



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

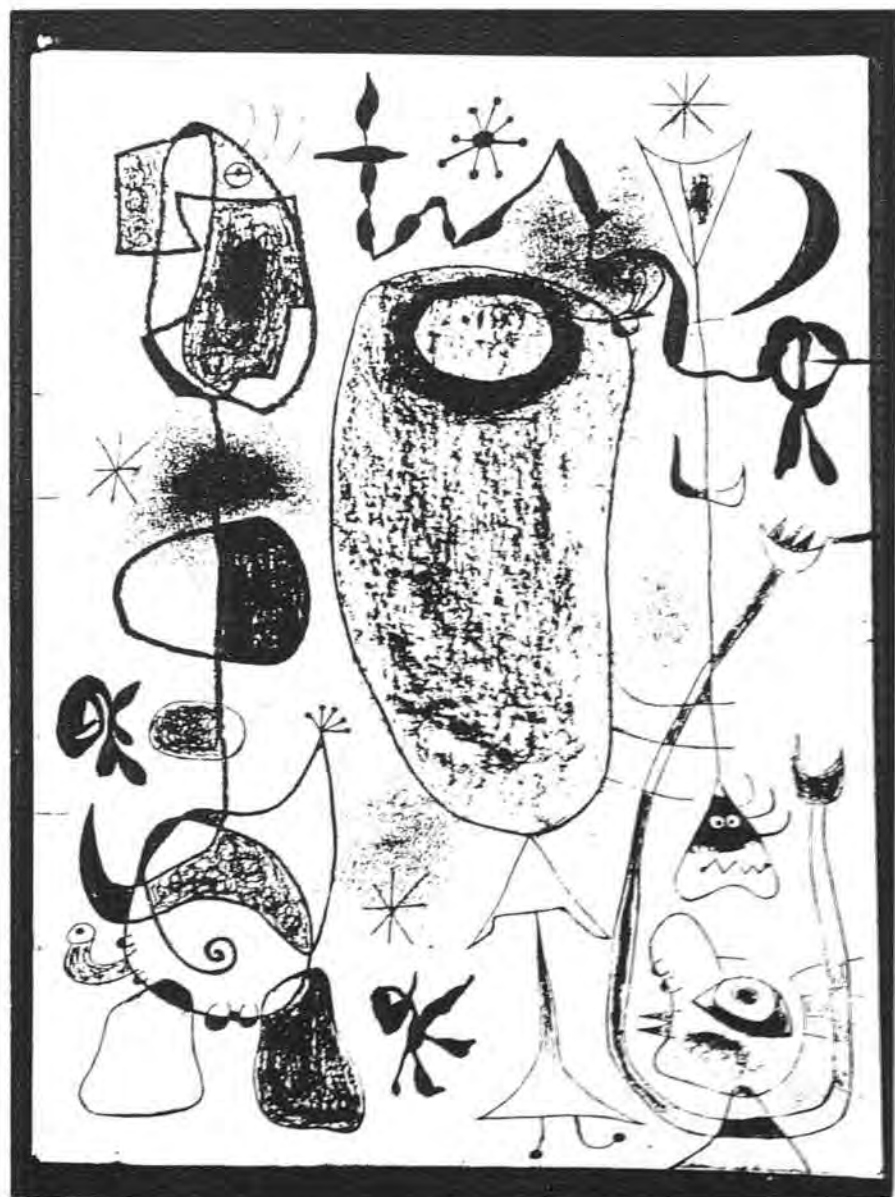
Dirigida pel
DR. RICARDO MARIN VIADEL
Vist i plau

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.

