició aguda triangular, podem afirmar que el codi violent, provocador, o combatiu de la Sèrie, ocupa $3/8$ de les superfícies compositives.

8.-De les configuracions de tipus còsmic, les que tenen més rellevància són les connexions puntiformes (peses), seguides de les espirals, de les poligonals (crit d'oreneta), de les estrel·lars angulars i de les llunars en igual freqüència, i finalment les escalars.

9.-Els grafismes indefinits i els ideogrames, conjuntament, representen una concurrència que ratlla la meitat de les superfícies compositives, i la sensibilització gràfica de les textures té un abast del 66% dels camps visuals compostats.

CAPITOL III.-

=====

FILOGÈNIA MORFOLÒGICA, INTERACCIÓ I TESTIMONIATGE

0. INTRODUCCIÓ.

En el present capítol el que pretenem, és fer marxa enre-
ra, i veure quins són els antecedents, o com s'origina el vocabu-
lari gràfic de Miró. Així mateix, estudiar els fenòmens que han
 incidit en el procés creatiu, en alguna mesura, com són els aspec-
tes formatius, culturals i polítics, fonamentalment.

El fet de fer un anàlisi diacrònic ens permetrà - - - - -
 descobrir els caràcters totalment inèdits, aquells que tenen una
 gènesi que es remunta cronològicament a etapes anteriors, i re-
 coneixer els processos de transformació morfològica que es desen-
 cadenen mitjançant sèries gràfiques. De totes formes, una pre-lec-
tura s'ha fet necessària er haver d'analitzar els caràcters mor-
 fològics, per arribar a la definició tipològica dels signes, i
 per a comprendre principalment aquells signes més evolucionats, o
 que són el resultat d'una profunda reducció, que els ha desvin-
culat de l'objecte, en el primer capítol.

En síntesi comprèn en primer lloc, aquelles imatges que te-
 nen lligams clarament manifestats com són: l'escala, la serpenti-
 na, la lluna, l'estrella, la flama, les testes, els ulls orbicu-
 lars i el sol. En segon lloc s'analitza la interacció que es plan-
tege entre alguns d'aquests signes com el cor i la vagina, el pit
 i les natges, amb l'ull-solar, l'ungla i la lluna. En tercer lloc
 veiem, les implicacions compositives dels nombres set, cinc i --
 tres. Tot seguit es confronten nivells de contraposició compositi-
va cronològicament de 1924 a 1939, i finalment es considera la
 Guerra Civil com esdeveniment desencadenant d'estímul creatius
 nous, inter-relacionant els testimonis plàstics essencials de "La
 premonició de la Guerra Civil" de Salvador Dalí, "El Guernica" i
 "Suplicant" de Picasso, amb la Sèrie Barcelona i el compromís en
vers el fenomen polític, de Joan Miró.

Hem d'assenyalar que aquest anàlisi diacrònic, s'aplica selectivament a aquells pictogrames més característics, i que constitueixen entitats gràfiques fonamentals de l'idiolecte mironià. Aquests es troben presents en diferents etapes creatives, i sofreixen diferents graus de mutació, transformant-se segons els casos de tal manera, que resulten pictogrames d'entitat diferent, però que tenen l'arrel morfològica comuna.

No pretenem ni podríem fer una història dels orígens i evolució de totes les configuracions (segurament requeriria un altra tesis doctoral), per la varietat i complexitat, que en especial ofereixen les figures dels personatges. Referent a aquests, només fem una aproximació que pertany a l'actitud dels braços, o estudi de la forma externa del perfil corporal, que marca un tret molt significatiu i inconfondible a l'idiolecte que estudiem.

1. FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE L'ESCALA I DE LA SERPENTINA.-

El grafisme en forma d'escala, estudiat com a configuració -
 quatripartita pels espais quadrats que es formen entre muntants
 i travessers, vist en el capítol anterior, ara constatem que apa
 reix ja de forma totalment objectual en els anys 20. Quan Miró
 llegeix els signes del quadre "Paisatge català" (El caçador) 1923
 -24, en un punt diu: "... i l'escala que tant m'obsessionava."
 (1)

Els elements que marquen més clarament la filogènia, són els
 puntiformes dels extrems superiors dels muntants, que es troben
 en el "Gos bordant a la lluna" del 1926. En uns estudis de compo
 sició del 1938, en el que reprèn el tema de la pintura esmentada,
 trobem que s'evidència encara més la puntiformitat, que es farà
 extensible a tots els extrems dels elements linials, tant de mun
 tants com de travessers en el "Nu montant l'escalier" del 1937.
 Així doncs, els grafismes escalars de la Sèrie Barcelona, es do
 nen per primera vegada, en el dibuix anteriorment esmentat, tot
 sofrint alguna transformació més aviat de caire proporcional.

Dels cinc travessers dels anys 20, passa a tres tot mante
 nint el de cinc, als anys 30. En síntesi la filogènia que s'esta
 bleix és com segueix:

	1	2	3	4
Muntants	Convergens	Tendint al	Paral·lels	Paral·lels
Travessers	5	paral·lelisme	5	3-5
Elements	2	2	10	10
Puntiformes				
Forma d'es- pai	Trapezoidal	Trapezoidal	Rectangular	Quadrat

(Veure pictogrames de la pàgina nº 230)

Les formes serpentejants filiformes i tubulars, tenen el seu origen en els anys 20. Concretament les podem veure en el "Paisatge català", "Retrat de la senyora K", "El carnaval de l'Arlequí" i "Maternitat" del període 1924-25, mitjançant múltiples maneres i orientacions horitzontals i verticals, però amb la particularitat que apareixen decapitades. A la Sèrie que estudiem, en canvi, tant les filiformes com les tubulars, mostren caps. Les primeres de forma puntiforme i les segones segons les modalitats de superfícies circulars o ovalades a l'estil de les que ocupen el lloc de les figures-personatges.

En el 1940, en un estudi sobre el tema "Enamorats", apareix una modalitat inèdita fins ara de resoldre la cabellera a la manera ondular. En l'estudi filogènic de les testes del quart epígraf, podem apreciar que de les variables tipològiques existents, les del 1924 són les que tenen una relació més estreta amb aquesta modalitat. No oblidem que la cabellera habitual de Miró, és la que anomena d'aigua, formada per tres traços corbats caiguts.

Els elements linials ondulars dels Enamorats, encara que fent la funció de cabellera, tenen el mateix caràcter de vitalitat zigzaguejant que els que fan la funció dragonària en a la Sèrie Barcelona.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE L'ESCALA I DE LA SERPENTINA



1
"GOS BORDANT A LA LLUNA" 1926



2
"NU MONTANT L'ESCALIER" 1937



3
"ESTUDI DE COMPOSICIÓ" 1938



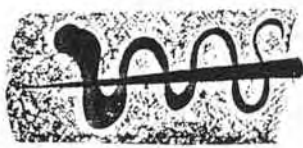
4
"SÈRIE BARCELONA" 1939



1
"RETRAT DE LA SENYORA K" 1924



2
"EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI" 1924_25



3
"SÈRIE BARCELONA" 1939



4
"ENAMORATS" 1940

2. FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE LA LLUNA, L'ESTRELLA I LA FLAMA.-

Si al revisar els processos filogènics, constatem un clar predomini evolutiu de síntesi, en el cas de la lluna comprovem, que - en el 1.924-25, en la pintura "Cap de pagès català" afloren unes unes grans flames. Cirici, associa aquest fenomen amb la virilitat,

" El paper viril del sol és revelat per la presència, de vegades, de la seva irradiació de grans flames, semblants a les que irradien els homes en contrast amb les flametes que poden tenir altres elements, com un ull, un cor o un sexe femení." (2)

Contràriament i encara que la lluna representa per la cultura mediterrània l'element femení, Miró fa una transposició, que confereix a la feminitat de la lluna, un caràcter d'expressió viril. - Nosaltres copsem que, les flametes del sexe femení -tal com diu - Cirici- , i per tant les flames d'aquesta lluna, tenen un caràcter -- d'agitació passional.

Curiosament, en el 1.926 recupera la fisonomia d'un rostre de perfil, significant cronogràficament un retrocès en el procés de - síntesi , que s'evidencia especialment en un dibuix dels "Carnets de 1.930". Des d'aleshores la lluna resta reduïda a dues formes - concav-convexes, que és tal com es mostra en la Sèrie Barcelona.

L'estrella, en l'estudi de les seves propietats en el primer capítol, feiem menció de la transformació de l'apèndix linial i -- puntejat de "Sourire de ma blonde" , i formant una faixa corba en " El carnaval de l'arlequí", que quedaran reduïts a tres línies ciliades en el 1.939. Més endavant en el 1.940-41 en un dibuix "Dona a la platja", la ciliació retorna per duplicat, determinant una simetria axial excepcional.

La flama individualitzada representant l'element del foc està present ja en el període 1.924-25 en "El carnaval de l'Arlequí", que es mostra de forma vertical serpentejant. En els estudis compositius dels "Interiors holandesos" del 1.928, trobem els primers esquemes d'ordenació espacial transformats en espiral, que s'inicia a partir d'un nucli puntiforme. Cal esmentar que el grafisme de -- l'espiral discontinua, representa la llum, en els estudis per -- "Naturalesa morta amb llum", de la mateixa data que l'anterior. En el 1.939, perderà l'èmfasi irregular i el caràcter flamejant, per convertir-se en un element, del qual manté el nucli puntiforme, i la prolongació es transforma en filiforme.

(Veure pictogrames de la pàgina nº 235)

FILOGENIA MORFOLOGICA DE LA LLUNA L'ESTRELLA I LA FLAMA

3



"EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI" 1924-25



"INTERIOR HOLANDÈS I" 1928



"SÈRIE BARCELONA" 1939

2



"SOURIRE DE MA BLONDE" 1924



"EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI" 1924-25



"SÈRIE BARCELONA" 1939



"DONA A LA PLATJA" 1940-41

1



"CAP DE PAGÈS CATALÀ" 1924-25



"CARNETS DEL 1930"



"SÈRIE BARCELONA" 1939

3.- FILÒGENIA MORFOLÒGICA SOLAR.

De fet, la representació del sol tan freqüent en les composicions, no és gaire habitual si tenim en compte que la pròpia lluminositat el fa invisible. Només els nens, el representen sistemàticament en els seus dibuixos. Cirici, ho explica conceptualment:

"El Miró d'abans de Miró, ja a la "Masia" de Hemingway, sorprèn de trobar-hi un sol al mig del cel. És un element impossible dins l'art visual, perquè el sol no es pot mirar. Només les mentalitats romàntiques havien arribat a representar-lo visualment quan, a la sortida a la posta, entre boires, és possible de fer-ho des de Turner fins als impressionistes, i entre altres el veiem a l'obra del crepuscular Modest Urgell, que fou mestre de Miró. Però el sol ben alt en un cel ben pur, només havia pogut ésser presentat en l'art simbòlic, des de les pintures funeràries de la vall dels Reis, d'Egipte fins a les crucifixions de la pintura cristiana medieval. En el cas de Miró no cal pensar que hi sigui com a símbol. N'hi ha prou de pensar que la seva pintura no és visual i per tant pot posar-hi, perquè sap que hi és." (3)

Per medi del sol, és on es fa visible la transformació iconogràfica més profunda. En aquesta selecció, disposada en escala cronològicament descobrim les propietats morfològiques següents:

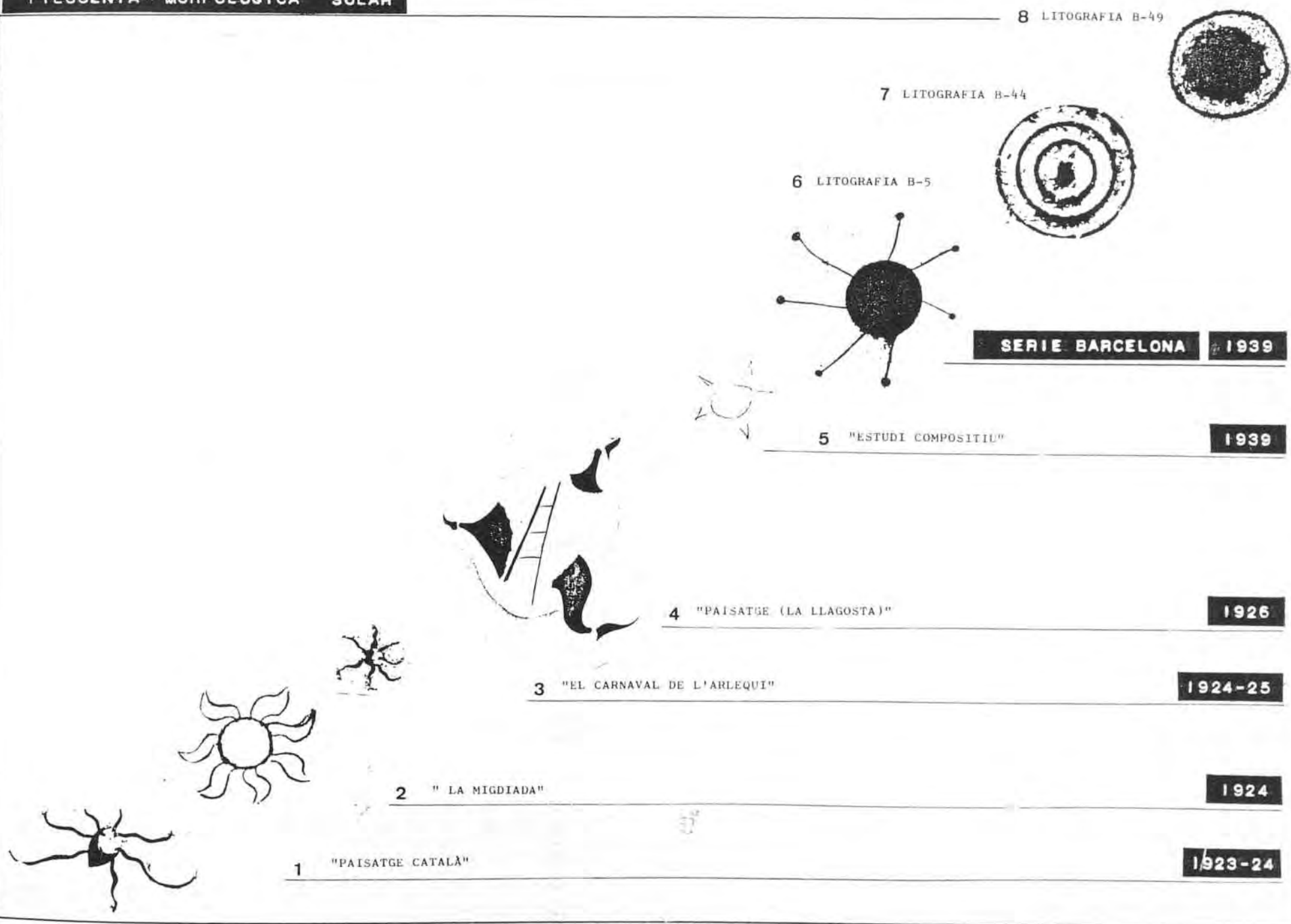
- 1.- Sol-ou, de caràcter tridimensional i d'expressió fortament -- irradiant.
- 2.- Sol-pla, de flames predominants.
- 3.- Sol-esfera, que conecta amb el primer per la idèntica irradiació de les flames.
- 4.- Sol-volcà, de clara expressió expansiva, com la d'alguns pits

de personatges femenins.

- 5.- Sol-estelar de caràcter esquemàtic.
- 6.- Sol-mecànic per l'expressió de la fisonomia d'un satèlit.
- 7.- Sol-concèntric, originàriament puntiforme que s'ha dilatat.
- 8.- Sol-Sol, sense altres elements que vulguin explicar ni fenòmens ni propietats.

Aquí podem observar, que és just a partir del 1.939, on es produeix el canvi, caracteritzat per la simplificació, que va - acompanyat de la supressió narrativa, i d'una reducció representativa considerable.

FILOGENIA MORFOLOGICA SOLAR



4.-FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE LES TESTES.-

Els caps del 1.924, són taques conformades segons el contorn del punt de vista frontal. El cap més explicat en detalls, segons correspon al natural, és sens dubte el que es mostra en el "Retrat de la senyora K", on hi ha la presència de l' oïda, mitjançant una sola orella i els cabells s'irradien a partir del contorn craneal, tot i que no hi ha la presència d'ulls. En el cas de la "Maternitat", aquest es redueix a un cercle geomètric. En síntesi, - podem afirmar que en el fons, més que caps són sols, doncs el més significatiu, és el caràcter de la irradiació dels cabells, a la manera de les flames del sol.

En el 1.930 hi ha una profunda transformació que podem apreciar en el "Carnet del 1.930":

- 1.- El contorn es descontextualitza i deforma.
- 2.- El sentit de l'oïda és substituït pel de la vista.
- 3.- La irradiació de la cabellera es converteix en concentració.
- 4.- La superfície interna es sensibilitza per la presència timidament gràfica i puntiforme dels ulls i la boca.

En el 1.933-35 ? descobrim, en un dibuix titulat "La tempesta" el caràcter d'irradiació solar que semblava haver abandonat, i que produeix una perturbació en el procés de transformació cronogràfica.

En el 1.939, ens trobem en un seguit de variables tipològiques, tant de front com de perfil - estudiades en el primer capítol - que es fa molt difícil concretar, però a grans trets, en relació de les característiques abans esmentades, hem de destacar les següents transformacions:

- 1.- La deformació de les superfícies s'hiperbolitza en un sentit

horitzontal, i pel creixement de protuberàncies nasals.

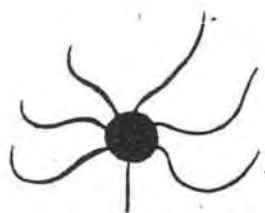
- 2.- Els ulls puntiformes es converteixen en autèntics ulls de caràcter orbicular, així com, la boca és explicada pel grafisme significatiu del crit punyent de l'oreneta.
- 3.- La cabellera concentrada s'expansiona i es redueix a tres elements linials curvilinis al mode de cabellera d'aigua, com el propi Miró descriu. (4)
- 4.- Les superfícies internes es conveteixen en àrees compositives d'entitat pròpia, passant a ser de vegades, el centre compositiu global del camp visual.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE LES TESTES

1924



"MATERNITAT"

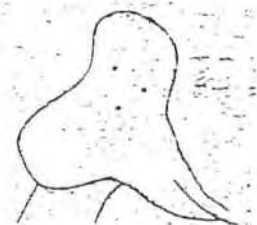


"MATERNITAT"



"RETRAT DE LA SENYORA K"

1930



"CARNET DEL 1930"

1939



"SÉRIE BARCELONA"

5.- FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DELS ULLS ORBICULARS.-

Els ulls del 1.918 obeeixen al canon formal naturalista. En tenim una mostra clara en el "Retrat de nena", però en el 1.923-24 s'individualitzen, és a dir no es mostren segons un element del rostre, sinó com element espacial de funció focal de clara significació solar, pels raigs que emanen del centre de la pupil·la. Aquesta expressió solar ha estat esmentada ja, en el capítol anterior al tractar l'ull com a configuració composta doble d'addició orbicular. Cal senyalar també el fet de la desaparició de les pestanyes.

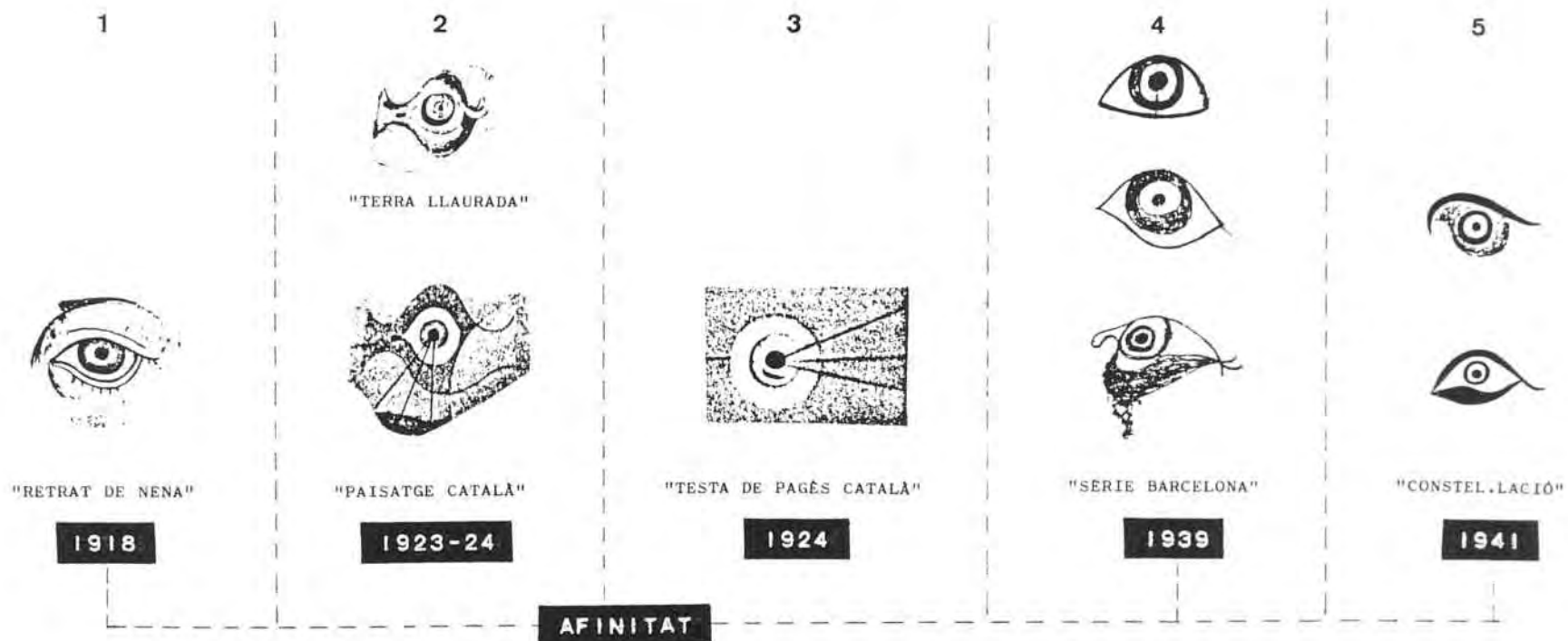
En el 1.924 es dona un pas més en el procés de simplificació, en desaparèixer les parpelles, restant només les pupil·les i els raigs d'expressió solar. Curiosament, en la pintura "Testa de pagès català" l'ull torna a ocupar el lloc que li pertoca segons la seva naturalesa, encara que el rostre no estigui delimitat.