LITOGRAFIA B-28

MAQUETA DEL 1939

63 X 47'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944

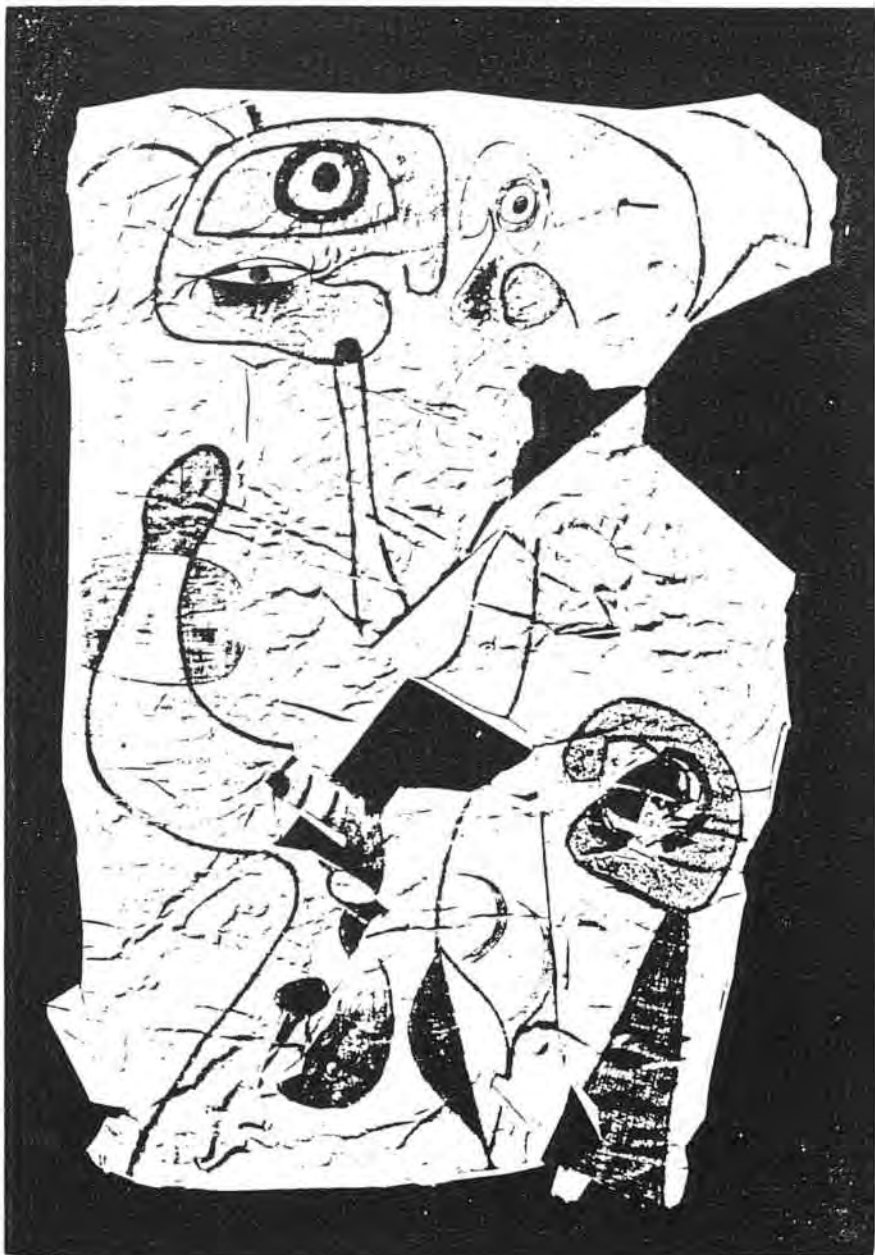
70 x 53 cm.



LITOGRAFIA B-30

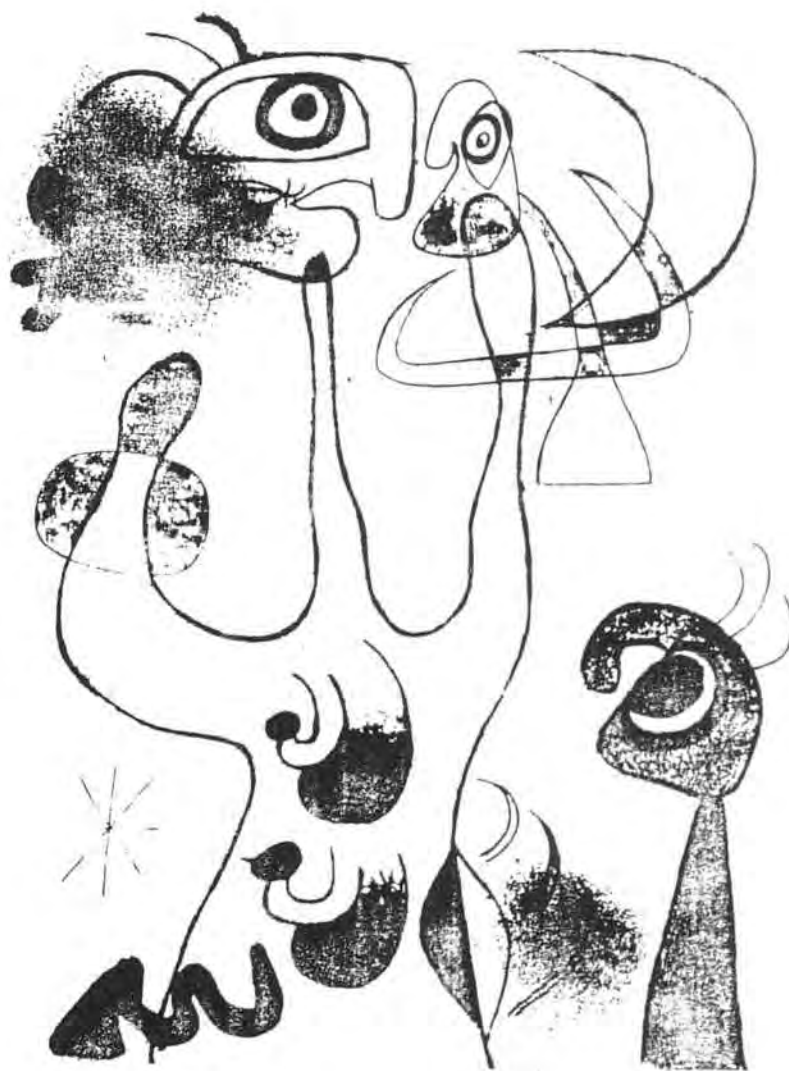
MAQUETA DEL 1939

60 x 40



P/E I TIRATGE DEL 1944

70 x 53 cm.



Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. I TIRATGE DEL 1944
B-34	<ul style="list-style-type: none"> -Suport deteriorat pels límits superior i dret. -Ideograma central empal·lidit. -La textura de sota l'ocell, és linial. 	<ul style="list-style-type: none"> -La textura esmentada es transforma en salpicada.
B-35	<ul style="list-style-type: none"> -Textura de l'interior del rostre: bastant dèbil. 	<ul style="list-style-type: none"> -La mateixa textura figura més marcada.
B-36	<ul style="list-style-type: none"> -Sense ideogrames. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb ideogrames, Els altres signes mantenen la identitat.
B-37	<ul style="list-style-type: none"> -Suport deteriorat (manca la part superior) -Contorns únicaments linials 	<ul style="list-style-type: none"> -Contorns puntejats.
B-38	<ul style="list-style-type: none"> -Intensitat tonal suau i uniforme. 	<ul style="list-style-type: none"> -Intensitat tonal alta i contrastant. -Les variacions de les textures internes es perden.
B-39	<ul style="list-style-type: none"> -Empremtes intenses que destaquen per sobre dels signes. 	<ul style="list-style-type: none"> -Varia l'ordre de les empremtes esmentades i queden més integrades tonalment amb la resta dels signes.
B-40	<ul style="list-style-type: none"> -Sense empremtes. 	<ul style="list-style-type: none"> -Amb empremtes. -Variació morfològica del rostre de la figura superior.

No.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. I TIRATGE DEL 1944
B-40 Cont.		-Tonalitats generals més intenses, però disminuint la intensitat del puntejat.
B-41		-Manté la intensitat dels caracters gràfics i composi tius -Variacions mínimes d'inten sitat.
B-42	-Inexistent.	
B-43	-Inexistent.	
B-44	-Tonalitat pàl.lida. -Textura puntiforme.	-Manté la identitat dels sig nes. -La textura esmentada, es transforma configurant una masa morfològicament circu lar.
B-45	-Suport deteriorat i tra ços empal.lidits.	
B-46		-Manté la identitat dels ca racters gràfics i compositius
B-47	-Traços empal.lidit.	

LITOGRAFIA B-34
 MAQUETA DEL 1939
 63'5 X 46'5 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



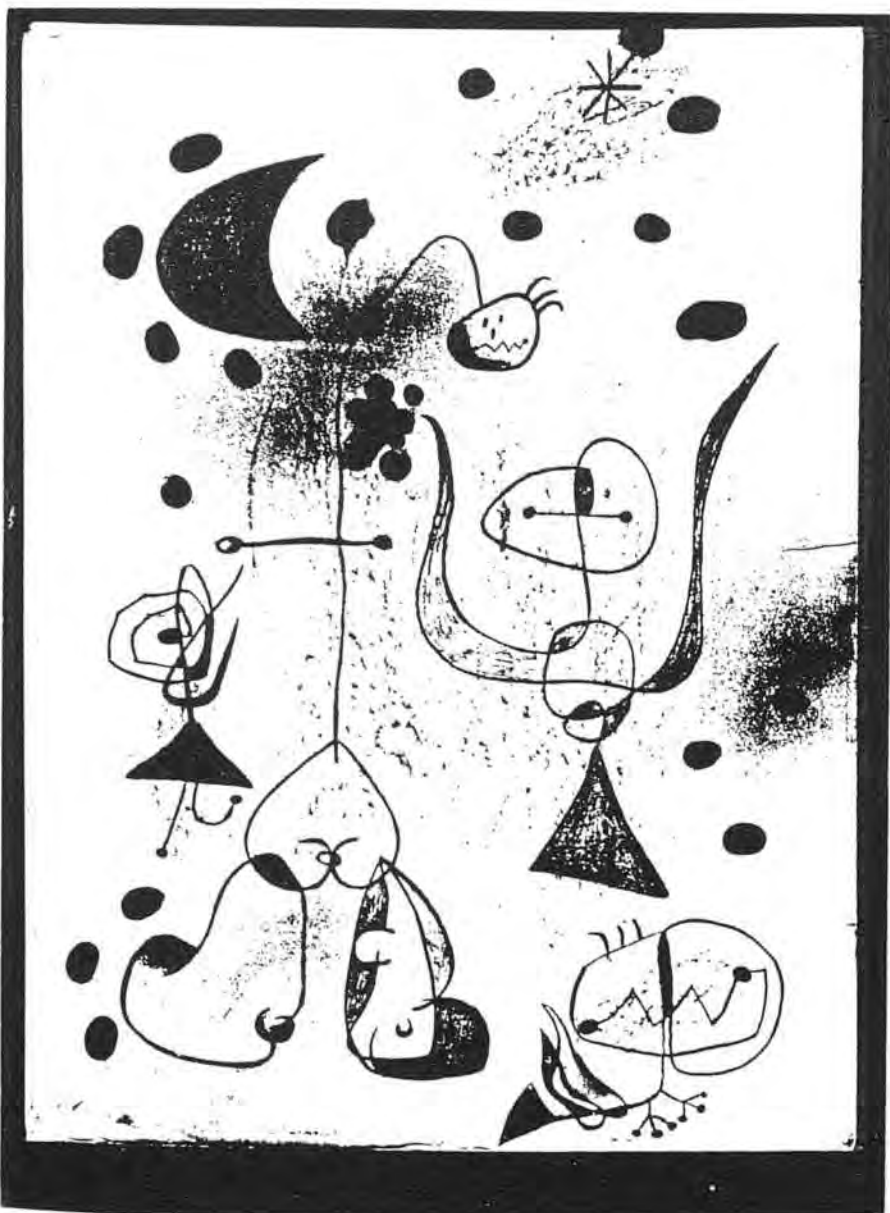
LITOGRAFIA B-36
 MAQUETA DEL 1939
 62 X 46 cm.