Aquest procés, queda interromput amb la Sèrie Barcelona, on es mostren com segueix:

- 1.- Adquireixen un caràcter molt més esquemàtic.
- 2.- Desapareixen els raigs, i per tant la significació solar.
- 3.- Retornen les pupil·les, però sense pestanyes.
- 4.- La pupil·la es dilata i creix addicionant-s'hi cercles concèntrics.
- 5.- De l'atribució naturalista, i més tard d'irradiació, passa a la d'atracció.

Després del 1.939, constatem que en les "Constel·lacions" del 1941, l'esquematisme es geometritza, fet que fa evident, un nivell d'afinitat amb els ulls inicials del "Retrat de nena" del 1.918.

FILOGENIA MORFOLOGICA DE L'ULL ORBICULAR



6.- FILOGÈNIA MORFOLÒGICA VAGINAL. INTERACCIÓ COR-VAGINA I CAP-VAGI-NA.-

En el codi iconogràfic hi trobem una sèrie de significats que es relacionen entre sí morfològicament. En primer lloc, hem de destacar per la seva estreta conformació, el cor i la vagina.

En el 1.924 el cor que anirà desapareixent com a codi del llenguatge, destaca per tres grans flames en el "Retrat de la senyora K". Paral·lelament la vagina es mostra en el "Carnet del 1.930", amb quatre raigs que afluïren de la part superior, com en el cor esmentat. Tenint en compte, que en el procés cronogràfic si dona una etapa d'esquematització, percebem que aquesta vagina està més pròxima al cor esmentat, que no pas de les altres variables vaginals.

Aquest paral·lelisme es manifesta també, entre la vagina horitzontal del "Carnet del 1.93" , i el cap del dibuix del quadern de notes, "La tempesta" del 1.933-35. Fixem-nos que el caràcter i la significació dels raigs o flametes són idèntics.

En el seu origen, la vagina apareix radiant com un sol en "Sourire de ma blonde". Des d'aleshores, el sexe femení passa a formar part del codi iconogràfic mironià, podent-se afirmar, que sense aquest, el seu llenguatge perdria la significació bàsica de la qual es sustenta. Però a aquesta significació, veritablement quin caràcter hem d'atribuir-li? Cirici, una vegada més, aprofunditza i ens dona la clau en el discurs de contestació amb motiu del nomenament de Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona a l'any 1.979:

"La presència d'aquests significats no pot ésser interpretada com un pur fruit de l'observació positiva de -

la realitat anatòmica. En efecte, una enorme desproporció dóna tant als òrgans masculins com als femenins un format sovint extraordinari que domina el cos tot sencer.

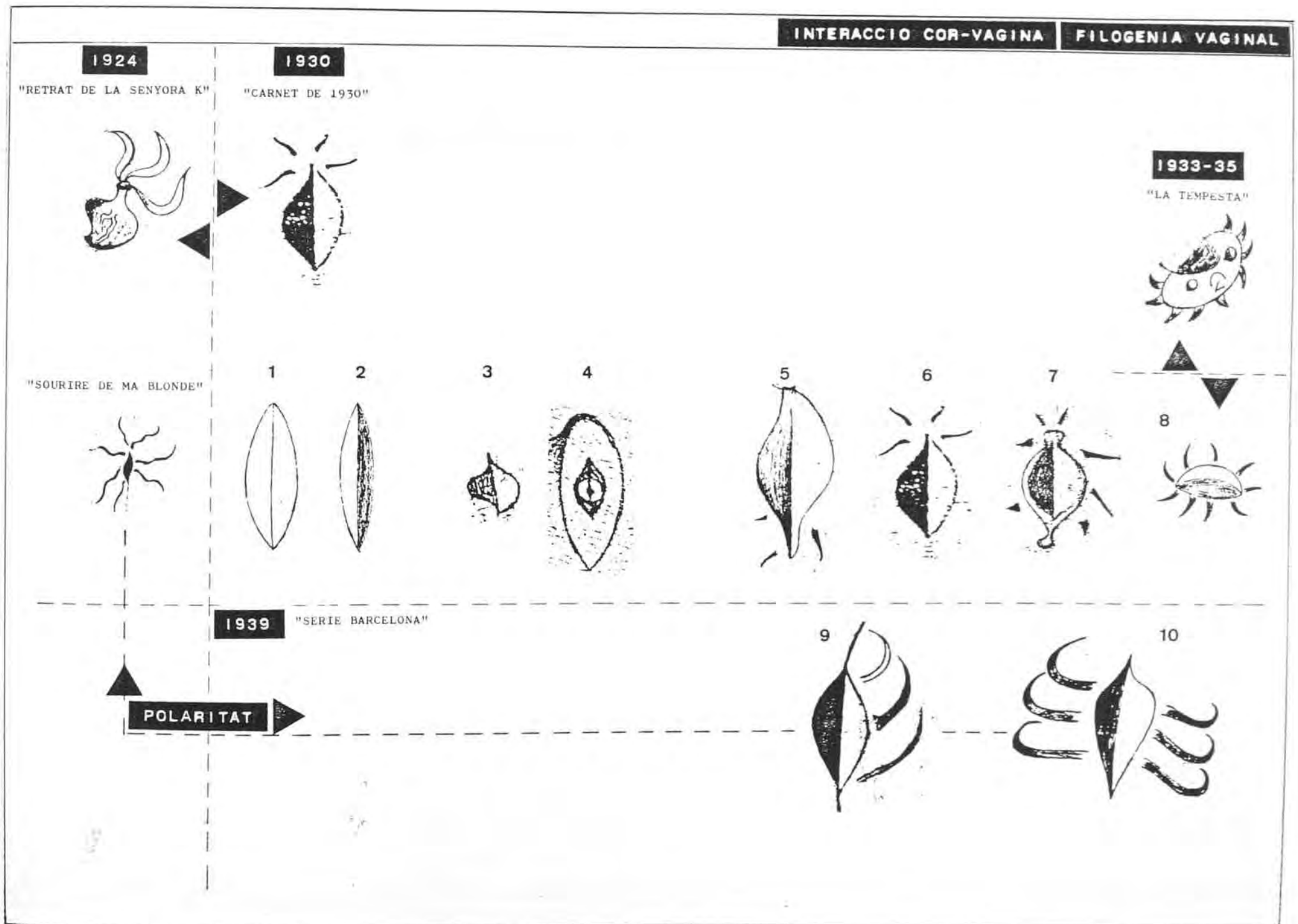
Posat aquest ènfasi d'aquella època, de l'època que defenestrava Eugeni D'Ors i Torres-Garcia sota l'acusació de paganisme, ens adonem de fins a quin alt grau allò que feia Joan Miró era una manifestació radical de desobediència i, per tant, una poderosa afirmació d'inconformisme.

Amb aquest tema, doncs, la fidelitat tel·lúrica es veia reforçada amb una afirmació resoluta i total de la idea de rebutjar les imposicions externes, que li era associada indisolublement". (5)

Des d'aleshores, la vagina ha passat per vèries transformacions seguint les més destacades, les manifestades en el "Carnet de 1.930", que fins arribar al 1.939, constatem els següents passos:

- 1.- Clara definció ovaladalanceolada sense destacar-ne la lateralitat i desaparició dels raigs radiants.
- 2.- Diferenciació de la lateralitat esquerra-dreta que es va invertir cíclicament.
- 3.- Dilatació de forma aovada.
- 4.- Dilatació inscrita en una forma espatulada.
- 5.- Ovalada amb tres raigs a l'extrem inferior.
- 6.- Ovalada amb quatre raigs a l'extrem superior.
- 7.- Bipeciolada pels extrems superior-inferior i irradiada.
- 8.- Irradiada sense peciols.
- 9.- Ovalada triciliada lateralment, a la dreta o bé a l'esquerra.
- 10.- Ovaladalanceolada sixciliada, tres a tres.

Destaquem que la polaritat o formació diferenciada dels extrems morfològics vaginals del 1.924 i 1.939, no estan tant dis
tants com semblava marcar l'inici del procés. És evident que això ha estat possible per medi de la recuperació de la dimensió irra
diada inicial, encara que ara de forma ciliada, i que es mantindrà al llarg de tot el procés plàstic.



7.- INTERACCIÓ PIT-NATGES-ULL I UNGLA-LLUNA.-

És una de les característiques de Miró, el fet que els diferents codis iconogràfics compleixin diverses funcions. Per medi del fenomen de la transposició logra que formes com les circulars o còncau-convexes presents, segons el context, tinguin diferents lectures comunicatives.

En el primer cas, el cercle de nucli puntiforme, del 1.924- al 1.930, s'aplica:

- 1.- Com a pit, a Maternitat 1924
- 2.- Com a natja, a Maternitat 1924
- 3.- Com a ull, a Mà atrapant un ocell 1926
- 4.- Com a ull?, a El dit gros del peu i l'ungla 1930

Sigui com sigui però, s'ajusta morfològicament al signe astrològic de significació solar, segons Lehner (6). El tipus -- d'associació ull- sol, ja se'ns va manifestar al tractar la filogènia de l'ull-orbicular. Per altre banda, el caracter viril del - del sol, segons Cirici (7), entre en contraposició amb el del - pit femení.

En el segon cas, la forma còncau-convexa, del 1924 al 1939 es mostre:

- 1.- Com a ulla la guitarra del "Carnaval de l'Arlequí" 1924-25
- 2.- com a ungl a la "Mà atrapant un ocell" de 1926
- 3.- Com a ungl a "El dit gros del peu i l'ungla" 1930
- 4.- Com a lluna a la "Sèrie Barcelona" 1939

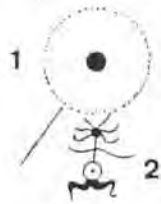
En aquest cas, la forma llunada per la seva evident configuració, és associada al símbol astral.

INTERACCIO PIT-NATGES-ULL / UNGLA-LLUNA

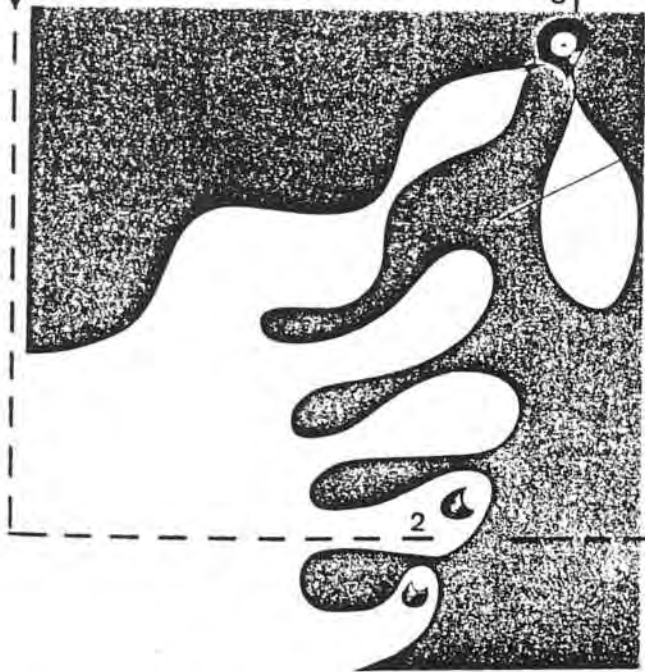


MATERNITAT, 1924

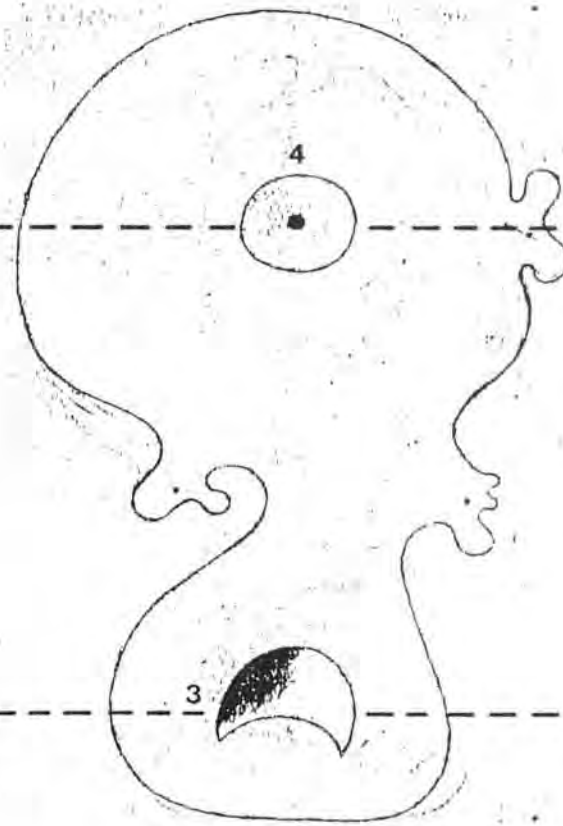
EL CARNAVAL DE L'ARLEQUI, 1924-25



3



MÀ ATRAPANT UN OCELL, 1926



EL DIT GROS DEL PEU I L'UNGLA, 1930

SÈRIE BARCELONA,
1939

8.- INTERACCIÓ D'ESTRUCTURES TERNÀRIES, PENTÀMERES i HEPTÀMERES.-

Del 1924 al 1930, detectem una sèrie de codis iconogràfics que s'associen morfològicament, per estar configurats segons unes estructures que presenten en comú, uns nombres determinats de -- parts o elements. Verifiquem que abans del 1939, el número dominant és el set, mentre que després, o durant el 1939, predominen el tres i el cinc. Aquesta variació va en funció del predomini - d'unes formes o elements, o bé de la transformació d'aquestes. Concretament els sols, els caps, i les vagines en principi heptàmeres, es transformen en el 1939 en ternàries.

"En les composicions artístiques, -ens diu Arnheim- els números no són arbitraris. Una sonata de tres moviments o el frontal d'un temple de set columnes, tenen un element central que un número par de components no procuraria. Dos sants, un a cada costat de la Verge, constitueixen una configuració formal que reflexa un concepte jeràrquic, mentre que un número impar d'assistens produeix una imatge més viva d'una multitud. L'estructura formal 5-7-5 del haiku japonés fa del segon vers el centre d'una simetria vertical i també produeix una estructura sonora oberta i més dinàmica que la que produirien versos amb un igual número de síl.labes (8) I segueix citant altres exemples, fins que acaba, concluint:

"Aquests exemples trets de l'atzar tenen per fi mostrar que la incapacitat o la renúncia a tractar els aspectes quantitius de les situacions com a simples números no són simplement una deplorable desventatge de les gens retrògrades. El més freqüent és que tals quantitats siguin inseparables del seu paper i funció en la totalitat de la que forma part." (9)

Constatem les següents configuracions morfonumèriques més significatives:

- El tres està present com a solució de la "cabellera d'aigua"(10), segons expressió d'ell mateix, en totes les testes de la Sèrie, - mitjançant tres línies corbes que cauen com l'aigua en la font.
- Tres són les línies ciliades dels apèndix d'algunes estrelles.
- Tres són les dents que mostren els rostres, quan en tenen, o si no, són cinc en la majoria.
- Tres són els elements ciliats que irràdien els sexes femenins, sigui a la dreta, o a l'esquerre, del contrari hi són tres a tres formant una aranya.
- Varis són els rostres que mostren tres ulls en lloc de dos. Fins i tot, en un cas, els pits femenins són de tres.
- Les figures provistes de mans, la majoria tenen cinc apèndix -- que fan de dits, del contrari en mostres només tres.
- El nombre cinc, està present en totes les estructures poligonals tancades en forma d'estrella, i també fent la funció de cabellera en algun cap particular.
- Tres són, encara que no sigui el cas de la Sèrie Barcelona, per ser monocroma, els colors per antonomàsia que Miró utilitza, vermell, blau, i groc

Fins aquí hem retret els números tres i cinc. En el quadre que intercalem a l'epígraf, fem referència al set segons les següents configuracions:

- 1.- El Sol (ou) amb set raigs flamajants.
- 2 i 3.- Caps amb cabelleres formades per set línies filiformes - que s'irràdien.
- 4.- Una de les primeres representacions del sexe femení, apareix amb set raigs o flames.
- 5.- Un element que suggereix una flor, està format per set parts que corresponen als pètals.

6 i 7.- El Sol vist tridimensionalment i bidimensionalment, té set flames respectivament.

8.- Del cap d'un ocell surten set flames o raigs.

9.- En el 1930, es mostre encara la vagina amb una variable diferenta hepta-irradiada.

Veiem doncs, que els nombres matemàtics que Miró utilitza fins el 1939, en les seves configuracions d'una manera claríssima, són el tres, el cinc, i el set. Aquí en paraules d'Arnheim:

"Els números constitueixent entitats perceptuals: visuals i, en certa mida, tàctils i auditives," (11) molt evidents, aplicades en els llenguatges plàstic, .inclusiu a l'arquitectura, a la música i a la dansa. Oskar Schlemmer, fonamentà el seu famós ballet amb el nombre tres:

"Per què ballet triàdic? perquè el tres és un número d'eminent significació, un número dominant en el que el jo monòmean i el contrast dualista han estat superats - per a començar el col·lectiu. En la màxima proximitat, ve el cinc; després, el set, i així succesivament. Derivat del triton (de tríade), el ballet pot anomenar-se - dansa de la trinitat, del canvi de l'u, el dos i el tres. Una ballarina i dos ballarins; dotze danses i divuit vestits. Hi ha a més a més trinitats com aquestes: forma, color, espai; les tres dimensions de l'espai: altura, profunditat, amplada; les formes fonamentals: esfera, cub, piràmide; els colors fonamentals: vermell, blau, groc. La trinitat de la dansa, vestuari, música."

(12)

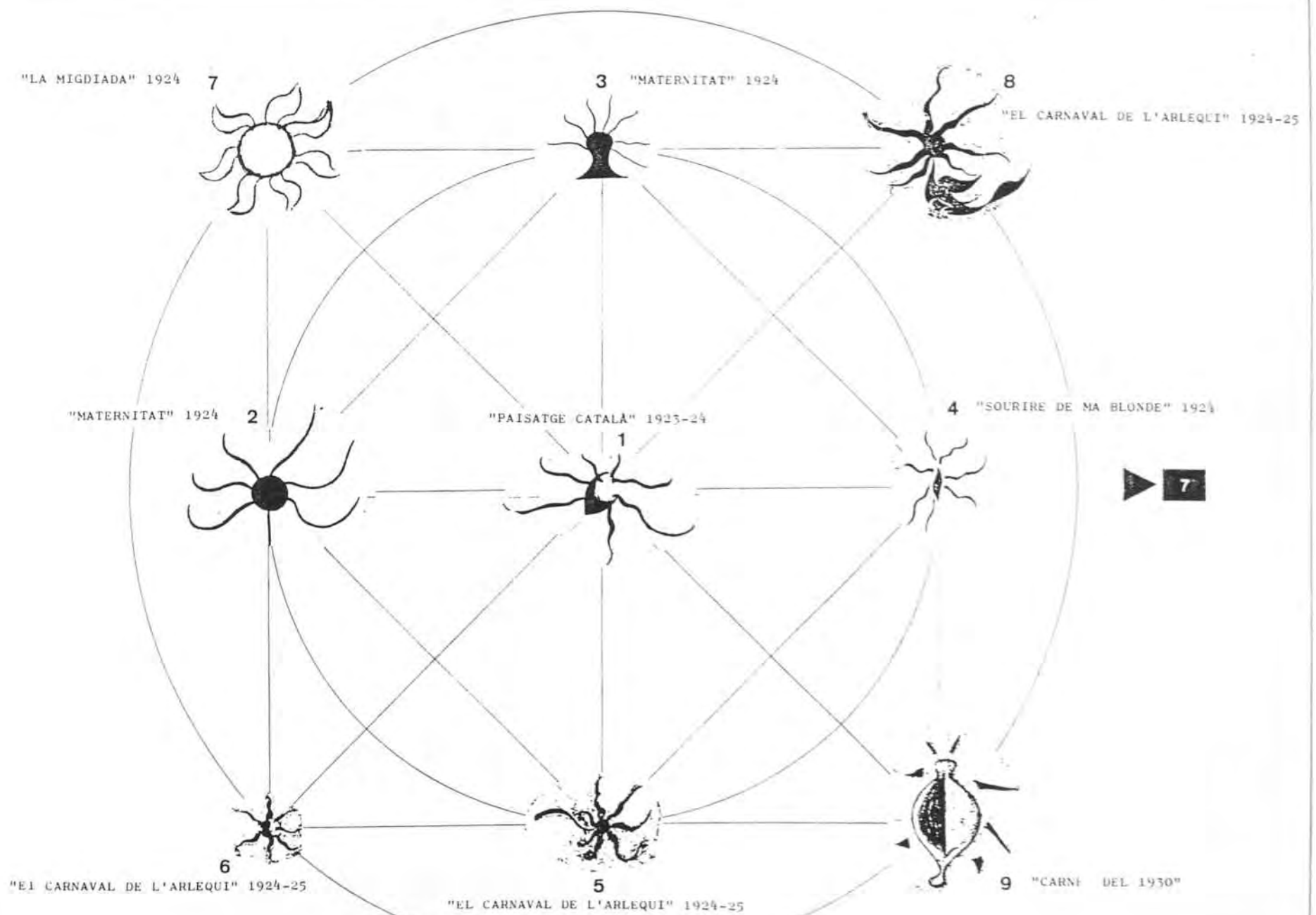
El tres com a número dominant, i la definició de la sèrie impar, es fa patent en els esquemes gràfics de Miró, paral·lelament a la descripció de Schlemmer. Aquesta relació numèrica però, no es

dóna progresivament, sinó que depèn del desenvolupament del procés, podent-se donar la relació a l'inversa, tal i com hem esmentat a l'inici.

Però dels tres nombres de la sèrie numèrica exposada, el set és dels que inspira més relacions semàntiques. Per medi d'Arnheim descobrim l'argumentació del descobriment de les llunes de Júpiter per Galilei, segons l'astrònom florentí del segle XVII Francesco Sizi:

"Hi ha set finestres en el cap: dos forats en el nas, dos ulls, dues orelles i una boca; d'igual manera, en els cels hi han dues estrelles favorables, dues de mals auguris, dues lluminàries i sol, Mercuri, indecís i indiferent. De tot aixó i de molts altres fenòmens similars de la naturalesa que seria tediós enumerar, tals com - els set metalls, etc., varem col·legir que el número de planetes havia de ser necessàriament de set... Cal tenir en compte, que els jueus i altres nacions antigues a l'igual que els europeus moderns, varen adoptar la setmana de set dies i els hi han donat el nom dels set planetes; doncs bé, si incrementem el número dels planetes, el sistema sencer s'enfonsaria." (13)

El nostre entorn, és configurat per entitats numèriques que incideixen en nosaltres, directa o indirectament. Són d'una gran força, i ens condicionen de tal manera, que fins i tot arriben a acotar el nostre espai i temps. No és d'estranyar doncs, que les relacions morfonumèriques estiguin presents en el llenguatge de Miró, perquè formen part de la nostre existència.