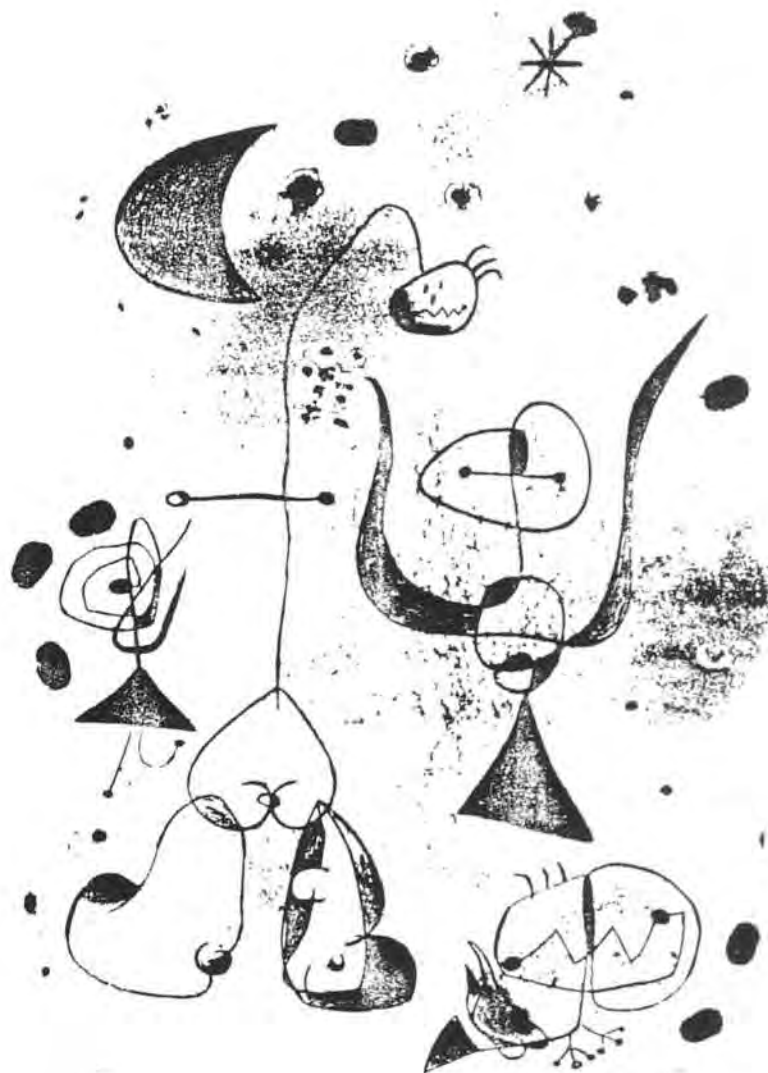
P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