9.-FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DE L'ACTITUD DE LES EXTREMITATS SUPERIORS.-

Respecte de l'actitud de les extremitats superiors, observem una evolució similar com la d'altres pictogrames. En aquest cas, però, transformació no solament afecta a un signe, sino que modifica l'esquema estructural global dels personatges, i com a conseqüència canvia totalment l'expressió que s'en deriva. Els passos i nivells evolutius que podem definir, són tres:

1.- A l'any 1929, per medi de la "Reina Lluïsa de Prússia", i el 1930 en els dibuixos del Carnet coneguts per l'any esmentat, els braços es constitueixen en l'apendix en forma d'orella, i també en forma de nances d'àmfora:

"L'oval sota el cap es converteix en braços encreuats en forma de nances d'àmfora." (14)

.- Cap el 1.952, es perfilen les prolongacions horitzontals dels braços, amb l'actitu oberta. Posició aquesta inèdita dels projectes per al ballet "Jeux d'enfants", que culminarà cap al 1.939 en uns dibuixos inèdits, que mantenen aquesta actitud, segons els nostres estudis dels carnets d' aquesta data. Destaquem aquesta postura, donat que es produeix just en el mateix any de la Sèrie, i en canvi només la trobem excepcionalment present a les litografies B-10 i B-50, segons hem comprovat en els arxius de la Fundació.

.- Serà a partir de 1.938, mitjançant els dibuixos titulats -- "Banyista" i "Dona", que es començarà a despertar la posició en lairada o arborada que es rematarà en el període 1.939-1.944 per medi de la Sèrie Barcelona, especialment.

Hem d'assenyalar, que aquesta classifi ació cronològica de l'actitud de les extremitats superiors, no s'ha de considerar absolutament estricta. Les transformacions del procés creatiu no so-

len ser sobtades, i per exemple, a l'any 1940-41, podem trobar també l'actitud típica de l'any 1932. Exceptuant alguns casos aïllats, en línies generals, la filogènia d'aquesta part dels personatges ens denota tres nivells expressius molt significatius:

- 1.- Fins als anys 1929-30, es despren un reclosament.
- 2.- Cap a l'any 1932 s'inicià una etapa que podem definir-la d'obri
ment.
- 3.- Dels anys 1938-39 en endavant es desenvolupa un etapa de gran esplaiament.

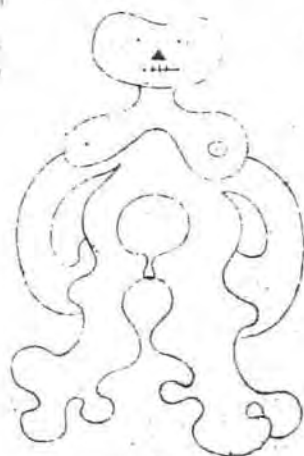
FILOGENIA MORFOLOGICA DE L'ACTITUD DE LES EXTREMITATS SUPERIORS

1929-30

RECLOSAMENT

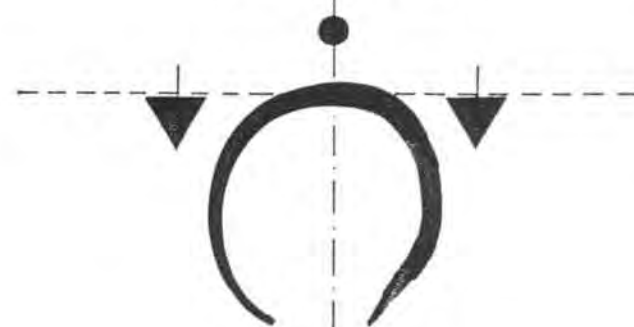


La dona amb les mans a la cintura.
Dibux, carnet del 1930



"LA REINA LLUISA DE PRUSSIA"

PASSIVITAT



1932

OBRIMENT

"JOC D'INFANTS"



EQUILIBRI



1939

ESPLAIA NT

"LA SÈRIE BARCELONA"



ACTIVITAT



10. FILOGÈNIA MORFOLÒGICA DELS ÒRGANS SEXUALS MASCULINS I LES EXTREMITATS INFERIORS.-

En els processos filogènics, destaquem sobramanera en els personatges masculins, la transformació no tant sols formal, sinó també conceptual dels òrgans sexuals i les extremitats inferiors, constatant un procés sinèctic d'explicitació, segons els següents passos:

1.- En el període 1923-24, l'òrgan sexual apareix com un corpuscle del qual emanen uns raigs o ciliacions molt semblants a les de les estrelles. Aquest prototipus el trobem en "El caçador".

Hi ha també la versió d'un nucli esfèric bordejat d'un símil de pilositat, prototipus que n'és portador el personatge que encarna el pare del quadre titulat "Familia".

2.- Cap a mitjans de la dècada dels anys trenta, en concret en els anys 1933-35, comença a aparèixer tímidament el penis i la conformació dels genitals, sempre encongiment, excepte en algun cas particular, com és el del dibuix "La tempesta".

3.- És a l'any 1939, per medi de la Sèrie Barcelona, que el pictograma sexual es manifesta en tots els seus atributs i sempre erectilment, posició que es reafirma com inèdita en aquest període de la Sèrie.

Quant a les extremitats, si bé en les superiors, el canvi era bàsicament relacionat amb el moviment, les inferiors sofreixen els següents passos:

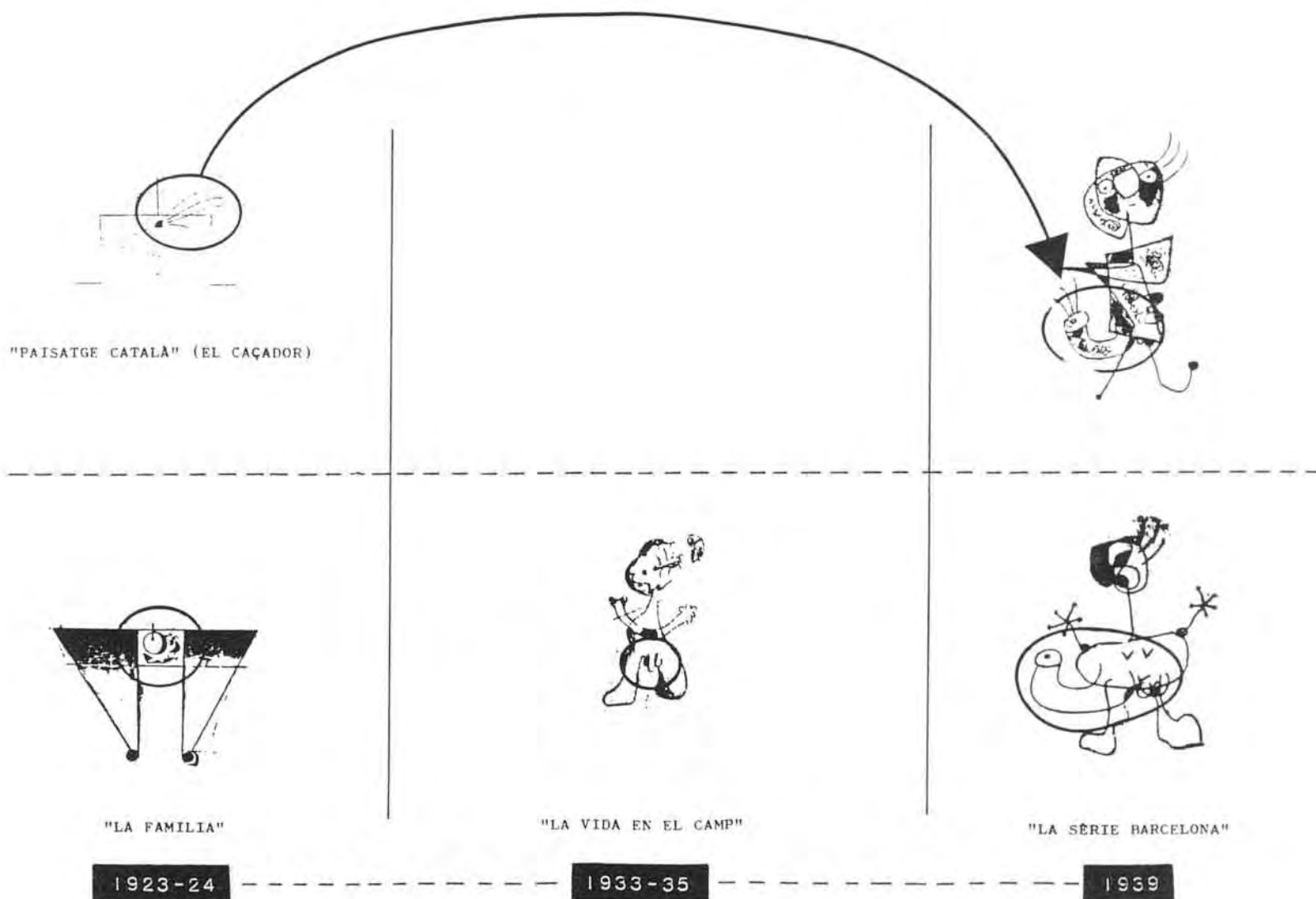
1.- En el període 1923-24, donat que impera un esperit arquitectònic en les manifestacions mironianes, i una influència important del concepte de la bona forma, les cames responen a un traçat geomètric angular filiforme, o bé són delimitades segons uns trian-

gles rectangles invertits. Els peus són ignorats o es representen puntiformement.

2.- En l'etapa dels anys 1933-35, les cames es modelen anatòmicament i els peus s'engrendeixen formant un ancoratge.

3.- A la Sèrie Barcelona, les extremitats es sincretitzen en forma de banyes, o bé es manté la versió filiforme en aquells casos en que les figures s'estructuren predominantment segons el tipus de construcció nodal.

FILOGENIA MORFOLOGICA DELS ORGANS SEXUALS MASCULINS I LES EXTREMITATS INFERIORS



11. PRECEDENTS I NIVELLS DE CONTRAPOSICIÓ DE 1.924 a 1.939.-

No hi ha dubte, que el 1.924 o els primers anys de la dècada dels vint és una època decisiva de grans canvis, on es configuren els elements compositius previs a la Sèrie Barcelona, que formen la gènesi del que serà el seu llenguatge propi. Podem considerar que aquesta important evolució, obeeix en primer lloc, a un canvi de visió que ell mateix per medi de Cirici ens manifesta:

"En lloc d'anar cap el paisatge, com feien tots els pintors deixà que el paisatge anès cap a ell. Va descobrir que aquells que van a cercar el paisatge, hi van carregats de conceptes propis. Hi trobaran l'esfera o el cup que portàven al cap, o el vermell i el verd que els preocupaven." (15)

L'actitud oberta el porta a veure en el món, una multiplicitat de mcns que tradueix en una representació de formes aïllades segons Cirici:

"Tendeix a isolar cada cosa, perquè cada cosa és una experiència tàctil separada i només a través de la simultaneïtat visual podria perdre aquest aspecte per a l'observador".(16)

El parar-se en cada cosa i en diferents coses, tant si es troben organitzades dins d'un tot o d'una estructura més àmplia -- que faci la funció contenidora, com si es tracta de coses independents, ens ha permès de poder arribar a conèixer les seves preocupacions, més directament. Arnau Puig ens aclara:

"No hi ha formes independents, les formes són l'expressió de la preocupació dels homes. Les estructures marquen les pautes dels comportaments. Els comportaments es converteixen -devenen estructures-." (17)

Les estructures compositives d'aquest període semblen desbordants. Les parts o elements del tot, fan desaparèixer o fan invisible el tot. El tot es converteix en espai i la dialèctica que s'estableix entre els diferents elements ens porten perceptivament --- a estructurar objectualment el tot. El que destaca d'una manera particular en aquests primers anys, és la manera d'elaborar les formes dels elements compositius. Sembla com si en el significat dels signes, hi hagués implícit una preocupació per l'anàlisi d'idea formal, sinó és així, com s'expliquen les formes clarament geometritzants, arquitectonicament disposades? La contundència de les formes bàsiques concretament triangulars i circulars, són trets que tenen l'explicació en alguna mesura, amb els esquemes de la noció de forma del Bauhaus. Cirici explica les circumstàncies que influïren a manifestar-se amb aquests elements:

"Com corresponia als darrers anys vint, a l'època de Le Corbusier, del Bauhaus, i de la vulgarització de l'Art Decó, la idea mateixa del surrealisme, amb l'automatisme psíquic, estava a prop de la Gestalt-Theorie i del fons de l'anomenada Psicologia Experimental. Era natural que l'automatisme portés l'artista cap a estructures de disseny bàsic. A trapezis, triangles, línies el·líptiques, horitzontals, verticals, la barra, la creu, el cercle, la família de corbes, que es combinen amb -- grafismes molt de l'època, com els petits trets isolats que poden evocar núvols, vent o onades marines. A diferència dels abstractes, Miró combinava aquests elements amb altres d'icònics, com l'ull, el pit femení, la falldilla, l'ameba o els pèls sobre la pell."(18)

En la producció pictòrica dels anys 20, identifiquem l'exclamació, "El fi últim de tota activitat plàstica és la construcció!".(19) Recordem els esquemes compositius preparatoris, amb qua-

drícules i diagonals, prèvis i fonamentals. En la plasmació de -
les formes, hi reconeixem els mons de la fagositat triangular i
etericitat circular especialment, de Johannes Itten:

- "1. Món material de la gravetat, del sòlid, en el quadrat.
2. Món espiritual dels sentiments, de la mobilitat de
l'eteri i de la derivació de l'acuós, en el cercle.
3. Món intel·lectual de la lògica, de la concentració,
de la llum, del foc, en el triangle." (20)

A més a més sentí una gran admiració envers Kandinsky, del
qual deia:

"En el sentit de la irradiació espiritual ha influït
sobre mi. Els seus escrits m'han interessat des del punt
de vista estètic, però era sobretot la irradiació que
sorgia d'ell." (21)

El seu procés experimental nous canvis, mitjançant el "Carnet
del 1930" i els projectes per el ballet "Jeux d'enfants" del 1932,
amb una major flexibilitat i espontaneïtat. En el 1933, les compo-
sicions dels "Collages", semblen molt més predeterminades (la tèc-
nica ho comporta). En el 1933-35, hi ha una preocupació pel volum
i encara apareixen estudis sobre les relacions per fixar el sis-
tema compositiu. És a la "Grande Chaumière" del 1937, que s'obre-
cap a una major expressivitat, per medi de deformacions i distor-
sions. A partir del 1939, hi ha una recuperació d'alguns grafis-
mes i signes de l'inici dels anys 20, naturalment transformats,
que configuraran el vocabulari conegut per "Constel·lacions" tot
i crear-ne d'altres, que completaran el corpus de figures d'ex-
pressivitat inèdita.

Aquest procés en síntesi, ens il·lustra un dels grans mèrits
de Miró:

"Haver sabut reflectir en la seva obra cada una de les èpoques històriques que ha travessat, tot donant a cada una d'elles el sistema d'imatges que li calia." (22)

Arriba a la Sèrie Barcelona, fortament motivat per un tris panorama socio-polític, com veurem en el pròxim epígraf. Morfològicament tenim doncs:

1.- Que els caps conformats, i absència d'ulls, s'han convertit en àrees deformes, cefalòpedes, que suggereixen caps, dels quals destaca:

"Aquests ulls, que tendeixen a hipnotitzar-nos amb llur mirada immòbil i penetrant, són la presència més poderosament màgica de la seva pintura". (23)

" Sota d'ells les boques criden, s'escriu, amb ràbia, amb ira, davant de les barreres que s'oposen a la completa realització de les pulsions ascencionals." (24)

2.- Els cossos, com hem esmentat, indefinits, o més bé virtuals, ara es delimiten i adopten bàsicament un tipus d'actitud vitorejant, elevadora.

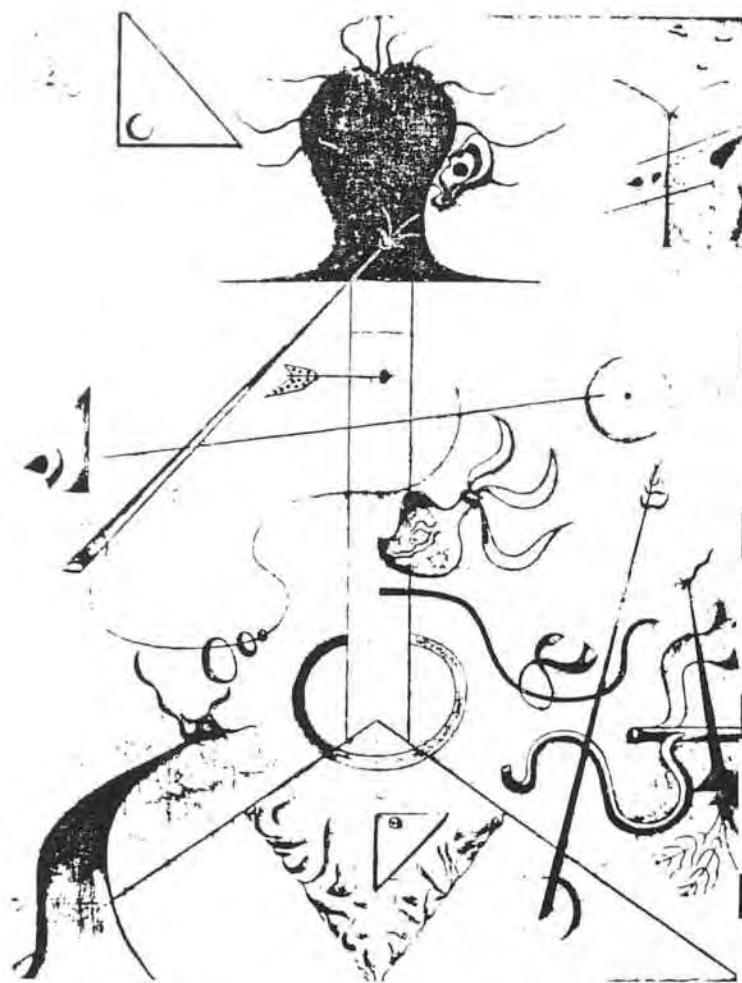
3.- La profusió de signes i, o òrgans, es limita, i fins i tot s'arriben a suprimir, o quasi mai apareixen tots els que li corresponen, alhora.

4.- El cor, com a òrgan important en la producció dels anys 20, desapareix totalment del vocabulari de la Sèrie Barcelona.

5.- El sexe, un del codis iconogràfics claus del vocabulari gràfic, en principi, invisible, esclatarà en el "Carnet de 1930", vitalitzant-se ja, amb la mateixa fogositat en què es dona a la Sèrie Barcelona.

Hi han altres nivells de contraposició entre les parts, de menor importància, com per exemple, peus, mans, i altres grafismes, que són tractats cronogràficament per separat, com els esmentats.

NIVELLS DE CONTRAPOSICIO DE 1924 A 1939



Retrat de la Senyora K. 1924.

CAP CONFORMAT

CAP DEFORMAT

COS INDEFINIT

COS DELIMITAT

PROFUSIO DE SIGNES

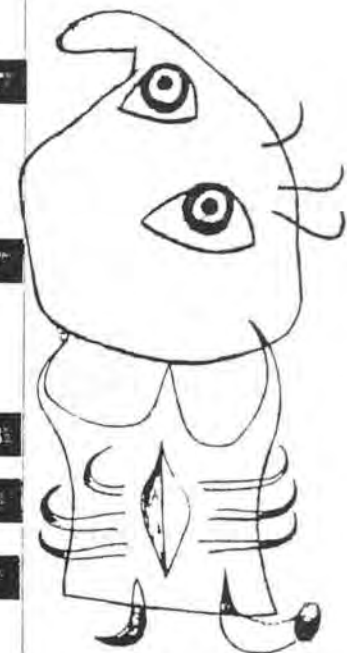
SUPRESIO DE SIGNES

AMB ORGUENS

SENSE ORGUENS

SEXE OBERT

SEXE CLOS



1939

ESPERIT ORGANIC

1924

ESPERIT ARQUITECTONIC

LA BONA FORMA

12. TESTIMONIATGE SOBRE LA GUERRA CIVIL.-

La relació de la Sèrie Barcelona, amb els esdeveniments de la Guerra Civil, o si més no, la contestació punyent d'una situació social colpidora, semblen clars. Els antecedents plàstics sobre aquest tema, es donen la mà amb els de Dalí. "Premonició de la Guerra Civil" del 1934, figura preveure el desenllaç, mitjançant unes figures dramàtiques, desgarrades, tenses i miserables, però la situació de l'entorn incideix a més, en altres aspectes, directament

"Les fustes a l'oli d'aquest període són sovint pintures de tons relativament sombres de marrons i de grisos essencialment, sobretot les teles del 1936 "La gran paranoia", "Canibalisme de tardó" i "Metamorfòsi de Narcís". Del 1937 al 1941, durant la Guerra Civil Espanyola, la seva producció es relenteix. El viatge a Itàlia, el seu estil i la seva tècnica, d'una gran habilitat, esdevenen clàssiques i Salvador Dalí imita en aquesta els --- passos de Giorgio de Chirico, alternant al classicisme després d'un període surrealista." (25)

Més endavant, en el 1939 i després de conèixer Freud, publicà una "Declaració d'independència de l'imaginació i dels drets de l'home a la seva bogeria", però el fet és, que la Guerra i els règims polítics imperants el condicionaren bastant en el seu moment:

"Després d'una exposició de les seves obres a New York, a l'any 1941, ell proclamà el seu desig de -ser un clàssic-." (26)

Picasso, morfològicament està més a prop de Miró, només cal observar la dona "Suplicant" i la litografia "Barcelona-52", res-

pectivament del 1937 i el 1939, per adonar-se del paral·lelisme de l'actitud expressiva dels personatges. Una altra dada important, és el paper que juguen les dones, concretament en el "Guernica", que sí fa referència a un fet concret de la Guerra Civil.

"L'argument corre a càrrec de les dones. L'únic home, mig escultura i mig humà, no és més que un fragment, una fase inmòbil. Igualment inmòbil està el toro -un monument més bé que un actor- mentre que les dones criden, empenyen, corren i cauen. És veritat que, en l'època de l'atac, Guernica era sobre tot una població de dones i de nens, doncs molts dels homes estaven combaten en el front, però això coincideix amb l'idea de Picasso. Les dones fan de Guernica l'imatge d'una humanitat innocent i indefensa convertida en víctima. Per altre part, dones i nens han estat presents sovint per Picasso com la suma perfecció de la humanitat."(27)

Aquest nivell femení, és confrontable amb la Sèrie Barcelona, on les dones destaquen, duplicant els homes, però el primordial és bàsicament l'actitud que comuniquen: súpliques, plors, crits desesperants, en suma revolta, s'agiten amb els braços enlairats -com en la dona "Suplicant de Picasso- que:

"...assenyalen i subratllen el gran moviment ascensional que la majoria de les seves pintures respira. La idea de progrés, de millorament, de superació, és implícita en aquest moviment que, partint de la terra, com si fos una saba beguda per les arrels, puja vers les regions més altes, d'una manera exagerada, patèticament tensa, fins i tot crispada.

Aquest aspecte de la seva obra posa en evidència la fe en el fet que sorgeix de la comunió amb la terra tot allò que ens dóna un poder ascensional." (28)

No podem oblidar a Goya, que marca un altra fita important testimonialment amb el seu "Afusellament del 3 de maig" de 1808, No podem passar per alt l'actitud vindicadora dels braços del qui va a ser afusellat, que es manifesta no solament des del punt de vista formal de la mateixa manera que els personatges del "Guernica", "Suplicant", i de la "Sèrie Barcelona", sinó que a més té el mateix denominador comú de la guerra,

La monocromia, és una qualitat a destacar, doncs es manifesta tant a la Sèrie Barcelona, com en el mateix "Guernica", i la dona "Suplicant", com també, o al menys molt ombríbolament en la "Premonició de la Guerra Civil". La monocromia i en especial les expressions de les actituds dels personatges, ens corroboren les paraules de l'Arnau Puig:

"L'art és l'expressió sensible de... la realitat circumdant. Però aquesta realitat és ja un significant; quan l'art es limita a reproduir-ho, el que fa és copiar el significant; és a dir, l'art, seria el significant del significant. Quan el que ha de fer l'art és donar el significat del significant." (29)

Però el compromís de Miró, amb aquesta realitat social, queda popularitzat amb el seu "Aidez l'Espagne" o el mateix "Fagès català i la revolució" que figurà conjuntament amb el "Guernica", en el Pavelló de la República Espanyola en l'Exposició Internacional de París, de l'any 1937, en el qual va Prendre partit..., respectivament:

"Aidez l'Espagne, és a dir, recolzo aquest puny tancat que s'aixeca i que amb la seva presència, amb el simple gest fa del poble classe, estableix un nivell de consciència, posa en peu la Història,.. " (30)

"Joan Miró contribuí pintant un Pagès català allí mateix, en uns panells de glomerat, situats en el replà de l'escala entre la primera i la segona planta." (31)

Entre alguns dibuixos preparatoris del "Guernica" i determinats rostres de la "Sèrie Barcelona", hi ha nivells d'entrocament:

- 1.- En el primer cas, el cap del cavall picassià, té una relació formal i d'orientació. Una actitud de resistència i una mirada intensa, anàlegua a la del rostre de la litografia "Barcelona-29".
- 2.- L'esquematzació del perfil, més accentuada en Miró, dels perfils dels caps de dona, Els brams estrepitosos que afluoren de les bocatges, La irradiació centrífuga i expansiva respectivament dels ulls, picassià i mironià, així com les trinitats llagrimoses en relació amb l'espargiment del llagrima del rostre de "Barcelona-25", fan sentir la mateixa emoció.
- 3.- La llengua purxent de l'un, i les dents mordaces de l'altre, en contraposició a l'agonia, i el crit de venjança de la "Barcelona-17", són el reflex d'unes circumstàncies tenses.
- 4.- La contorsió dels caps, cap a nivells superiors, i les actituds extasiants, semblen finalment clamar justícia.

No, no és possible arribar aquests nivells de similitud, si no es viuen situacions semblants.

"Davant de l'accentuació de la violència, i de l'esclat final de la guerra, Miró va donar mitja volta a la seva pintura. No solament va deixar-nos el testimoni del seu fàstic, en obres com "l'Home i la dona davant d'un munt d'excrements", sinó que va participar a la lluita amb les seves peces,..." (32), abans esmentades, i contestant a la pregunta formulada per Raillard, de perquè no es va comprometre, com Picasso ho va fer amb "Songe et Mensonge de Franco", Miró va contestar:

"Songe et Mensonge de Franco era possible per a Picasso perquè ell era descriptiu, en tant que, jo... Tots els -- meus personatges són grotescos. Sí, aquell pot ser Franco. Jo començo un personatge sense pensar en Franco, i quan acabo puc dir: Aquest és Franco. Amb tota seguretat." (33) El to grotesc que al·ludeix Miró però, no s'ajusta massa, al menys a la Sèrie que estudiem, que si bé hi ha algun personatge que s'el pot calificar de jocós o burlesc, l'expressió general és més aviat seriosa.

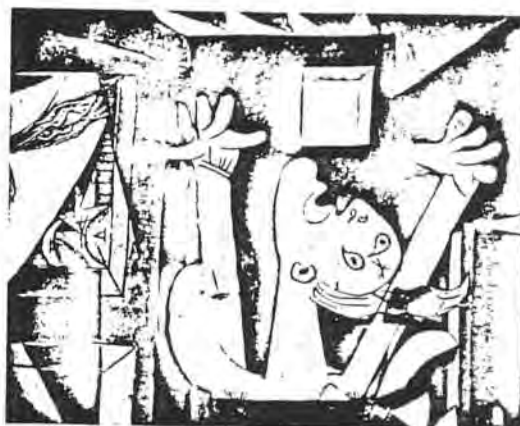
TESTIMONIATGE SOBRE LA GUERRA CIVIL I



PREMONICIO DE LA GUERRA CIVIL 1934



AFUSELLAMENTS DEL 3 DE MAIG 1938



EL GUERNICA



SUPPLICANT 1937



SERIE BARCELONA 1939



"CAP DE CABALL" 24-V-37

EL GUERNICA

1937

1



"CAP DE DONA" 24-V-37

2



"CAP DE DONA" 28-V-37



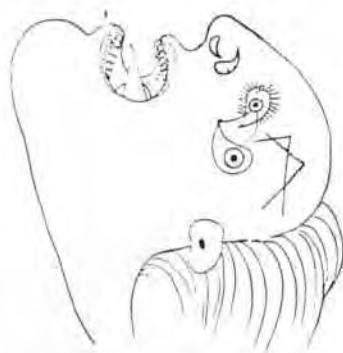
"CAP DE DONA PLORANT" 3-VI-37

3



"CAP DE DONA" 15-V-37

4



"CAP DE DONA" 20-V-37



SERIE BARCELONA

1939

13. CONCLUSIONS.-

El codi idiolectal es transforma cronològicament. Els orígens morfològics del llenguatge de la Sèrie, estan ja iniciats des dels anys vint. De la confrontació amb els exponents anteriors, en resulten les següents conseqüències:

- 1.- Desapareix la perspectiva.
- 2.- El traçat no és tan racional, passant a ser més expressiu, viu i gestual.
- 3.- La lluna perd l'anècdota de les flames.
- 4.- La típica i esquemàtica cua arcajada dels estels, es redueix a tres ciliacions del tipus cabellera.
- 5.- La inclinació ondulant de la flama en forma de cinta, es redueix a una ciliació filiforme que parteix d'un nucli. S'intensifica la importància d'aquest nucli.
- 6.- La cabellera desplegada del 1924, es replega en el 1930, i es cilialitza en el 1939.
- 7.- La visió perd el surrealisme dels raigs, que surten dels ulls, per passar a ser més vivificants.
- 8.- El símbol solar es descarrega de tot el carregament surrealista i anecdòtic per tornar-se més mecanicista o més corpori.
- 9.- La vagina com el sol, són els signes que més seqüències descriuen filogenicament, cosa que confirma la importància que li

mereixien, o el molt que li preocupaven a Miró, fins a trobar la conformació justa idiolectalment. El procés general, és d'alliberació, de la càrrega narrativa, fins que assoleixen unes característiques propiament gràfiques i no simbòliques.

10.- Els braços en principi en forma de nances d'àmfora, s'aniran obrint i estirant, per passar a la posició horitzontal, i acabant amb l'actitut enlairada o arborada.

11.- Els òrgans sexual masculins, en principi irreconeixibles, a la Sèrie Barcelona s'expliciten, i les cames després d'un inici racionalitzador, es sincretitzen orgànicament.

12.-Una conseqüència important morfològicament, és la correspondència estructural de diferents signes iguals de diferent semàntica, segons el context.

13.- El nombres no són arbitràris. Fins el 1930, el número que s'implanta en el sistema per estructurar les parts configuracionals dels diferents elements, és el set, originant construccions heptàmeres, en canvi en el 1939 es transformen en ternàries i quaternàries.

14.- En general, creix l'anamorfisme, la delimitació, la vivificació, el dramatisme, i la llibertat. Decreixen els esquemes, la literatura, la racionalització, i la profusió.

15.- Testimonialment el vincle morfològic més estret que es dona, és amb "El Guernica". El testimonni, és molt a prop, i el crit, el plor, l'ensigna d'auxili, la mirada horroritzant, i els rostres colèrics, formen el repertori d'una experiència imborrable.

16.- Dels pictogrames seleccionats, segons l'evolució de les tres dades que es confirmen com a divisories idiolectalment, és a dir: inicis dels anys 20, principi dels anys 30, i finals dels anys 30, amb principis dels anys 40, podem extreure les següents conclusions comunicatives:

	1924	1930	1939
SOLS	CCRPUSCULARS FLAMIGERS	PLANIMÈTRICS VOLCANICS	VOLUMINOSOS ANTENATS
TESTES	APOCALIPTIQUES	TOVENQUES	COLÈRIQUES
ULLS	PRCJECTUALS	TÍMIDS	DESAFIADORS
VAGINES	RESERVADES	CORPORALS FOLIADES	OSTENTOSOS FULGURANTS
ORGANS SEXUAL MAS- CULINS	CORPUSCULARS	ENCONGITS	DISTENSATS
EXTREMITATS INFERIORS	RACIONALITZA- DES	MODELADES	SINCRETITZA- DES
EXTREMITATS SUPERIORS	RECLOSES	OBERTES	ESPLAIENTS

14.-NOTES.-

- (1) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 66.
- (2) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit, Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 44.
- (3) Idem. Pàg. 42.
- (4) PERUCHO, Juan: Joan Miró y Cataluña, Polígrafa, Barcelona, 1970. Pàg. 135.
- (5) CIRICI PELLICER, Alexandre: XXIII Premi Internacional de Dibuíx Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 16. (Catàleg de l'exposició del Premi esmentat) Del discurs de contestació per Alexandre Cirici i Pellicer, en motiu de l'investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa, per l'Universitat de Barcelona.
- (6) LEENER, Ernst: Symbols Sign Signets. Dover, New York, 1950. Pàg. 50.
- (7) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit. Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 44.
- (8) ARNHEIM, Rudolf: El pensamiento visual. (Traducció de Rubén Maserà), EUDEBA, Buenos Aires, 1976. Pàg. 207.
- (9) Idem. Pàg. 208.
- (10) PERUCHO, Juan: Miró y Cataluña. Polígrafa, Barcelona, 1970. Pàg. 135.

- (11) ARNHEIM, Rudolf.: El Pensamiento visual. (Traducció de Rubén Masera) Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg. 210.
- (12) HERZOGENRATH, Wulf.: Bauhaus. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart, 1976. Pàg. 21. Edició abreviada del catàleg per l'exposició "50 Años Bauhaus", presentat per Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1968, i traduït -- per Antonio de Zubiaurre.
- (13) ARNHEIM, Rudolf.: El Pensamiento visual (Traducció de Rubén Masera) Editorial Universitària de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976. Pàg. 210. Sobre el nombre set glosa profusament, també:
MATAIX, Mariano.: Divertimientos lógicos y matemáticos. Marcombo, Doixareu Editores, Barcelona, 1979.
- (14) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traducció de Rosa M^a Malet), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 66.
- (15) CIRICI PELLICER, Alexandre: XXIII Premi Internacional de Dibuíx Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 13. (Catàleg de l'exposició).
- (16) CIRICI PELLICER, Alexandre: Miró lilegit. Edicions 62. Barcelona, 1971. Pàg. 26.
- (17) PUIG, Arnau: Sociología de las formas. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pàg. 9.

- (18) CIRICI PELLICER, Alexandre.: "Entorn de l'Obra Gràfica de Miró"; Fundació Joan Miró, Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1981. Pàg. s/nº. (Catàleg Joan Miró / Obra gràfica).
- (19) HERZOGENRATH, Wulf.: Bauhaus. (Traducció de Antonio de Zubiaurre) Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976. Pàg. 13.
- (20) Idem. Pàg. 21.
- (21) RAILLARD, Georges.: Conversaciones con Miró. (Traducción de Carlos del Peral) Granica Editor, Barcelona, 1978.
- (22) CIRICI PELLICER, Alexandre.: XXIII Premi de Dibuix Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 12. (Catàleg de la mostra del Premi). Del discurs de contestació per Alexandre Cirici i Pellícer, en motiu de l'investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa, per la Universitat de Barcelona.
- (23) Idem. Pàg. 16.
- (24) Idem. Pàg. 15.
- (25) ABADIE, Daniel.: Salvador Dalí retrospective 1920-1980. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980. Pàg. 411. Catàleg retrospectiu. Les tableaux à l'huile de cette période sont souvent peints dans des tons relativement sombres, des bruns, des gris essentiellement, notamment les toiles de 1956,

"Le grand paranoïaque", "Cannibalisme de l'automne", et "Metamorphose de Narcisse".

De 1937 à 1941, pendant la Guerre civile d'Espagne, sa production se ralentit. Il voyage en Italie, son style et sa technique, d'une grande habilité, red deviennent -- classique, et Salvador Dalí imite en cela la démarche de Giorgio de Chirico, revenu au classicisme après sa période surréaliste.

- (26) ABADIE, Daniel.: Salvador Dalí retrospective 1920-1980. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980. Pàg. 411. Catàleg retrospectiu. Puis lors d'une exposition de ses oeuvres à New York en 1941, il proclame son désir de "Devenir Classique".
- (27) ARNHEIM, Rudolf.: El "Guernica" de Picasso. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 37.
- (28) CIRICI PELLICER, Alexandre.: XXIII Premi Internacional de Di buix Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984. Pàg. 16. Del discurs de contestació de l'autor, amb motiu de la investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa, per la Universitat de Barcelona.
- (29) PUIG, Arnau.: Sociología de las formas. Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pàg. 8.
- (30) BOZAL, V. y LLORENS, T. : España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 64.

- (31) BOZAL, V. i LLORENS, T.: España Vanguardia artística y realidad social 1936-1976. Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 39.
- (32) CIRICI PELLICER, Alexandre.: XXIII Premi Internacional de Dibuíx Joan Miró. Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984 Pàg. 13. Del discurs de contestació de l'autor, en motiu de la investidura de Joan Miró com a Doctor Honoris Causa-- per la Universitat de Barcelona.
- (33) RAILLARD, Georges: Conversaciones con Miró. (Traducció de Carlos del Peral) Granica, Barcelona, 1978. Pàg. 221.

CAPITOL IV.-

=====

PARANGONACIONS MORFOLÒGIQUES I TIPOLOGIES PRIMÀRIES

0.- INTRODUCCIÓ.-

L'afinitat morfològica dels signes, que s'estableix entre els dibuixos dels nens i alguns grafismes i estructures del vocabulari que Miró emprà, són evidents. Aquests nivells de parentiu morfològic tan accentuats, que són l'objecte d'estudi d'aquest capítol, fan palesa la proximitat, identificació, o recuperació perceptiva de Miró, envers la dels nens.

No se sap, o al menys no hi ha constància de la possibilitat d'alguna vinculació o admiració especial de Miró pel món dels nens, exceptuant les vivències directes dels seus dos néts David, i Emili, que a l'any 1966 tenien set i nou anys, (1) però que no justifica de cap manera el fet gramatical, donat que sorgeix molt abans que aquests poguessin existir. En canvi, sí que pot esdevenir-se un descobriment o una mutació, mitjançant la seva filla Dolors, que va néixer el 17 de juliol de 1931 a Barcelona. (2)

Per altre banda, durant els anys de la primera Guerra Mundial, és un fet que a Catalunya hi havien més de quinze escoles entre públiques i privades que seguien el mètode Montessori, que havia estat aplicat per primera vegada a Espanya a la Casa de Maternitat, l'any 1913, (3) i que preconitzava la importància de la creació artística del nen entre altres aspectes creatius. Fet que podria haver incidit en els plantejaments plàstics de Miró.

O bé, hem de considerar que aquesta gramàtica, és fruit --- d'una capacitat d'abstreure's del món per a recuperar el contacte de la seva infantesa, tal com Arno Stern, ens exposa:

"L'adult, privat del llenguatge plàstic primari, no havent desenvolupat en la mesura de la seva maduració general els medis d'expressió -el seu llenguatge plàstic- es troba paralitzat davant la fulla blanca

com un actor que no sap el seu paper. Podrà retrobar aquests mitjans?. Necessitaria bastant humilitat per a poder abstreure's del món que ha elaborat i retrobar el punt de contacte amb la seva infància, època de totes les possibilitats. Ha de retrobar el filó de l'expressió espontània. No és impossible que ho logri. No obstant, no és significatiu que hagi de renunciar al control de sí mateix per aconseguir-ho?. (4)

De moment no disposem de proves o dades suficients com per poder afirmar una hipòtesi d'aquesta naturalesa, el que sí és cert és que el seu procés creatiu es produeix sense ruptures, i que -- molts dels signes primigenis estan latents en etapes anteriors -- molt més objectuals, com hem pogut constatar en el capítol precedent, que les mutacions són conseqüència d'uns grans períodes de maduració, i que el seu llenguatge és coherent amb ell mateix. -- Així opina Antoni Tàpies:

"El valor de l'obra de Joan Miró, com la de tot gran artista, és funció de les seves qualitats humanes. L'obra i l'artista formen un tot. Les seves creències, les seves actituds cíviques, les seves fidelitats, les seves esperances..., són també un ensenyament per a la societat...".(5)

Els dos primers epígrafs, versen sobre els vincles caracterològics que s'implanten entre grafismes i imatges puntuals de la Sèrie, amb altres que es corresponen fidelment, fet per nens. Els altres, giren entorn de les parangonacions tipològiques fonamentades amb els estudis de l'expressió plàstica del preescolar, de -- Rhoda Kellogg.

Som conscients de que aquests nivells de parangonació, constitueixen un fet particular més o menys curiós que hem constatat, però que en cap cas no volem pressuposar que Miró s'inspirés en la representació dels nens. Són el testimoni d'unes imatges, que donades les seves característiques morfològiques, verifiquem uns nivells destacats d'identificació. Nosaltres creiem que encara - que es doni com a fet posterior el llenguatge que analitzem, valia la pena de donar-li l'èmfasi oportú, tot i considerant l'anunciada capacitat de recuperar la percepció d'estadis perceptius primaris, afirmació que en un moment determinat hem suscrit per la seva contundència comparativa, però que creiem que és molt difícil anar contra l'ordre ontogènic natural.

1.- PARANGONACIÓ MORFOLÒGICA PRIMÀRIA I.-

És característic dels nens, utilitzar reiteradament unes formes determinades, que fan la funció de patró .

"Paral·lelament al repertori disponible de formes i esquemes, el nen desenvolupa a vegades fixacions, caracteritzades, segons Mühle (1967), com patrons estereotipats".(6) En aquest sentit, constatem també en el llenguatge de Miró, la presència de traçats que ultrapassen els seus propis atributs morfològics per adquirir a nivell de l'espai compositiu, la dimensió de ritme o de compàs.

Després de l'etapa de condensació de línies, en el nen, se n'obre una caracteritzada pel moviment:

"Unes petjades de moviment indeterminades es converteixen en línies amb direcció, línies rectes, línies zig-zaguejants." (7)

"El tatxar línies amb altres línies és típic d'aquesta època. Tot sovint apareixen formes cruciformes. En la creu pura (Grözinger) el nen gaudeix de les direccions cardinals -vertical i horitzontal-..."(8) És justament aquesta descripció gràfica la que respon al grafisme per excel·lència de Miró, -l'estel linial- i que compleix a més a més amb la funció abans esmentada de patró. Recordem a la Sèrie Barcelona, si troba present en un 96%.

Altres grafismes de similars característiques, encara que de menor incidència, són els tres del quadre. El grafisme 1, que apareix en una incidència del 20%, és un típic esquema linial que sorgeix també en les representacions infantils dels quatre anys, sigui formant un sol arc, o bé dos. És doncs, una representació també emprada per Miró, com hem pogut apreciar.

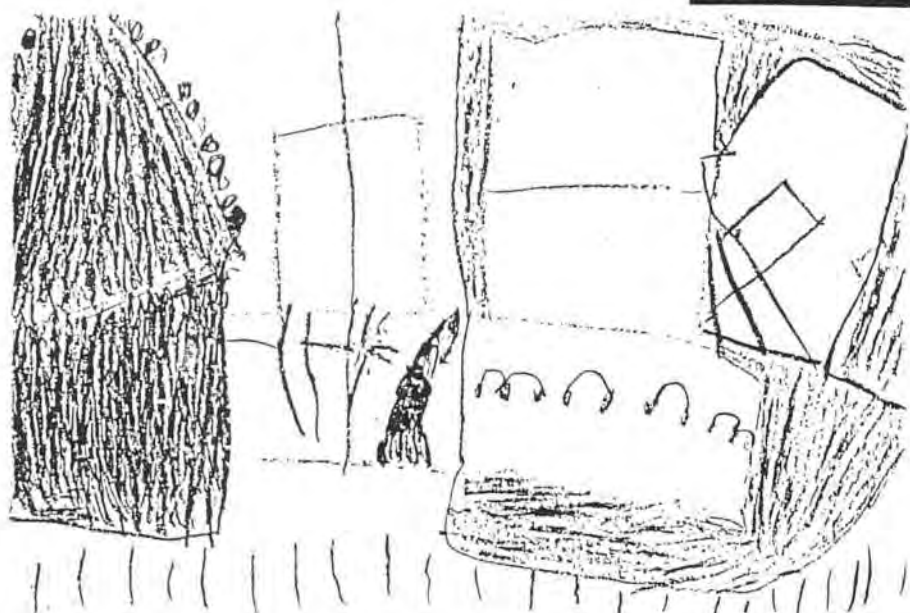
La conexió dual rectilínia, (grafisme 2), és de fet més primari que l'anterior. Sorgeix als tres anys, orientat horitzontalment. Sol aplicar-se com element complementari de les figures fent la funció de braços. Miró l'usa individualment i en sentit vertical, principalment.