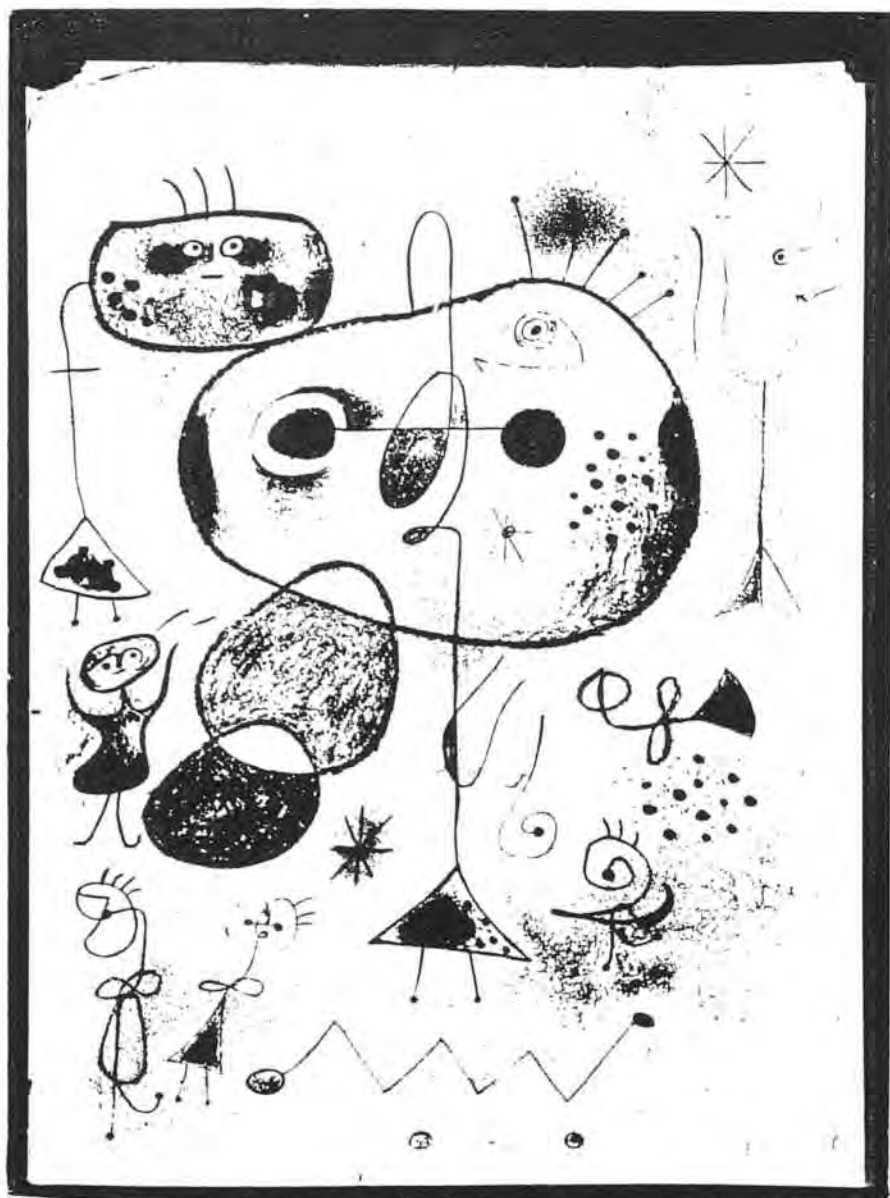
LITOGRAFIA B-39
 MAQUETA DEL 1939
 63'5 X 47'5 cm.



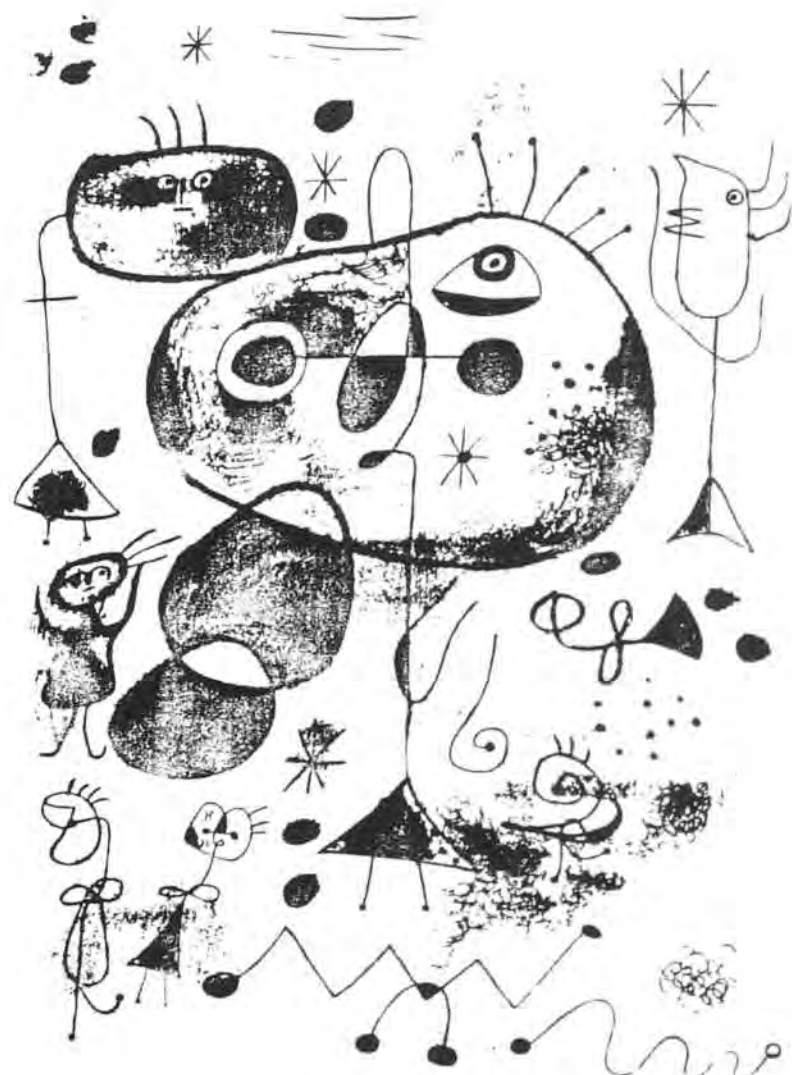
P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