El tercer grafisme (escalar), que s'obté per l'encreuament de varis elements com l'anterior, no s'evidencia directament en una etapa infantil, però sí independentment fent la funció de tronc de les figures, en canvi Miró el presenta com a element estructural individual.

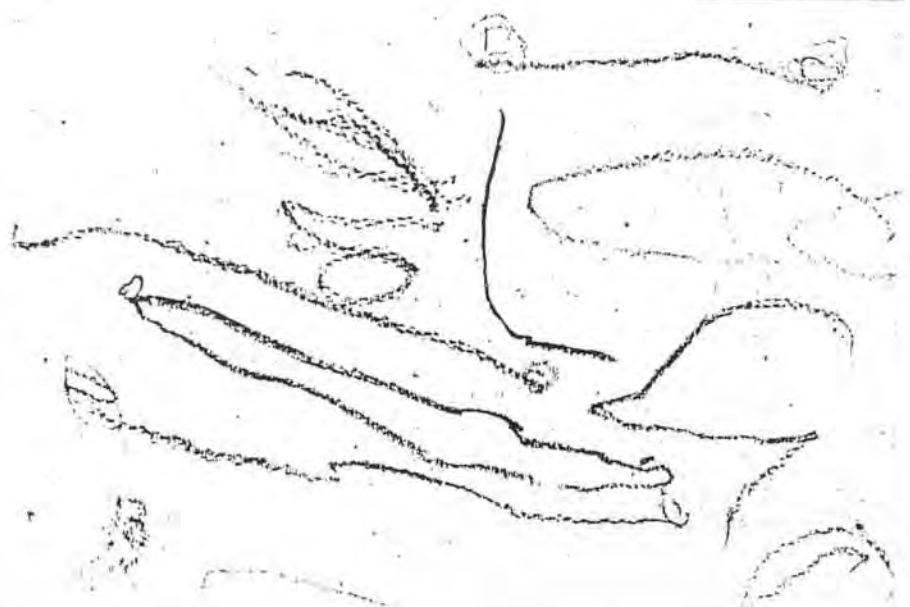
Aquests són els tres grafismes que dins de la Sèrie, ofereixent més compenetració morfològica, amb els d'etapes inicials de desenvolupament cronogràfic.

PARANGONACIO MORFOLOGICA PRIMARIA I.

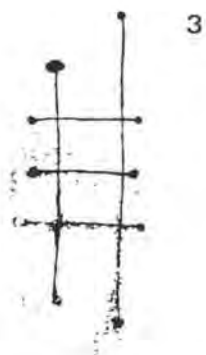
NEN 4 ANYS



NEN 3 ANYS



NEN 4 ANYS



MIRO 46 ANYS

2.- PARANGONACIÓ MORFOLÒGICA PRIMÀRIA II.-

A uns nivells més evolucionats cronogràficament, cap als set anys, el nen dissenya les diferents parts del cos, amb un esquematisme digne de considerar, pel grau de parentiu morfològic que -- s'estableix en les mateixes parts mironianes.

En primer lloc, l'ull, si ens remuntem al 1924, Miró, el representa sense parpella i amb tres raigs que surten de la pupil·la. Curiosament, el nen també té l'idea de representar el fenòmen de la visió mitjançant els raigs. Daucher ens explica l'experiència de la seva filla:

"La meua filla de tres anys i mig va trobar una fulla de paper que tenia dibuixats una sèrie de rectangles, a cada un dels quals hi va col·locar una sèrie de raigs. -- Preguntada per allò, va dir que es tractava de finestres per medi de les quals es podia mirar." (9)

Els nens de set anys, el representen amb unes parcel·les lanceolades i remarquen les formes orbiculars de les pupil·les de tal manera que es pot confondre amb els de Miró.

Els pitams són expressats voluptuosament, i els mugrons destaquen per l'èmfasi circular i el tamany, de la mateixa manera que ho fa en Miró.

Tal com va senyalar Meili-Dworetzki, referint-se als caps de figures

"...en això també hi juga un important paper el fet que el cap, com a forma especialment clara i definida, ocupi el primer lloc en la percepció infantil." (10) És lògic considerar-ho en el cos humà, doncs el cap té unes proporcions considerables en relació a la resta del cos. Però és que -

aquest tipus de percepció, tant el nen com el mateix Miró l'apliquen igualment a les figures d'animals. L'ocell, per exemple, -- apareix aquí amb un cap voluminós, com en les figures anomenades "cefalòpedes" (primera forma de representació del ser humà).

Una de les parts del cos més ocultes, són les matjes, que Miró representa mitjançant la forma de cor invertida, és també semblanment representada pel nen, figurant l'obertura de l'anús entre mig dels lòbuls amb una importància considerable i paral·lela.

En el cas de les extremitats inferiors, si descartem el tipus de pal i punt que es dona als quatre anys, de la mateixa manera que als quarant -sis de Miró, podem afirmar que als set anys el nen va més enllà que Miró, en el sentit que distingeix els cinc apendix dels dits, mentre que Miró, no ho fa en cap cas, encara que ho faci alguna vegada amb les mans.

PARANGONACIO MORFOLOGICA PRIMARIA II.

NEN 7 ANYS



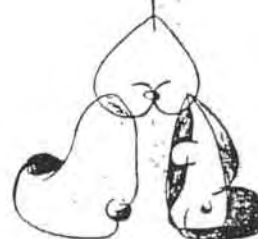
1



4



2



5

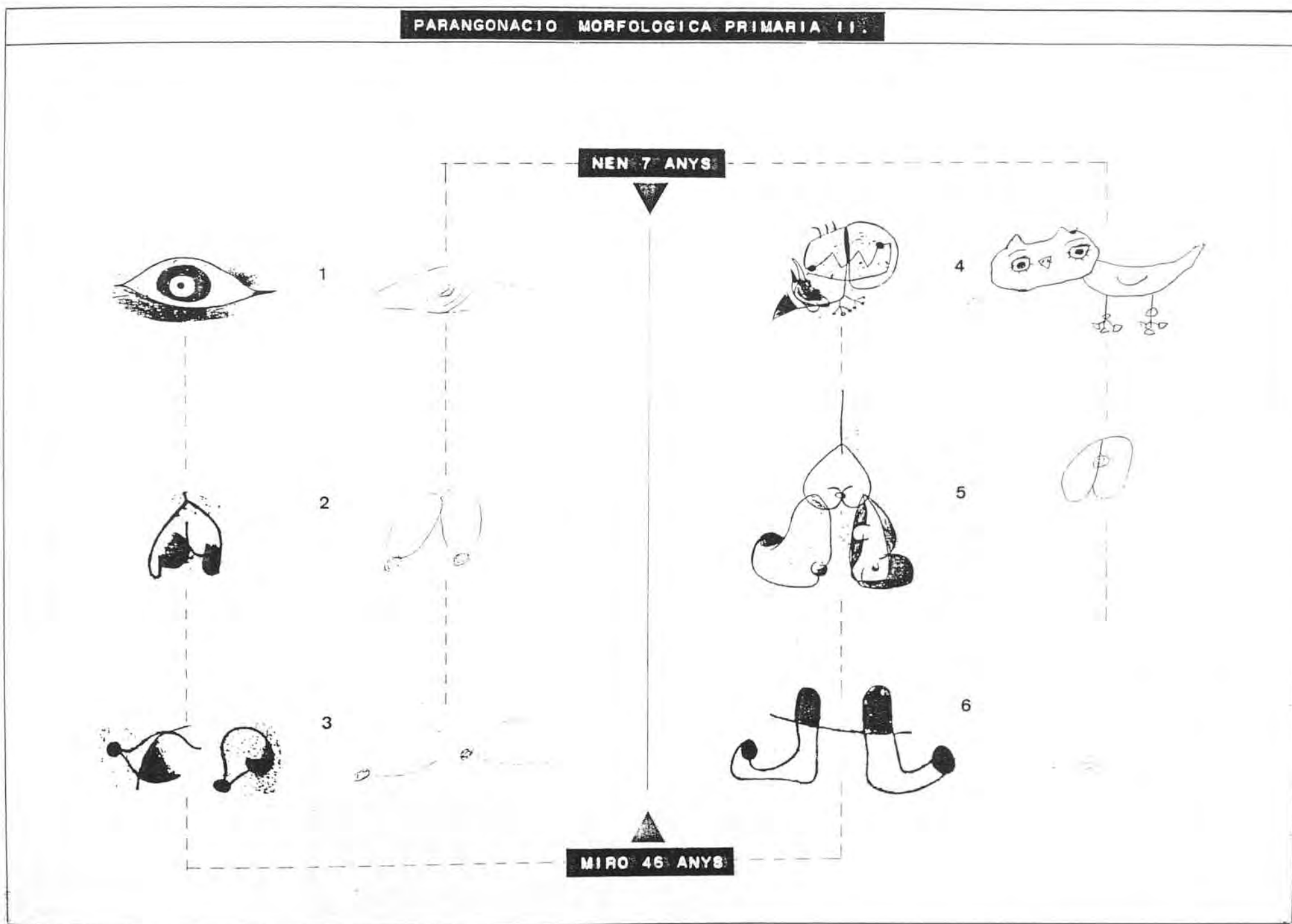


3



6

MIRO 46 ANYS



3.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA I. (5-7 ANYS)

Les parangonacions tipològiques que iniciem en aquest epígrafe, són fetes sobre mostres de dibuixos de nens, arxivats en la Rhoda Kellogg Child Art Collection de la Golden Gate Kindergarten Association de San Francisco, segons un dipòsit d'aproximadament un miliò de dibuixos, i extrets de la publicació: "Anàlisis de la expresión plástica del preescolar", de R. Kellogg

Les figures filiformes, anomenades també figures de pal, per estar configurades per traçats rectilinis, hi atribueix un caràcter primari, però:

"L'home fet de pal, -segons R. Kellogg- contràriament a la creença popular, no és una versió primerenca d'una figura humana, ni és molt comú. En la meua opinió, --- s'aprèn al voltant dels cinc o sis anys copiant el treball dels adults o d'altres nens que ho han après ---- d'ells. Pot ser també una reducció o abstracció espontània dels nombrosos sers humans que coneix el nen."

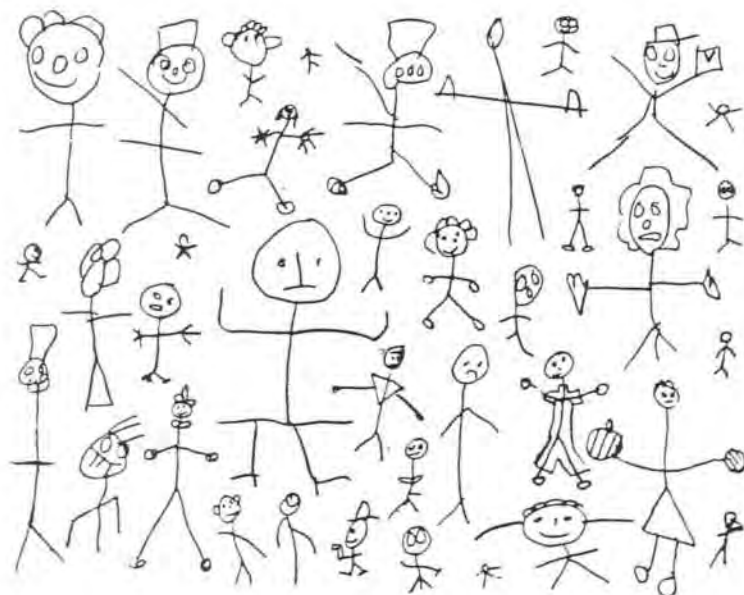
(11) Considerant aquest criteri, no és d'extremar, el vincle morfològic que ens transmeten les figures de Miró i les -- dels nens.

Per altra banda, podem constatar, que si bé el nen desenvolupa patrons estereotipats, tal com hem esmentat en un epígraf anterior, com per exemple, el ninot, la casa, l'ocell i el sol, les seves representacions encaixen també dins d'uns esquemes formals bàsics que determinen en el fons patrons virtuals. Així s'expliquen les figures d'encaix circular i de predominància triangular.

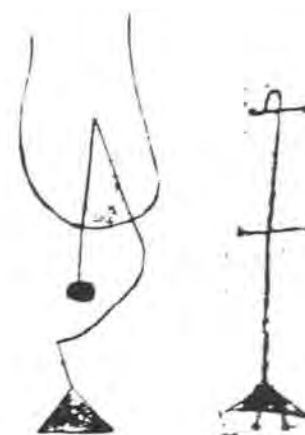
Les primeres estan estructurades radialment, és a dir, les extremitats es disposen entorn d'un nucli troncal de tal manera

que es poden circumscriure dins d'un cercle.

Paral·lelament hi ha un tipus d'estructura que mostre la forma triangular, que s'obté per l'unió horitzontal de les rectes convergents (que fan d'extremitats inferiors i tronc alhora), unides directament al cap, o bé a partir del triangle, al qual se li adossen les extremitats. Cal destacar l'absència de coll, en aquesta etapa, i de les extremitats superiors de vegades, tal com Eucher ens confirma: "Tot sovint queden sense reflexar braços i --mans" (12), així com la síntesi esquemàtica puntiforme dels peus.



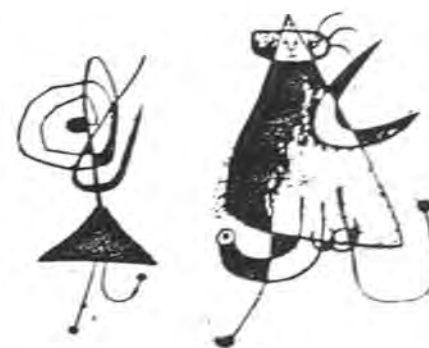
FIGURES FILIFORMES



FIGURES D'ENCAIX CIRCULAR



FIGURES DE PREDOMINI TRIANGULAR



4.- PARANGONACIÓ TIPOLOGICA PRIMÀRIA II. (4-7 ANYS)

Un dels altres aspectes comuns d'algunes figures de Miró i dels nens, és el caràcter asexual. Segons Kellogg:

"Els elements anatòmics que dibuixen els nens són els pits, el penis, els cabells i l'embaràs. Encara que els nens puguin veure i conèixer l'anatomia de l'home i de la dona, certament no es fomenta entre ells -potser ni se'ls ho permet- el desig de reproduir els signes corporals del sexe, amb excepció de la llargada dels cabells. Es estrany el dibuix d'un penis en part -sens dubte- pel tabú dels adults ..." (13)

Aquest no és evidentment, el cas de Miró, que com hem pogut apreciar són nombroses les figures fàl·liques i encara molt més les del sexe femení. Però sí, que en el present grup indefinit en --- aquest sentit, mostra un nivell d'ambigüetat que les fan parangonables a les dels nens, propiament asexuals, per les raons esmentades.

Contràriament, quan les condicions de l'entorn semblen propícies, veiem que el nen es capaç de sublimar els impulsos com Miró ho fa mitjançant la tendència erectiva dels sexes, normalment. Schuster, ens comenta un cas que il·lustra el procés esmentat, in format per Kramer (1.975) :

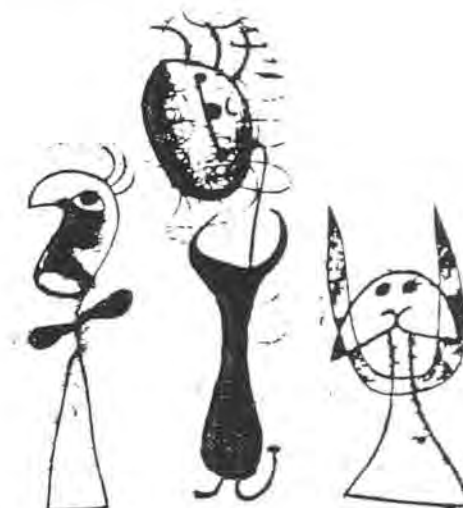
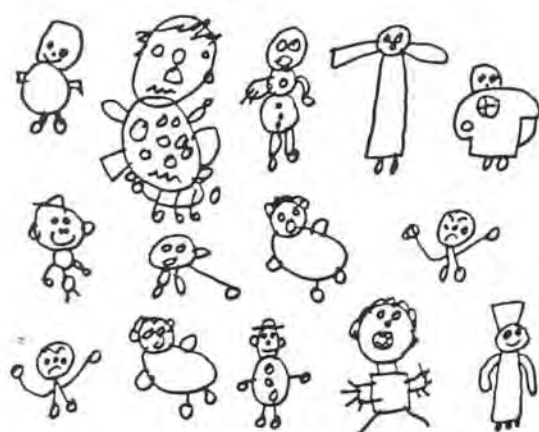
"... entre un grup de nens s'originà una ferotge competència per veure qui era capaç de modelar amb fang el penis més gran. L'habitació va quedar totalment desfeta i va haver d'intervenir la professora per acabar aquell --succès". (14)

"La barreja d'impulsos agressius i sexuals va ser sublimada mitjançant una representació simbòlica, cap a una forma de conducta socialment valorada. " (15)

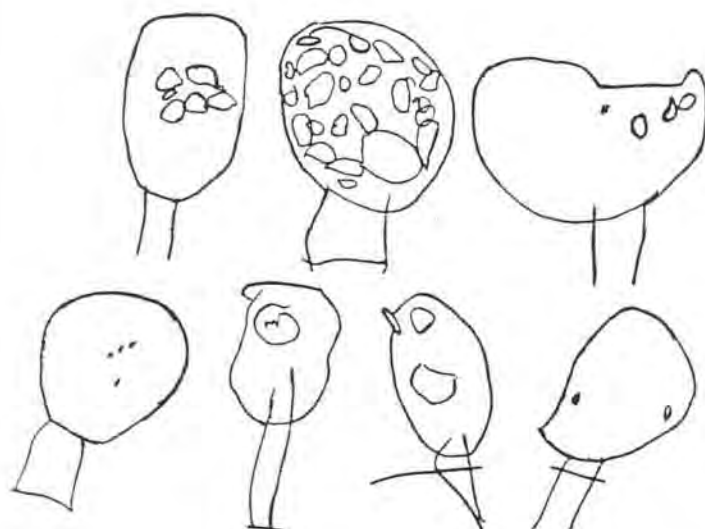
En el procés creatiu del nen sorgeix també un tipus de figures sense braços. Paral·lelament, Miró mostra figures similars, caracteritzades per la forma de bust, en les que destaca la forma del cap sobre d'un suport rectangular o triangular rectilini, que pot ser conseqüència d'una reducció esquemàtica en el cas de Miró, però en canvi, les figures dels nens mostren un traçat molt rudimentari per considerar-les més o tan evolucionades gràficament. El fet de l'absència de braços i mans és interpretat per Daucher:

"...participen tan del procés creatiu, que pel que es veu la seva objectivació representativa resulta la més difícil. Se'ls hi oblidava perquè, en el moment de dibuixar, la seva existència no és conscient." (16) En aquest sentit, constatem que Miró és molt sobri també, alhora de representar mans i braços.

Com a contraposició, hi ha altres figures que enarboren unes mans solars radiants, que semblen voler manifestar vigoria, i que es donen naturalment, en un nivell molt més evolucionat del procés creatiu (6-7 anys). Aquí Miró, també mostra l'esquema palmiforme semblant, al que manifesten els nens.



FIGURES ASEXUADES



FIGURES SENSE BRACOS



MANS. SOLARS

5.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA III. (4-7 ANYS)

L'èmfasi. l'accentuació, la deformació o exageració de diferents punts o àrees del cos constants, que superen el convencionalisme formal-proporcional del cos, ens porte a considerar l'interès de Miró envers l'especte emocional, més que no pas el formal. De la mateixa manera, per Schuster i Beisl:

"Els nens solen escollir com a models per els seus dibuixos els objectes dels seu entorn immediat. Aquesta elecció no ve determinada per la complexitat de l'objecte, sino per l'interès que desperte en el nen. Però aquest interès no és dirigeix a l'especte formal, ja que en aquest cas l'adult hauria de reconeixer també en el dibuix, l'objecte representat, el que, malgrat tot, no passa; el nen, més bé, està unit a l'objecte representat en una forma emocional." (17) Per aquest motiu, segons on se centra el seu interès de l'entorn o de les persones que l'envolten, a la vegada que va assolint nivells --- d'aprenentatge i de maduresa per tant superiors, representarà -- les figures d'un tipus o d'un altre, destacant un aspecte o un altre. Aquestes variables tipològiques, són presents en els personatges de Miró. Veiem-ne altres exemples:

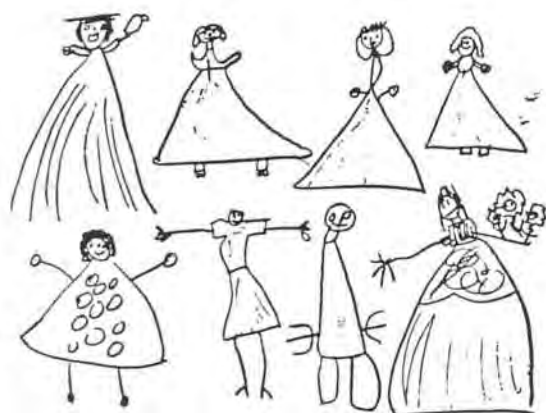
Cap als 5-7 anys, hi ha un predomini del cos envers el cap, que reste insignificant (d'agulla) per contra de la preponderància de la resta del cos. Miró, té caps d'agulla amb cossos on semblen configurats per a revelar el sexe flamejant.

Com a contraposició dels 4-7 anys, sol abundar els caps --- grossos. Com hem dit abans la proporció s'orienta per allò que es considera més important. En un primer nivell, els caps no són explícits internament. De mica en mica, aniran formalizant i donant



expressió al contingut. Miró, té autèntica obsesió pels caps, que a vegades s'imposen com a centres de la composició global. El que passa, és que per la seva condició d'adult, té la capacitat de -- considerar interessos contraposats alhora, sigui per necessitat, o bé per extratègia compositiva, fent cohabitar en un mateix espai temporal, caps d'agulla, caps grossos, figures filiformes, -- figures sense mans, amb altres de grans palmells, etc. etc.

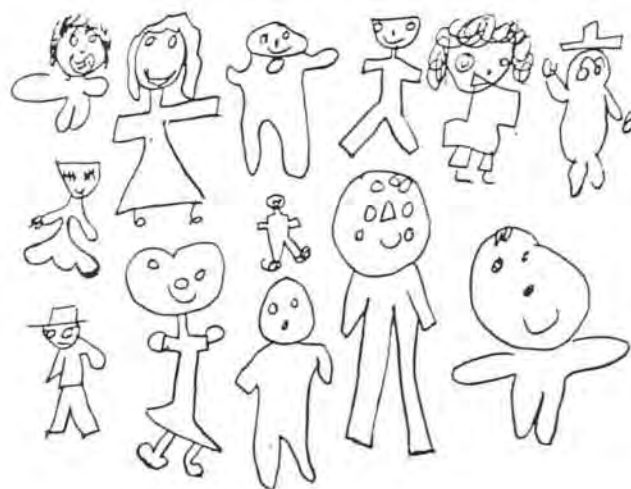
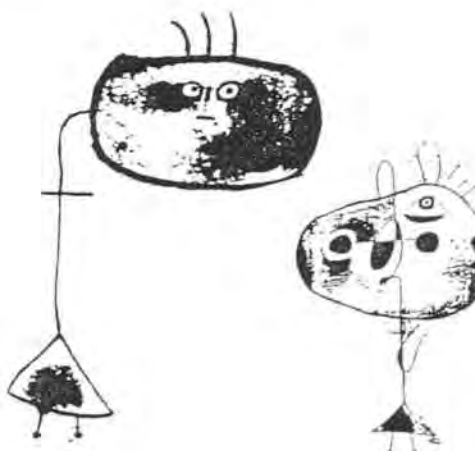
Si bé, en l'epígraf I, hem considerat les figures filiformes, com a exponen d'un inici d'abstracció primària, tenim com a contraposició unes figures, en el que els cossos són modelats per medi d'un contorn únic. També aquesta variable estructural, es dóna en el repertori dels personatges de Miró.



CAPS D'AGULLA



CAPS GROSSOS



COSSOS CONTORNEJATS



6.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA IV. (4-8 ANYS)

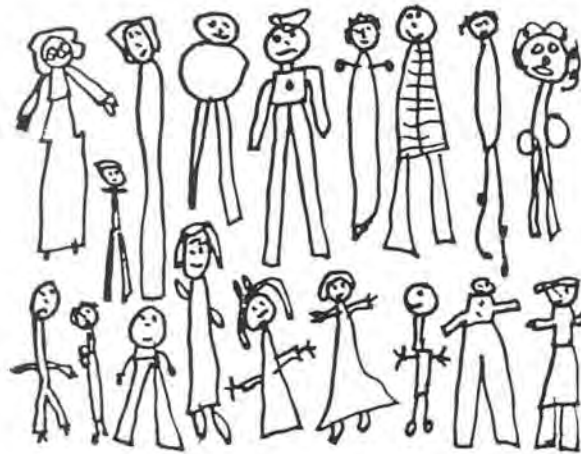
Quan el centre d'interès, gira entorn de l'altura de les persones, fa que es vegin més altes del compte. No oblidem que el punt de vista del nen, per la seva reduïda estatura, li fa percebre l'entorn en una perspectiva quasi de granota, per tan, atípica des del punt de vista de l'adult, que origina un allargassament de les extremitats de les figures, o bé un estirament excésiu del tors, en les representacions. Miró, sense que pugui justificar el punt de vista esmentat, igualment manifesta l'augment d'alçada, expandint principalment el tors.

Segons R. Kellogg:

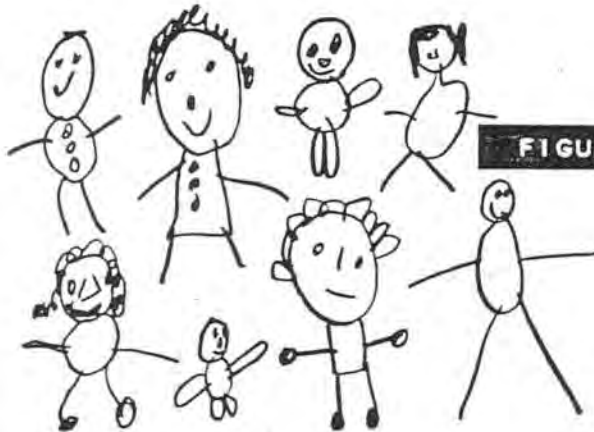
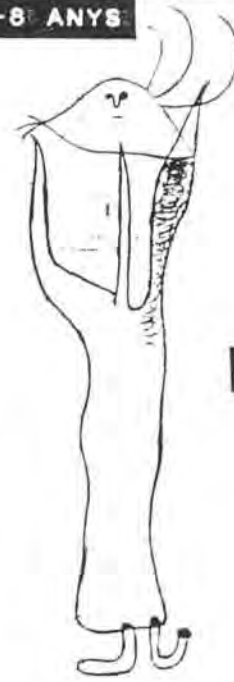
"La figura humana mandaloide encaixa perfectament en un cercle creuat, amb cap, braços i cames en equilibri -- com la creu i tot el conjunt dins d'un cercle o d'un òval." (18) Nosaltres preferim anomenar-les figures -- d'equilibri binari. Característica tipològica aquesta, que requereix una visió frontal de les figures, i que Miró satisfà.

El personatge de la litografia B-20, que acompanya l'agrupament de figures mandaloïdes o d'equilibri binari, és de les poques que mostren els braços caiguts. A la vegada, el nen també els extén d'aquesta manera, quan vol evocar el Sol, encara que Miró evoca més avial lliurament.

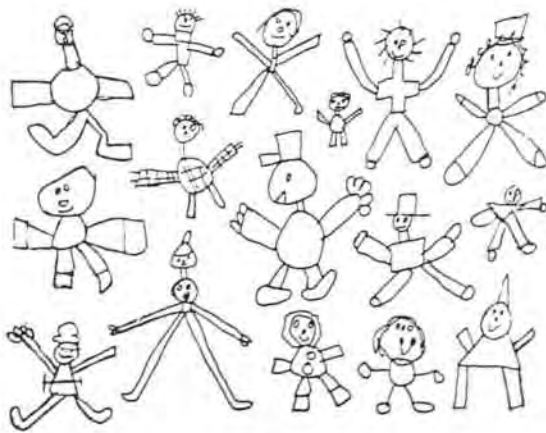
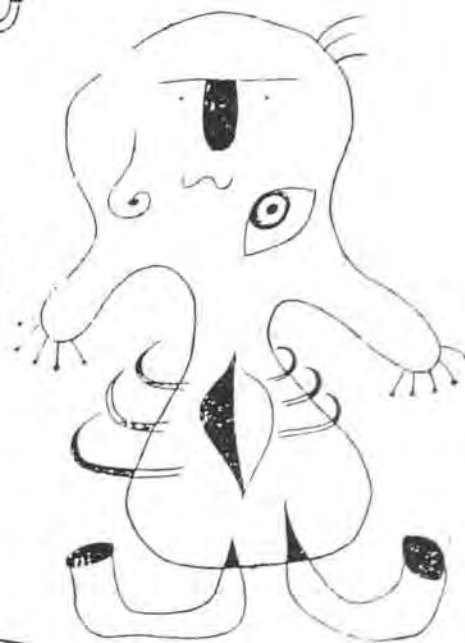
Les figures d'estructuració radial, comporten un contorn -- circular implícit, que explica les distorsions. Aquest tipus de figures són anomenades per Kelloggs ballarines (19), per la --- suggerència a la dansa. Però a nosaltres ens ha cridat l'atenció, l'actitud expansiva, elevada dels braços, i especialment l'ingravidesa, espectes tots ells, tan típics de Miró.



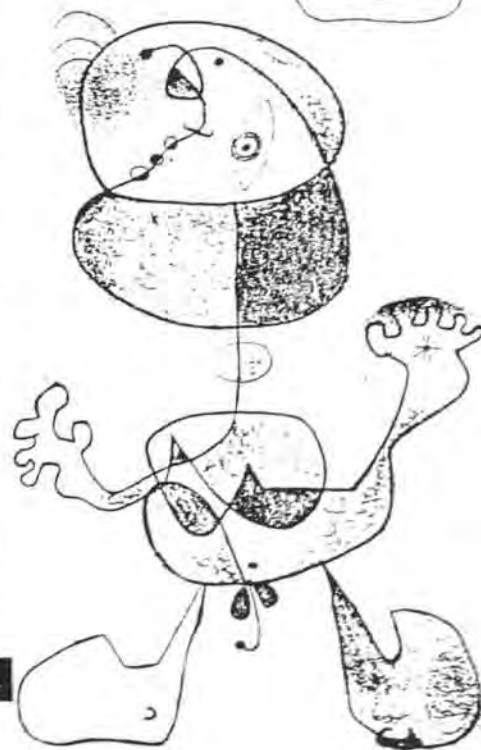
FIGS. ALLARGASSADES



FIGURES D'EQUILIBRI BINARI



FIGURES D'ESTRUCTURACIO RADIAL



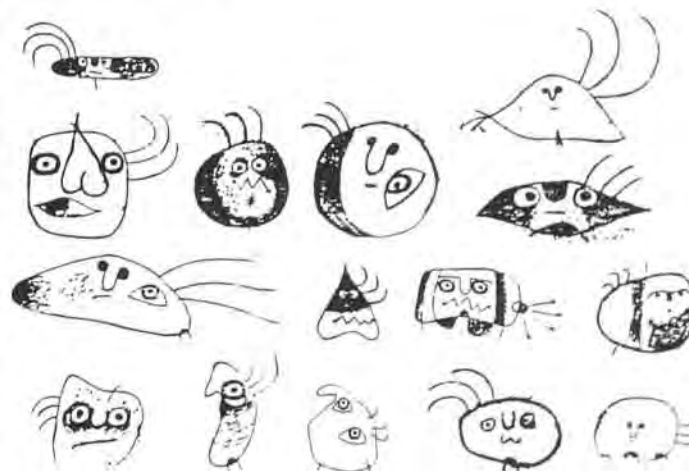
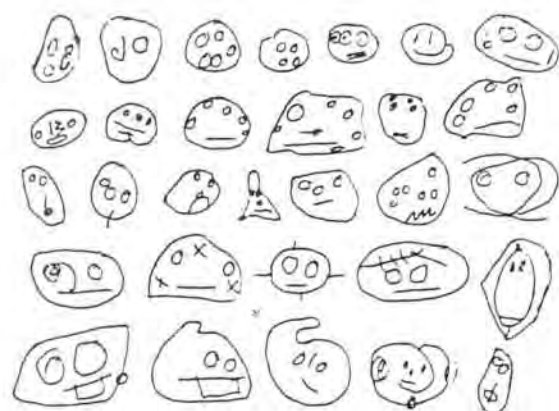
7.- PARANGONACIÓ TIPOLÒGICA PRIMÀRIA V. (4-7 ANYS)

L'origen del primer dibuix infantil, després de les corresponents etapes del gargot, es manifesta per medi del diagrama òval, amb les respectives variables que aquest permet. La primera forma tancada vol expressar, o millor dit sintetitzar la figura sencera, que pot encaixar també dins d'altres patrons formals bàsics. Posteriorment li creixeran apèndix i se li agregaran elements explícits, segons l'atenció o preocupació que despertin en el nen els diferents sentits.

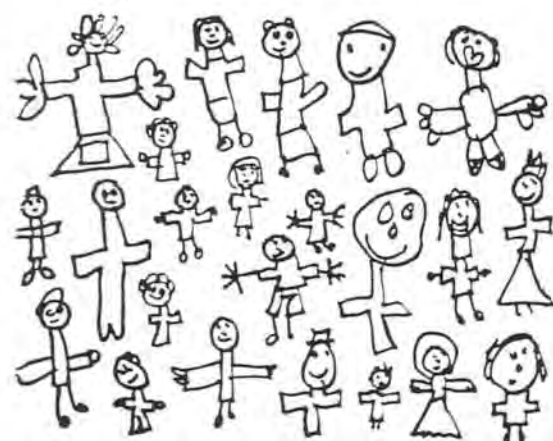
El cas és, que els rostres de Miró, si bé encaixen dins d'uns esquemes morfològics bàsics molt més clars, com hem pogut veure en el corresponent anàlisi del primer capítol, a més a més encuadren amb el diagrama dels rostres dels nens de 3 a 4 anys.

Kellogg, ens revela un aspecte del procés creatiu important: "Segons les meves observacions, els troncs solen afegeir-se al cap. Quan s'afegeix el cap al tronc, la figura resultant sol semblar un animal més que una figura humana."(20) De totes maneres, és freqüent en el nen, que utilitzi una creu grega, o llatina per a sol·lucionar el troc i braços alhora, mentre que Miró, en aquesta disposició no hi és adepte, exceptuant els casos de figures totalment filiformes o de pal pels nens, on llavors sí que mostra la forma de creu. Habitualment, els braços de Miró apunten cap a dalt, cosa que rarament fa el nen, si no és en les figures radials, tal com considerat en l'anterior epígraf, i encara molt excepcionalment.

Aquesta particularitat direccional de les extremitats superiors de les figures mironianes, és l'única que hem constatat, que es contraposi de les expressions tipològiques del nen.



ROSTRES



CONTRAPOSICIO DIRECCIONAL BRACOS



8.- HIPÒTESI MORFOGÈNICA.-

En el dibuix infantil, varis psicòlegs i pedagogs han especulat sobre l'ordenació gràfica segons l'evolució dels diferents caràcters. Dintre de tot, les probabilitats de fixar un ordre coherent del llenguatge gràfic del nen, es pot copsar bastant bé en el sentit que es pot medir en el temps, les corresponents transformacions. Tot i així, sembla improbable poder definir un model evolutiu exacte. Per a lograr-ho s'exigiria un seguiment individualitzat, profund, i que abarqués la totalitat de la producció gràfica del nen.

R. Kellogg, ha organitzat a partir dels primer gargots, unes gestalts representant l'evolució probable de les figures humanes. (21) Ens els estudis filogènics del segon capítol, hem pogut constatar els antecedents d'alguns grafismes de Miró, que s'originen en la dècada dels vint i primers anys trenta, el que ens permet determinar un cert ordre d'aparició en el procés.

Si considerem globalment els diferents nivells de parangonació tipològica i donats els estrets vincles morfològics que s'estableixen, podem comprovar una vegada més que els nivells evolutius que proposa Kellogg s'ajusten bastant als nivells d'aparició cronològica dels diferents caràcters gràfics de Miró. Dels onze nivells caracterològics definits, els quatre primers es donen intercaladament o s'interrelacionen entre sí formant un bloc, que queda constituït per elements gràfics que podem anomenar autònoms, més bé simples. La resta de nivells, formen un bloc més complexe d'estructuració. En síntesi tenim els següents nivells:

1.- Traçats gargotejants: clarament manifestats mitjançant les textures, sinònimes d'alguns gargots infantils. També dels grafismes que hem anomenat mixtes per la indefinició objectual, i a més a més els ideogrames.

2.-Grafismes geometritzants: primers esquemes gràfics d'encreuament, radiació, i els més polèmics, obtinguts per la connexió bipuntiforme, conseqüència d'haver seguit un procés molt accentuat.

3.- Combinacions i estructuracions: caracteritzats per grafismes més mòbils i per estructuracions d'origen objectual, però transformades de tal manera que ha perdut el caràcter significatiu, en alguns d'ells.

4.- Figures expansives: compostes per elements que d'alguna manera estan previstos d'apèndixs, a vegades naturals, a vegades artificiosos, i a vegades simbòlics. Si bé els grafismes esmentats, es donen en anterioritat a la Sèrie Barcelona, els que venen a continuació són inèdits. D'aquí que hagim marcat una doble línia divisòria.

5.- Rostres: de tipologia propiament inèdita, que corresponen a l'etapa de les cares i figures solars dels infants.

6.- Figures humanes fonamentals: de caràcter filiforme que corresponen a les de tipus de pal infantil.

7.- Figures filiformes: més evolucionades i que capten les tres parts del cos: cap, tronc i extremitats.

8.-Figures acotades: o figures tipus bust, sense braços, que també es donen en una etapa infantil.

9.- Figures corpòries planes: en les que hi ha un domini més equilibrat de la magnitud de les diferents parts del cos, delimitant clarament unes àrees.

10.- Figures amb atributs: on els signes externs adquireixen una forta significació, bàsicament centrada en els sexes.

11.- Figures de generació global: que ultrapassin la bidimensionalitat delimitada per parts o àrees, per passar cap a una estructuració global per generació contínua linial en l'espai.

	<p>11 FIGS. DE GENERACIO GLOBAL</p>
	<p>10 FIGS. AMB ATRIBUTS</p>
	<p>9 FIGS. CORPORIES PLANES</p>
	<p>8 FIGS. ACOTADES</p>
	<p>7 FIGS. FILIFORMES</p>
	<p>6 FIGS. HUMB. FONAMENTALS</p>
	<p>5 ROSTRES</p>
	<p>4 FIGS. EXPANSIVES</p>
	<p>3 COMBINACIONS I ESTRUCTURACIONS</p>
	<p>2 GRAFISMES GEOMETRITZANTS</p>
	<p>1 TRACATS GARGOTEJANTS</p>

9.- CONCLUSIONS.

Sense pretendre l'existència d'una influència directe amb l'idiolecte del nen, però sí una atracció o captivació probada per la conservació de dibuixos de la seva filla Dclors, en els carnets de notes de l'any 1932. Aquesta descoberta significa quelcom més que admiració, i investigar l'abast de les seves conseqüències, és encara un problema pendent, però de moment nosaltres podem --- assegurar un determinat tipus d'inferència de l'ideolecte esmentat, així com també d'altres com podrem veure més endavant. De moment podem apuntar el següent corol.lari.

- 1.- L'existència de signes propiament primàris en el seu idiolecte.
- 2.- Encara que sense el concepte semàntic d'alguns signes, el nen engendra paral.lelament, estructures idèntiques.
- 3.- Aquesta correspondència morfològica s'inicia ja als tres anys de vida, i continua fins els set, on pels resultats de les imatges, hom ha de pensar amb una paral.lela visió espacial i formal planimètrica dels cossos.
- 4.- Els esquelets o esquemes estructurals de les etapes infantils que defineixen diferents tipologies, encaixen amb el mateix caràcter sincrètic i configuracional.
- 5.- Els trets d'aquestes tipologies que hem recapitulat són les senyals següents: la filiformitat, l'encaix circular, la conformació bàsica triangular, la mínima expressió de les extremitats, la magnificació de les testes, la mutilació dels braços, l'asexualitat d'un sector de figures, la radiació solar de les mans, la

dilatació dels troncs, l'unificació de les parts del cos formant un tot, els caps d'agulla, l'allarguissament dels esquelets, i -- l'estructuració radial de les parts del cos.

6.- Tanmateix, podem identificar l'actitut dels braços, fins el nivell horitzontal, disposició típica de l'idiolecte del nen, en canvi aquesta no passa al nivell enlairat o arborat vindicant de Miró.

7.- La hipòtesi d'una influència idiolectal, resulta tàcita a nivell d'imatges, i la correspondència, a més de les senyals esmentades, carològica, fa que les diferents configuracions es puguin classificar tipològicament, i una vegada més la identitat compareix segons cadascuna de les etapes evolutives del llenguatge del preescolar.

10.-NOTES.-

- (1) PORCEL, Baltasar: "Joan Miró o l'equilibri fantàstic", Serra - d'Or, Barcelona, Any VIII, nº 4, 15-IV-66. Pàg. 45.
- (2) MIRÓ, Joan i altres: Joan Miró: Anys 20, Mutació de la realitat, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona, 1983. Pàg. 109. Catàleg 90è Aniversari.
- (3) VALLÈS, Edmon: Història gràfica de la catalunya contemporània 1888-1931. Edicions 62 Barcelona, 1976. Pàg. 277.
- (4) STERN, Arno: El lenguaje plástico, Estudio de los mecanismos de la creación artística del niño, Kapelusz, Buenos Aires, 1965, Pàg. 36-37.
- (5) TAPIES, Antonio: "L'ensenyament de Joan Miró", Joan Miró: --- Anys 20: Mutació de la realitat, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1983. Pàg.12. Catàleg del 90è Aniversari.
- (6) SCHUSTER, M. i BEISL: Psicología del arte, Blume, Barcelona, 1982, Pàg. 163.
- (7) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg, 104.
- (8) Idem. Pàg. 104.
- (9) Idem. Pàg. 106.
- (10) Idem. Pàg.106.

- (11) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979, Pàg. 118. Els estudis i la profusió de dades que ha permès a Kellogg, definir els agrupaments tipològics dels grafismes dels nens, ens ha fet possible interrelacionar-los directament amb els de Miró, i descobrir la sèrie de parangonacions desenrotllades, amb les seves corresponents identificacions,
- (12) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 106.
- (13) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979. Pàg. 181.
- (13) SCHUSTER, M. i BEISL, H.: Psicología del arte. Blume, Barcelona, 1978. Pàg. 66.
- (14) Idem. Pàg. 66.
- (16) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg, 106.
- (17) SCHUSTER, M. i BEISL, H.: Psicología del arte. Blume, Barcelona, 1978. Pàg. 162. Segons Volkelt, 1962.
- (18) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preescolar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979. Pàg. 116.

- (19) KELLOGG, R.: Análisis de la expresión plástica del preesco-
lar. (Traducció de Diorki), Cincel, Madrid, 1979. Pàg.
189.
- (20) Idem. Pàg. 172.
- (21) Idem. Pàg. 121.

CAPITOL γ .-

++++=====

VARIABLES GRÀFIQUES DE LES MAQUETES DEL 1939 AL TIRATGE DE
1944

0.-INTRODUCCIÓ.-

Si fins ara ens hem mantingut diferits de la relació existent entre les maquetes del 1959, i les proves d'estat o el tiratge del 1944, amb els conseqüents interrogants sobre l'escala de traspàs d'ambdós nivells, i possibles variables o transformacions entre els primers dibuixos i les impressions, a l'accedir als arxius de la Fundació Miró, se'ns han aclarit les incògnites. De totes maneres, i gràcies a la publicació d'alguns carnets inèdits, a priori, hem pogut fer una incursió a la filogènia morfològica dels signes i dels caràcters gràfics més destacats. Referent a la Sèrie, en -- aquest sentit, sembla no existir cap carnet on poder apreciar el fet o la fase projectual com en moltes altres creacions, entre -- elles per exemple les pintures "El pagès català" 1923-24, "La migdiada" 1924, "Interiors holandesos" 1928, "Retrat d'una dama en 1820" 1929, "La reina Lluïsa de Prússia" 1929, "La Ferrarina" 1929 o varies pintures del 1935 extretes de collages preliminars; dels quals es conserven dibuixos preparatoris i reflexions que permeten percebre millor el fet plàstic. Tampoc hi ha altres referències escrites que ens puguin aportar i ampliar les dades, que les pròpies de les maquetes del 1959.