LITOGRAFIA B-40
 MAQUETA DEL 1939
 65'5 X 47 cm.



P/E I TIRATGE DEL 1944
 70 X 53 cm.



Nº.Lit.	MAQUETA DEL 1939	P/E. I TIRATGE DEL 1944
B-48	-Inexistent.	
B-49	-La textura interna de la figura voladora i el sol és clara i poc intensa.	-La mateixa textura és més densa i intensa.
B-50	-Tonalitats del traços empal·lidides.	-Manté la identitat dels signes.

2.- CONCLUSIONS.

Ens estranya moltíssim que no hi hagi l'exponen d'estudis o anotacions prèvies de la Sèrie Barcelona, donat que Miró tenia per costum fer-ho en el període que compren la Sèrie. Per altra banda, la magnitud i la importància que té en el seu procés creatiu, ens fa dubtar encara més que Miró no passés per un procés projectual, previament, per a poder dominar compositivament les diferents unitats litogràfiques. L'única referència testimonial en la que ens podem basar, és la de les maquetes, per medi de les quals i constatades les variables gràfiques oportunes, podem treure les següents conseqüències:

- 1.- Els tamanys dels signes de les proves d'estat, són a escala natural de les maquetes, encara que l'extensió total del suport variï en molts casos.
- 2.- El tiratge sembla haver estat completat per entitats gràfiques no previstes, com les empremtes que solen mancar a les maquetes.
- 3.- Varies impressions, pel que deduïm per problemes tècnics, perden la seva intensitat, i fins i tot moltes vegades són inapreciables.
- 4.- Igualment per raons tècniques, els ideogrames densos i gruixuts del tipus de punta de pinzell, canvien totalment de caràcter, al passar a ser filiformes.
- 5.- Si bé uns aspectes resulten empal·lidits, altres veiem que resulten reforçats o intensificats, com és el cas de les textures.
- 6.- En general, hi ha entitats que es perden, altres que s'empal·lideixen, unes terceres que es potencien, i finalment unes altres que són inèdites de les proves d'estat.
- 7.- Aquí podem reparar com l'actuació del filtre tècnic, a vegades és respectat i en altres ocasions és transformat.

3.- NOTES.-

- (1) PICON, Gaëtan: Joan Miró. Carnets catalans. (Traduït per Rosa M^a Malet.), Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 127.

SEGONA PART.-

∩
CAPÍTOL VI.-

DIAGNÒSTICS COMPOSITIUS.-

0.- INTRODUCCIÓ.-

Tant el camp visual com el sistema compositiu estan formats per uns elements estructurals bàsics, que conformen en un sentit o altre, el llenguatge visual. Aquí hem englobat els diagnòstics o valoracions de predomini direccional segons les tres direccions bàsiques, i les tres posicions relatives de les rectes que se'n deriven. Seguidament passem a un estudi molt significatiu sobre el desfasament de l'eix axial, i una valoració sobre la nivellació situacional, on podem apreciar excepcionalment l'equilibri. El diagnòstic de les zones d'influència, ens dóna una visió global de la densitat compositiva, i les corresponents gradacions relatives a tamanys i posicions. Ja en un aspecte més complex i sobre un previ traçat armònic de corbes, detectem els centres generadors de les ordenacions concèntriques, obtenint una centralitat desplaçada cap a un dels quadrans del camp que coincideix amb el de la tensió per concentració. Fem també un repàs de l'aplicació del concepte de moviment, segons les seves variables, apreciament un predomini del rotatori, resultat que corrobora els anteriors, relatius a centralitat i corbes virtuals.

Compositivament ens interessa averiguar l'esquema tipològic configurant del sistema compositiu, descobrint de forma espectacular un predomini del lliure-dinàmic i polifònic, per sobre de les versions estàtica, contínua, i espiral.