Davant doncs, de la manca d'informació prèvia, tenint en compta la magnitud de la Sèrie, els antecedents existents de testimonis gràfics d'altres obres contemporànies, com les esmentades de menor dimensió, donat el caràcter previsor i anticipador de Miró, recordem l'anotació del seu quadern:

"Una vegada dibuixades, i després d'una llarga temporada de fer-les reposar, dibuixar-les jo, però d'una manera ben lliure, simplificant formes, i enriquint-les poèticament." (1) És a dir davant d'un temperament tan minuciós, resulta estrany que no hi hagin més referències sobre una

sobre una obra de tal envergadura.

Tot i així, hem pogut constatar que el tamany de les maquetes és idèntic a les de les proves d'estat, doncs van ser calcades directament per passar-les a la pedra litogràfica, i després impreses en paper Torres Juvinyà al Taller Miralles de Barcelona. Les maquetes B-42, B-43 i B-48 no es troben en els arxius esmentats, i les B-24, B-30, B-34, B-37, i B-45 el seu estat és precari, trobant-se algunes d'elles esquinçades.

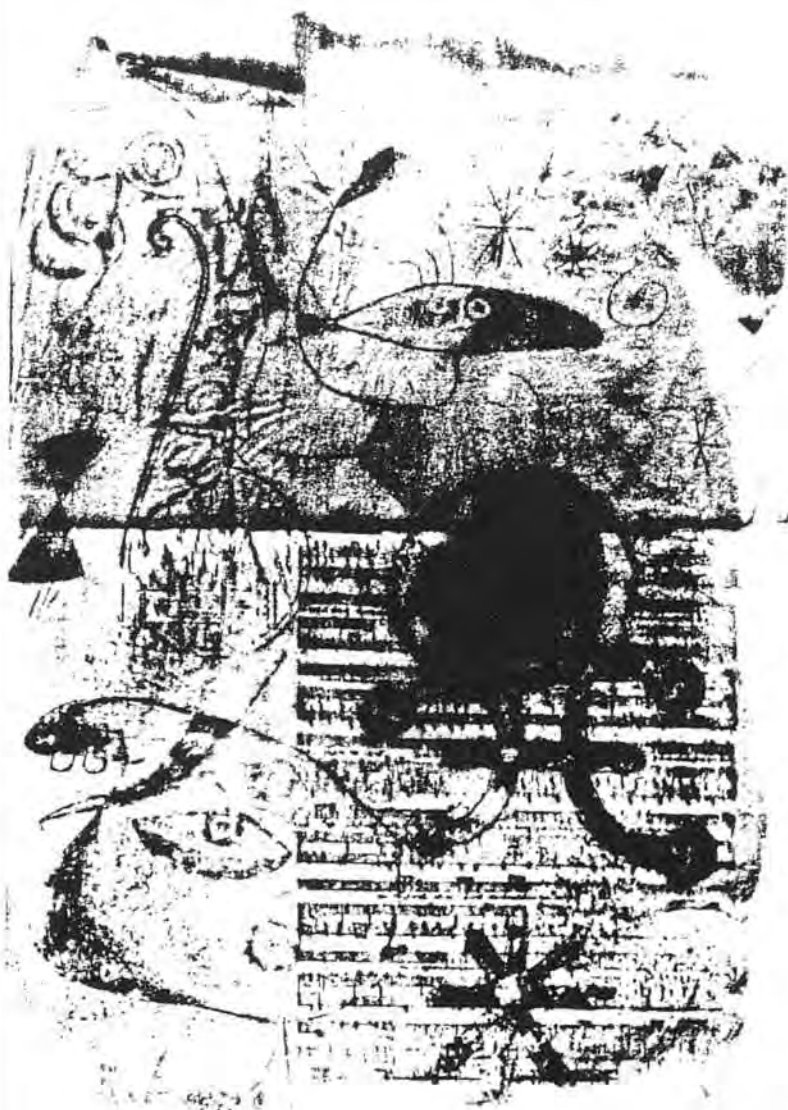
Les maquetes tot i ser calcades, algunes d'elles, difereixen bastant del resultat imprès. En resum les diferències fonamentals entre les maquetes del 1959, any en que Miró es trobava a Varengueville, i per tan hem de suposar que les va dibuixar en aquesta ciutat, i les proves d'estat del 1944, són les següents:

- 1.- A les maquetes hi solen mancar les empremtes, i en canvi en el tiratge hi apareixen.
- 2.- Varies impressions com les de les partitures, així com les d'un anagrama d'Andraix, i caràcters gràfics puntiformes, i zones sensibilitzades texturalment, en el tiratge queden alleugerits.
- 3.- Molts dels ideogrames de les maquetes densos i gruixuts diverten en el tiratge, filiformes, així com també n'apareixen de nous que són inexistents a les maquetes.
- 4.- En general la intensitat dels traços i la tonalitat dels ombrejats i textures, a les maquetes resulten empal·lidits, mentre que en el tiratge sorgeixen més intensificats.

1. - CONTRAST D'ÀMBITS. -

Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1959	P/E. I TIRATGE DEL 1944
B-1	<ul style="list-style-type: none"> -Manca empremta central -Ideogrames morfològicament diferents. 	<ul style="list-style-type: none"> -Manté la identitat dels altres signes gràfics.
B-2	<ul style="list-style-type: none"> -Impressió d'una partitura a la part inferior dreta. -Impressió de l'anagrama d'Andraix a la part superior esquerra en posició vertical. 	<ul style="list-style-type: none"> -Tant la impressió de la partitura com del anagrama d'Andraix, són pràcticament inapreciables.
B-3	<ul style="list-style-type: none"> -Impressió d'una partitura a la part central. -Sense ideogrames entorn del centre. -Figures inferiors ombrejades. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sense impressió de la partitura. -Amb ideogrames entorn del centre -Sense ombrejar.
B-4	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Textures suaus i subtils 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Molt marcades i intenses. -Transformació morfològica de l'únic ideograma.
B-5		<ul style="list-style-type: none"> -Manté la identitat dels caràcters gràfics i compostius.
B-6	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Ideogrames a punta de pinzell, gruixuts. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Ideogrames linials filiformes.
B-7	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Contorns marcadament puntejats. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Puntejat del contorn més discret.

LITOGRAFIA B-2
 MAQUETA DEL 1939
 63'5 X 44 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-3

MAQUETA DEL 1939

63'5 X 46'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944

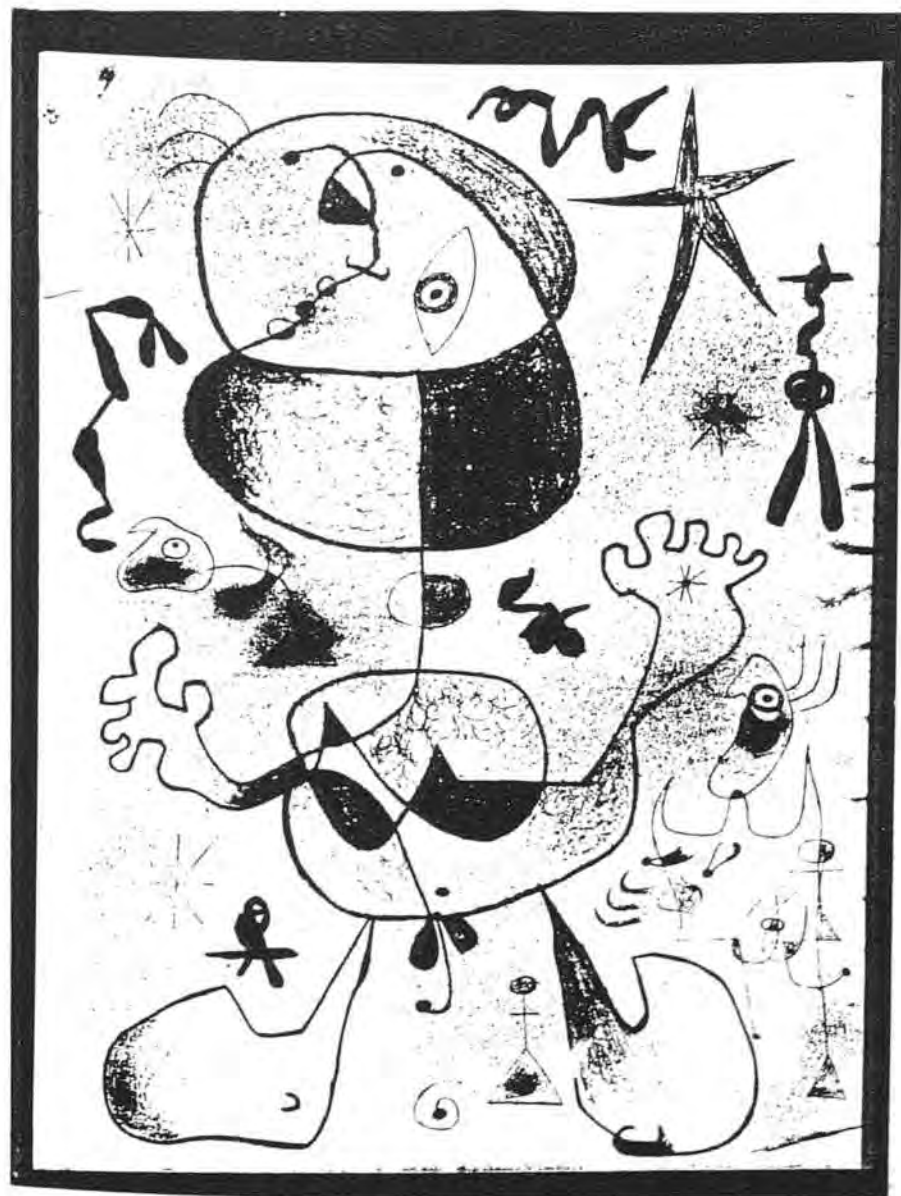
70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-6

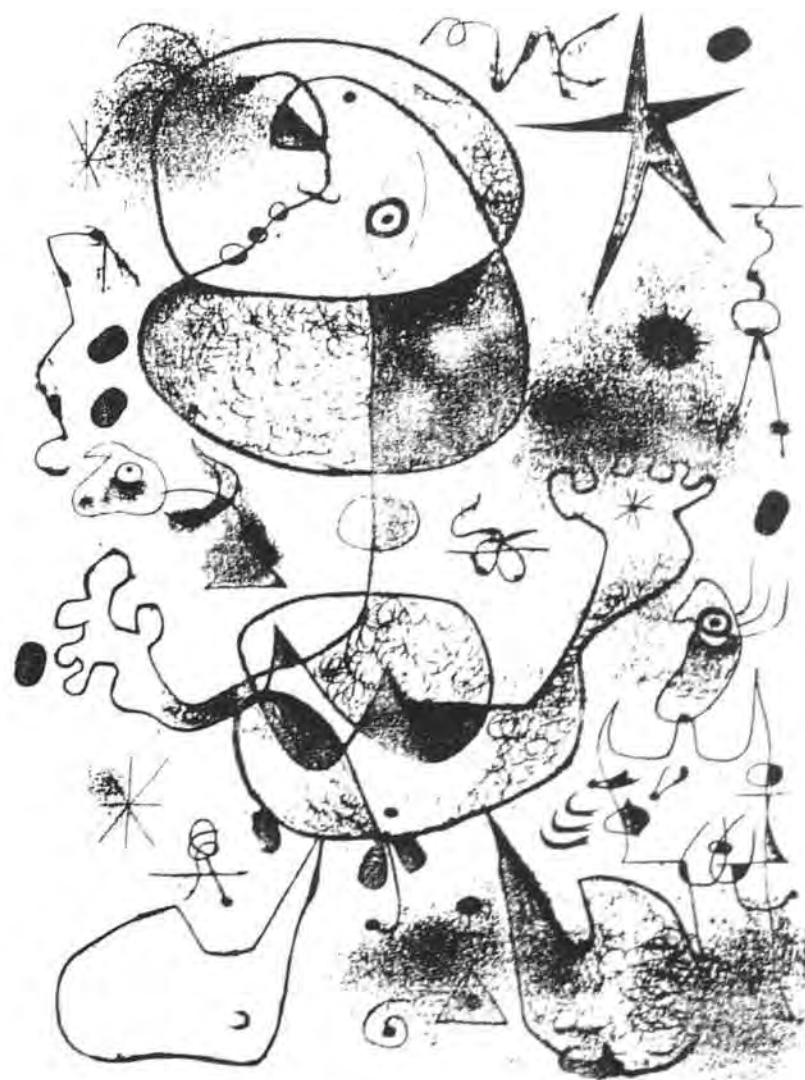
MAQUETA DEL 1939

62'5 X 47'5 cm.



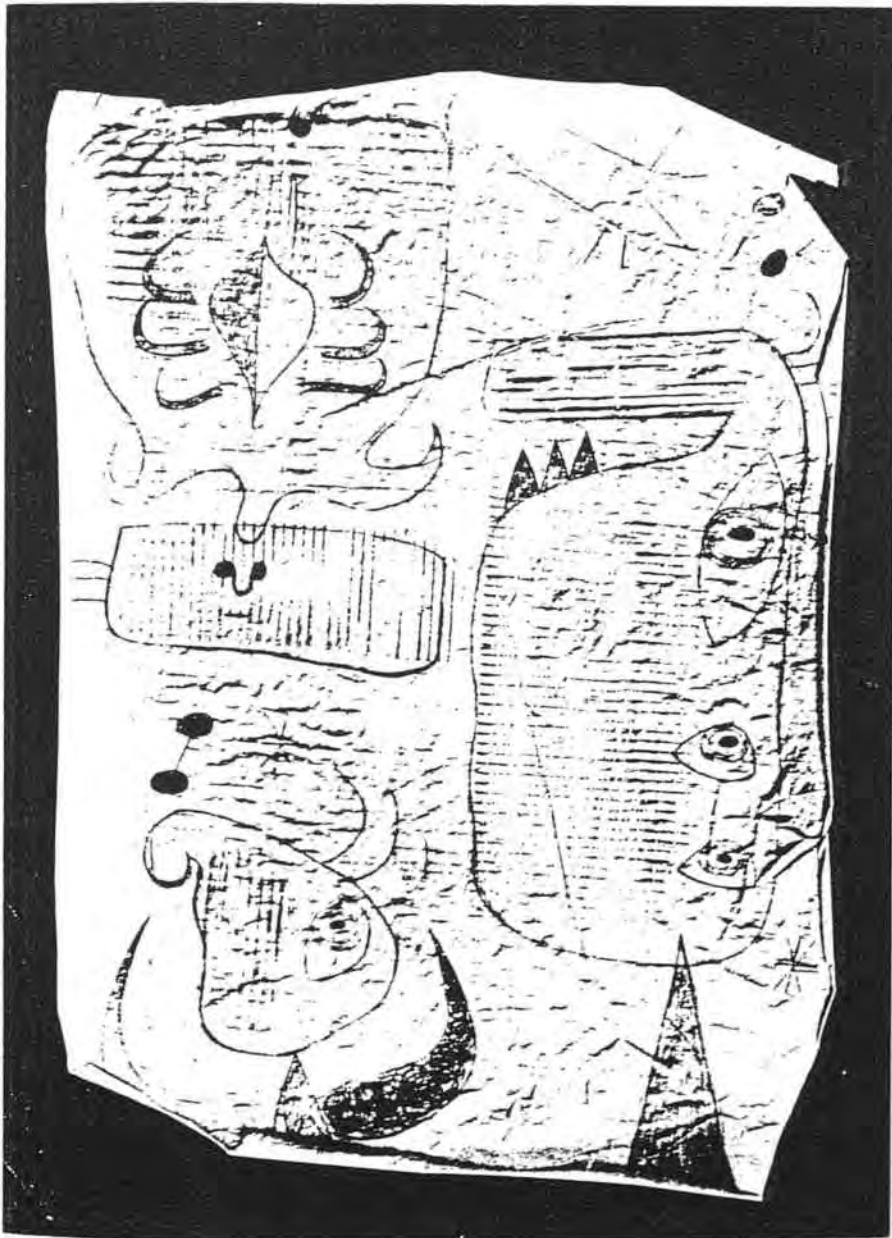
P/E I TIRATGE DEL 1944

70 X 53 cm.

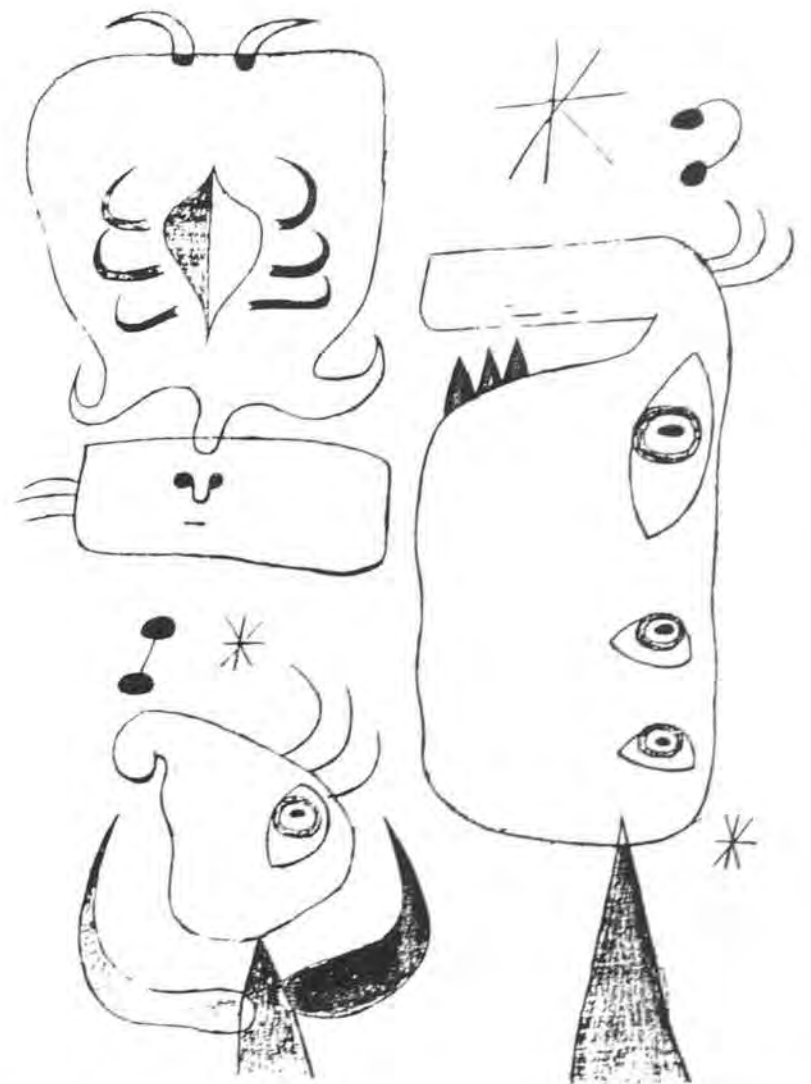


Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. i TIRATGE DEL 1944
B-8	-Fons dels rostres, amb textures linials.	-Fons general insensible.
B-9	-Fons de les figures amb textures molt marcades.	-Textures més suaus i ombrejat més intens sota l'ull i a la zona de la cua de l'ocell.
B-10	-Textures abundants i marcades.	-En general més net de textures.
B-11	-Línies convergents a l'interior del rostre gran.	-Sense línies convergents, -Els altres signes mantenen la identitat dels caràcters
B-12	-Figures amb fons sensibilitzats en línies verticals.	-Desapareix la textura, resultant en general, més net.
B-13	-Fons de les figures laterals, amb textures rectilínies.	-Amb textures circulars i més suaus.
B-14	-La textura i ombra del fons de la part esquerra molt clara.	-Textura i ombra dels fons de la part esquerra, molt intenses.
B-15	-Fons amb textures marcades	-Textures més suaus, resultant en general més net.

LITOGRAFIA B-8
 MAQUETA DEL 1939
 61 X 44 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-10
 MAQUETA DEL 1939
 70 X 50 cm



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



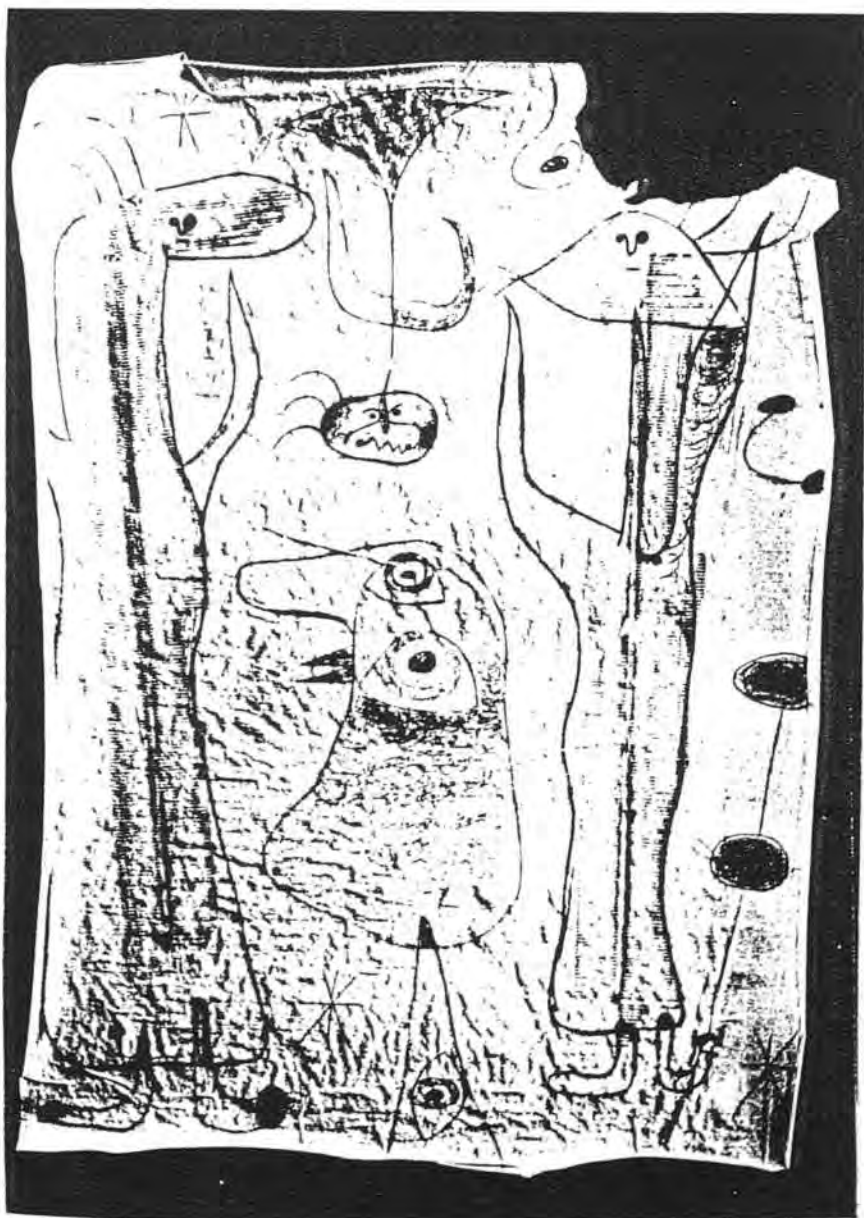
LITOGRAFIA B-12
 MAQUETA DEL 1939
 61 X 46 cm.