Les valoracions no pretenen ser exactes, doncs es deuen a apreciacions perceptives exposades a diferenciacions de criteri, però l'intent de racionalitzar-ho al màxim, creiem que ha permès obtenir uns resultats inèdits quant a la coincidència de dades, com les de centralitat, concentració de tensió, desfasament de

l'axialitat, i el moviment rotatori.

Cadascun dels conceptes estructurals esmentats, han estat - identificats litografia per litografia i una vegada cotejats, -- quantificats, i processats, n'obtenim les gràfiques i diagrames - que s'acompanyen.

Totes aquestes valoracions, i les successives, s'efectuen lògicament dins d'un marc global o de la totalitat del fet gràfic, seguint el procés que Marcuse també propugna:

"En realitat, la parla no és construïda a partir de paraules precedents, sinó al contrari: les paraules surten de la totalitat de la parla (aus dem Ganzen der Rede). La totalitat que apareix a la vista aquí ha de ser delimitada en termes d'una entitat independent, d'una "Gestalt" i altres coses similars ". (1)

1.- DIAGNOSTIC DIRECCIONAL I DE POSICIONS RELATIVES DE LES RECTES.-

L'estructura pròpia dels elements compositius (signes, imatges, personatges), determina segons la seva conformació uns eixos o línies rectes, verticals, horitzontals i inclinades. Aquests elements compositius, s'ordenen en el camp visual fundant entre ells una sèrie de relacions linials, igualment verticals, horitzontals i inclinades, que formen unes altres direccions. És així que se'ns es tauleixen a nivell constructiu una sèrie de línies virtuals, que comporten uns condicionaments perceptius. Al respecte R. Berger en el quadre "La sega del fenàs" de Brueghel, percep:

"... actuen principalment dues direccions sobre la mirada. Una ens fa seguir la línia dels pagesos del primer terme i l'altra la pujada des del poble fins la roca. Però recalquem que aquestes línies no estan traçades i tot i així existeixen, almenys aquesta és la nostra sensació. Quan un exèrcit es reuneix per a una desfilada, cada home de termina el seu lloc, els seus intervals i les seves ins tancies. Guardant les proporcions, és el que passa en pintura: els subjectes es distribueixen al llarg de línies invisibles que l'ull aprecia i segueix." (2)

Efectivament, a més de considerar el fenomen que hem il·lustrat, ens interessa destacar alhora els eixos dels elements compositius més importants, que vénen donats pel caràcter més dimensional d'aquests, marcant l'esquema primari constructiu de les diferents composicions.

Així doncs, i previ anàlisi de les rectes direccionals de cada una de les cinquanta composicions, hem constatat que hi ha un clar predomini de les rectes inclinades o obliqües amb un 47%, se guides de les verticals amb un 35%, i finalment les horitzontals

amb un 20 %. Aquest percentatge reduït de les horitzontals, és coherent amb la tendència de l'orientació dels suports, practicament tots ells verticals. Sobre el condicionament dels límits del camp visual, - Berger pregunta :

"¿Però d'on comença l'artista per establir aquesta relació de dimensió? A primera vista l'artista té la total llibertat per a llegir com li sembli. De fet, sense dictar-li un imperatiu categòric, és el format de l'obra el que més sovint li serveix de punt de partida. El format determina una llargada i una amplada que constitueix una relació efectiva de la que l'artista extranyament deixa de treure partit." (3) És evident que un format vertical, imposa en principi unes direccionalitats tendents a anar en el mateix sentit de l'orientació del camp visual. No és d'estranyar que es trobin en minoria les rectes horitzontals. Cal senyalar també, que en les últimes litografies de la Sèrie de format horitzontal, predominen les direccions d'aquest sentit, i les verticals són molt més escasses.

El caràcter marcadament inclinat o obliqua de les composicions fa evident el fenomen del dinamisme. Arnheim, sobre la dinàmica - de l'obliquïtat glossa:

"L'orientació obliqua constitueix probablement el medi més elemental i eficaç d'obtenir una tensió dirigida. L'obliquïtat es percep espontaneament com un esforç dinàmic d'aproximació o allunyament respecte a l'armadura espacial bàsic d' horitzontal i vertical. Amb el domini de l'orientació obliqua, tan el nen com l'artista primitiu adquireixen el recurs principal per a distingir l'acció del reforç."(4)

Aquest caràcter, posa de manifest per altre banda, un predomini de les posicions relatives corresponents a les rectes obli-

qües, convergències-divergències en un 48%, mentre que les altres posicions perpendiculars i paral·leles, que venen determinades per l'armadura vertical-horitzontal, ocupen respectivament el 36% i el 16%, mantenint la proporció obtinguda en la gràfica direccional. De la mateixa manera, els resultats obtinguts quant a convergència-divergència, lògicament per ser una propietat implícita a l'obliquïtat, mostren una proporcionalitat encara molt més marcada.