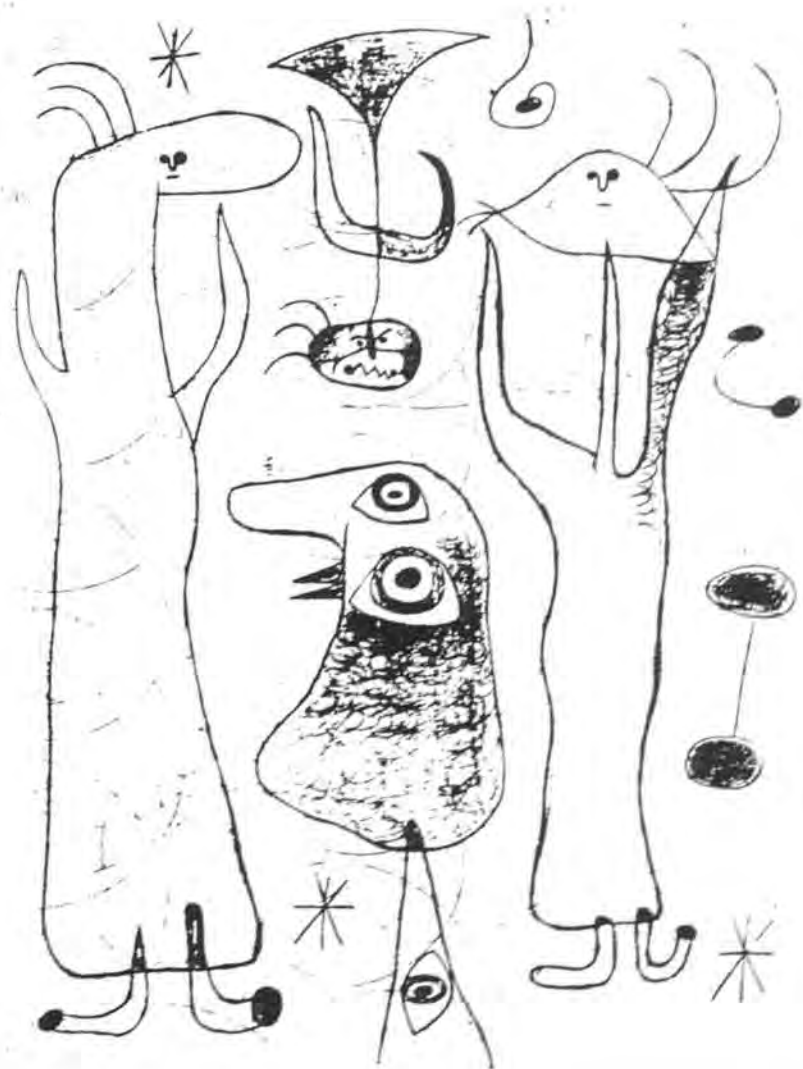
P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-13
 MAQUETA DEL 1939
 61 X 45 cm.

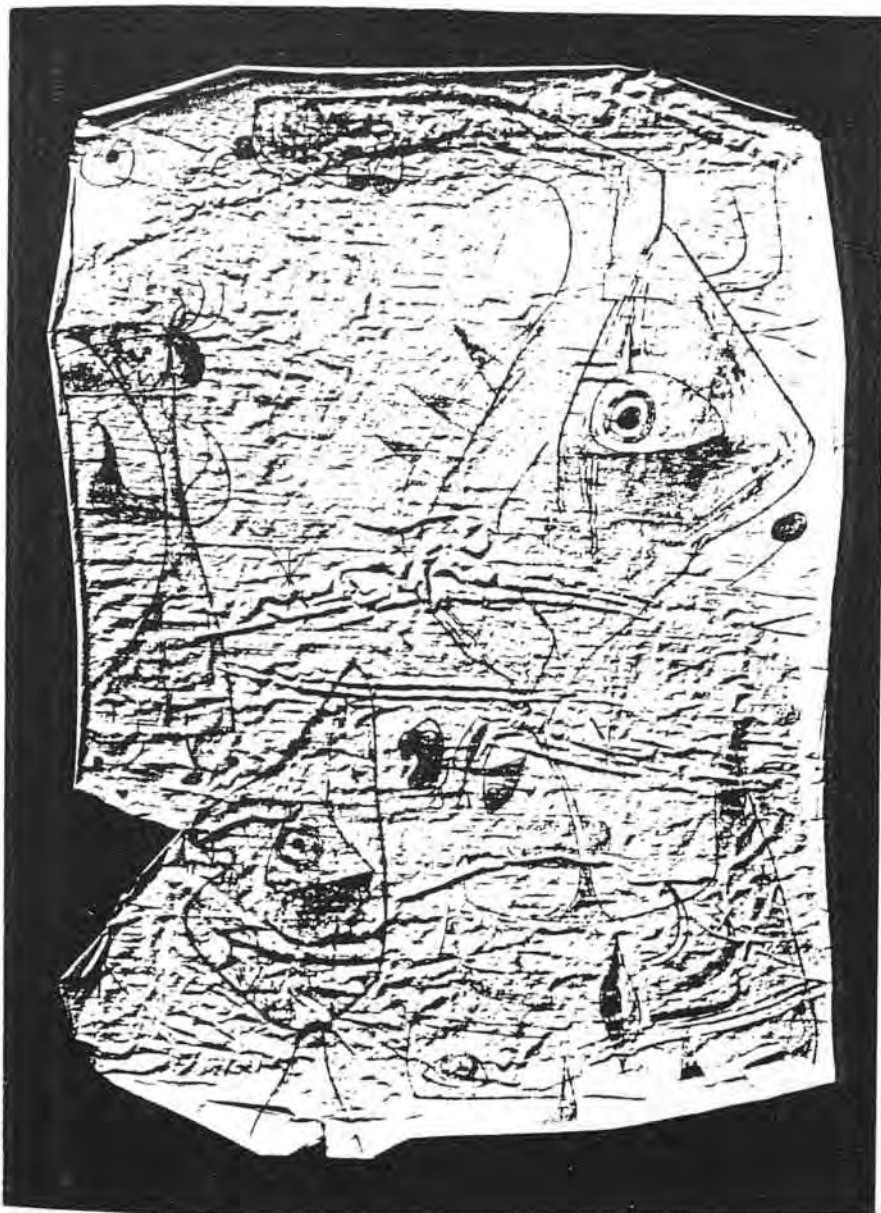


P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.

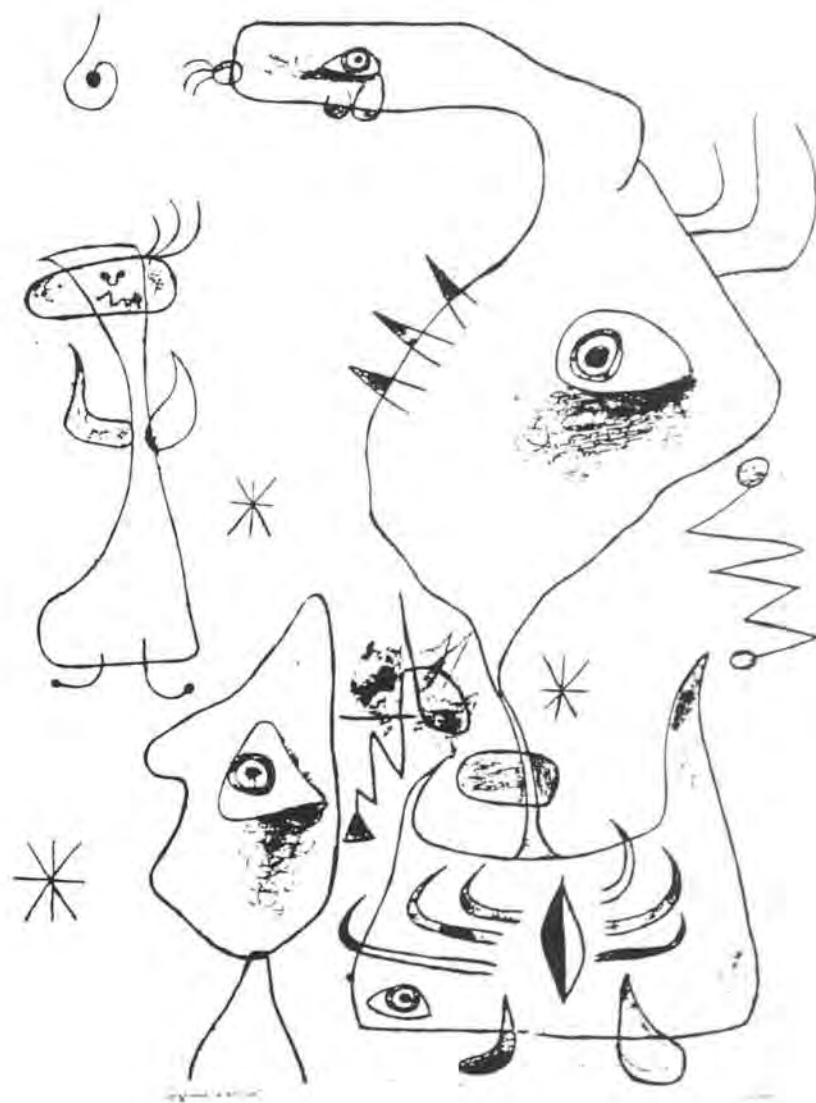


Nº. Lit.	MAQUETA DEL 1959	P/E. i TIRATGE DEL 1944
B-16	-Configuració d'ocell al mig de les dues figures centrals.	-Configuració substituïda per un ideograma abstracte
B-17	-Fons texturitzat intensament.	-Fons més net.
B-18	-Fons de les figures ombrejats. -Anagrama circular a l'interior del rostre del personatge de la dreta.	-Fons ombrejat en part. -La figura central és substituïda per un ideograma. -L'anagrama desapareix. -Hi ha nous ideogrames.
B-19	-Rostre amb guixades. -Traçats empal·lidits.	-Rostre sense guixades. -Traçats intensos.
B-20	-Fons sensibilitzat amb textures	-Fons sense sensibilitzar
B-21		-Manté la identitat dels signes. -Varia la textura del fons.
B-22	-Textures suaus i pàl·lides	-Textures molt marcades i evidents. -Manté la identitat del signes.

LITOGRAFIA B-16
 MAQUETA DEL 1939
 60 X 44 cm.



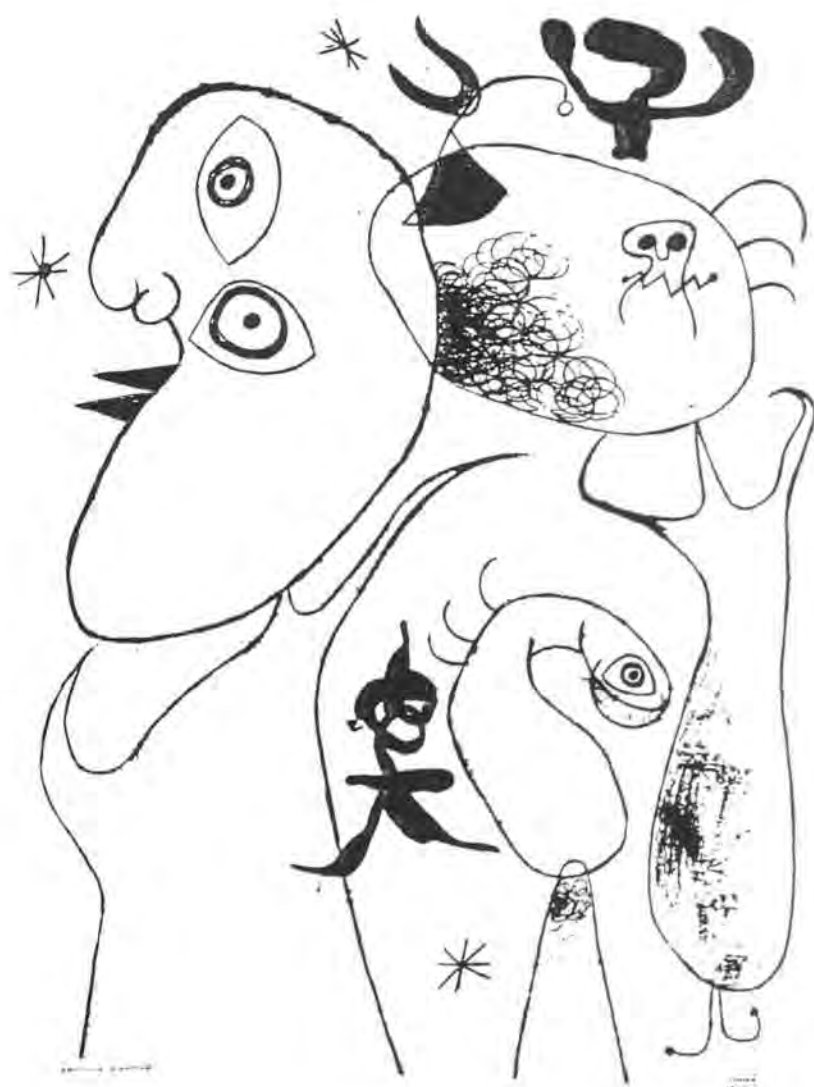
P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.






LITOGRAFIA B-18
MAQUETA DEL 1939
62 X 46 cm.



P/E I TIRATGE DEZ 1944
70 X 53 cm.



Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. i TIRATGE DEL 1944
B-23	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Contorn gruixut de la meitat inferior de la figura principal. -Figura inferior esquerra contornejada puntiformement. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Supressió de l'esmentat contorn, restant només filiforme. -Empal.lidament del contorn puntiforme. -Ideograma superior transformat morfològicament.
B-24	<ul style="list-style-type: none"> -Estat del suport: esquinçat. -Contorns puntejats. -Contorn rostre figura inferior esquerra: puntejat. -Amb empremtes a la banda dreta. -Textures esquitxades. 	<ul style="list-style-type: none"> -Contorns filiformes. -Contorn mateixa figura, transformat filiformament. -Sense empremtes. -Sense textures esquitxades.
B-25	<ul style="list-style-type: none"> -Fons general sensibilitzat -Sense ideogrames. -Sense textures formant nebuloses. -Perfil de formes, precís. -Contorn delimitat de l'ull. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb ideogrames. -Textures formant nebuloses. -Perfil de formes més imprecís. -Contorn inferior de l'ull, escorregut.
B-26	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. -Figura inferior dreta de base triangular i testa amb boca de bec.  <ul style="list-style-type: none"> -Ideogrames densos i gruixuts 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Transformació abstractitzant de la figura esmentada.   <ul style="list-style-type: none"> -Ideogrames filiformes.

LITOGRAFIA B-23
 MAQUETA DEL 1939
 63 X 47'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



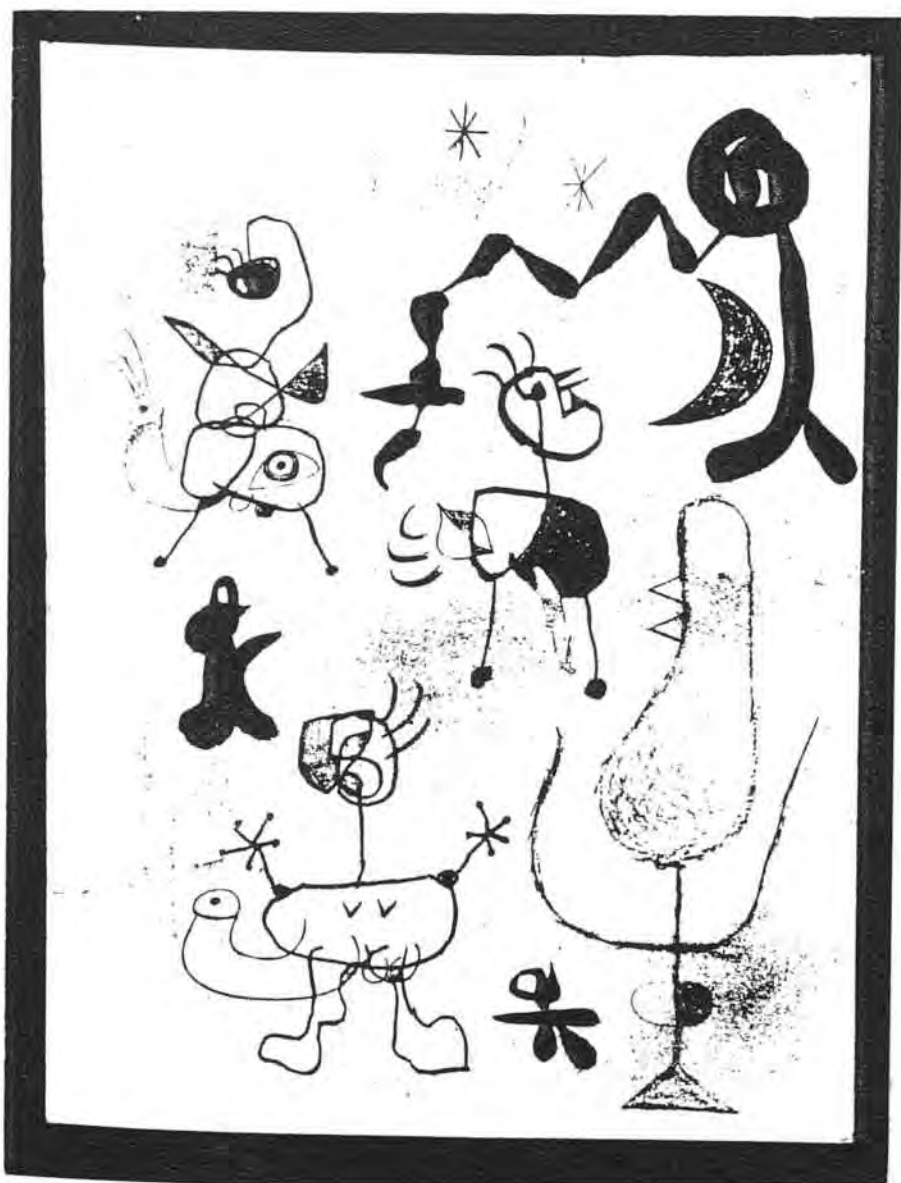
LITOGRAFIA B-25
MAQUETA DEL 1939
63 X 49 cm.



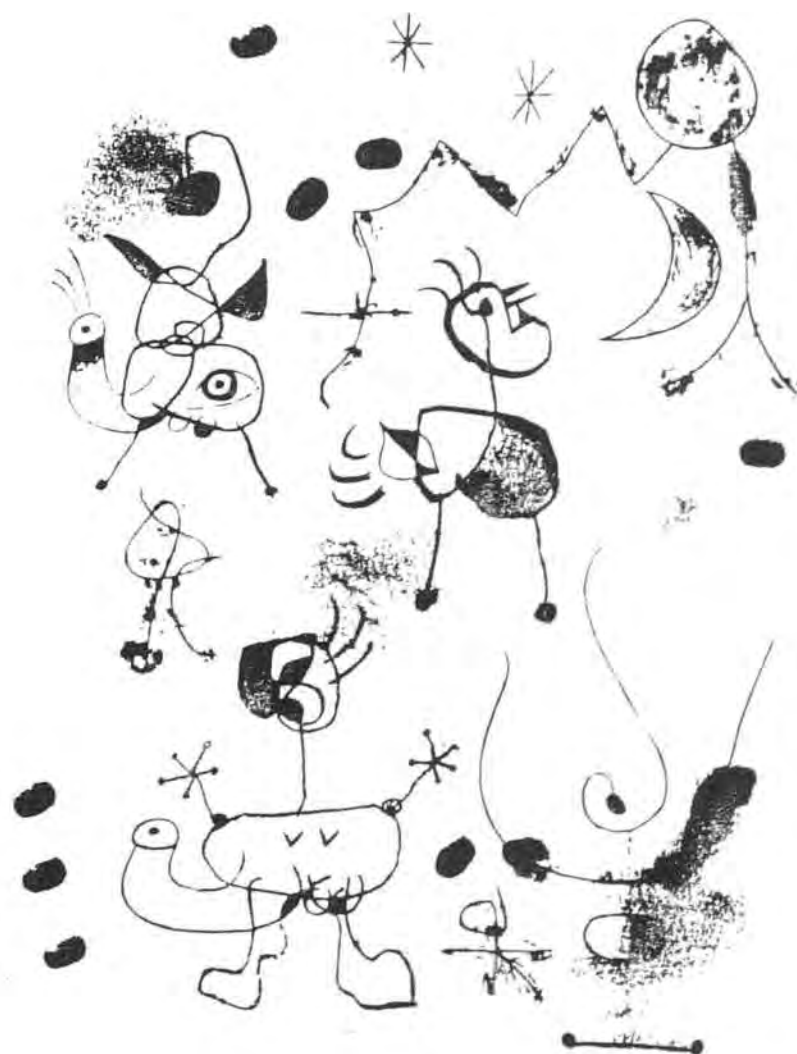
P/E I TIRATGE DEL 1944
70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-26
 MAQUETA DEL 1939
 63 X 47'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. i TIRATGE DEL 1944
B-27	-Sense empremtes.	-Amb empremtes. -Manté la identitat dels <u>signes</u> .
B-28	-Sense empremtes. -Ideogrames densos i <u>gruixuts</u> .	-Amb empremtes. -Ideogrames filiformes.
B-29		-Manté la identitat dels <u>caracters gràfics i composi-tius</u> .
B-30	-Suport bastant deteriorat. -Sense ideogrames. -Sense textures. -Sense interferència de la <u>textura en el rostre del personatge femení</u> .	-Amb ideogrames. -Amb textures. -Amb interferència de la <u>textura en el rostre del mateix personatge</u> .
B-31	-Sense empremtes.	-Amb empremtes. -Variacions dels ideogrames. -Textures més intenses.
B-32		-Disminució de la intensitat <u>general de les textures</u> .
B-33	-Rostres ombrejats. -Braç esquerre del <u>personatge femení, ombrejat</u> .	-Rostres nets. -Braç esmentat, sense <u>ombrajar</u> .