El predomini convergent-divergent que prové de la inclinació o obliquïtat, confereix a les construccions compositives de la Sèrie Barcelona, un moviment i una tensió indiscutible. Semble com en el cas del nen, que Miró hagi desenvolupat i assolit aquell nivell indispensable de control de l'armadura vertical-horitzontal, per a poder aplicar les mateixes o similars relacions dinàmiques. Segons Arnheim:

"El moviment té una importància tan crucial pel nen, -- que li produeix un gran plaer fer que les coses es mogin visiblement en els seus dibuixos.

Poc a poc es van aplicant les relacions obliqües a tot el que el nen dibuixa. Coadjuven a que les seves representacions resultin més riques, més animades, més verosímils i concretes." (5) Heus aquí un altre punt de possible consideració parangonable, en algun determinat nivell, amb les propietats del desenvolupament gràfic del nen, que per altra banda, i com hem esmentat, per medi d'Arnheim, també l'artista primitiu adopta com a estratègia.

2.- DIAGNOSTIC DEL DESFASE AXIAL.-

Prenem com a mitjà d'anàlisi, els dos eixos axials perpendiculars entre sí, mediatriss dels límits del camp visual, que el divideixen en quatre quadrants i determinen en el punt d'intersecció, "El centre, locus principal d'atracció i repulsió..." (6), - estem apoiant-nos en el concepte d'estructura oculta d'Arnheim, que va definir mitjançant l'esquelet estructural. Doncs bé, prenent com a pauta aquests, constatem automàticament una inter-relació d'eixos, els propis del suport i els propiament compositius.

En el cas de la Sèrie Barcelona, rarament coincideixen els dos tipus d'eixos alhora, és a dir que s'estableix una pugna entre l'esquelet estructural implícit del suport i el dels elements compositius que actuen sobre aquest, produint-se un desfase o corriment dels eixos compositius en relació amb els del suport. El resultat d'aquest fenomen és el següent:

- 1.- Eix vertical: El 45% de les composicions es desplaça cap a la dreta.
El 22% de les composicions es desplaça cap a -- l'esquerre
Conclusió: Hegemonia de la lateralitat dretana.
- 2.- Eix horitzontal: El 24% de les composicions es desplaça cap a la part superior.
El 9% de les composicions es desplaça cap a la part inferior.
Conclusió: Hegemonia de l'hemisferi nord.

El resultat d'aquest desplaçament d'eixos, és la tensió, o trencament de l'equilibri. Forma part això, de les estratègies -- per crear un interès perceptiu de restablir l'equilibri?. Segons Berger:

"Apreciem aquí una reacció fundamental del nostre ser: el moviment i la calma absoluta ens porten igualment a l'apatia. Perquè ens puguem fer sensibles, es precis -- que el nostre equilibri amenaçi trencar-se, però sense arribar-hi, i que si es trenca, aspirem a restablir-lo de seguida. Sabem que la sensació no és la percepció -- d'un estat, sino d'un canvi d'estat. La mateixa sensació d'equilibri no es percep més que a càrrec d'una amenaça de desequilibri. La nostra sensibilitat no ---- s'exerceix, doncs, més que a favor d'una tensió que---- l'alimenta. Ella és la que produïx en nosaltres aquesta forma d'activitat que s'anomena, sense joc de paraules, l'atenció." (7)

Segons Berger, al percebre una amenaça de desequilibri, el que fem és intentar conjuntar el reemplaçament mentalment de les dues parts desiguals, tan en un sentit horitzontal, com vertical, que dese boca en una activitat de la visió, per altre banda i com Berger també afirma, "No hi ha artista que no sàpiga treure partit d'aquest fenomen." (8)

Sobre aquesta qüestió Dondis també ha investigat:

"Encara que solament sigui conjectural, existeix un fet cert i és que les diferències de pes dalt-baix i esquerra-dreta, tenen un gran valor en les decisions compositives. Això pot proporcionar-nos un coneixement refinat de la tensió..." (9), segons diferents nivells d'agudització d'aquesta. L'agudització de la tensió compositiva tenint en compte l'hegemonia esmentada, seria per Dondis de màxima, a l'estar l'encreuament dels eixos emplaçat a l'angle -- superior-dreta, mentre que seria mínima si estigués centrada a l'angle inferior-esquerra, i trobaríem la nivellació, quan els ei-

nos compositius coincidissin amb els del suport.

Les cinquanta composicions analitzades mostren clarament --- l'asimetria, i quan excepcionalment apareix la simetria, el desfase axial fa que el pes es distribueixi desigualment. Arnheim fa notar que:

"Visualment, l'asimetria lateral es manifesta en una -- distribució desigual del pes i en un vector dinàmic que condueix d'esquerra a dreta del camp visual." (10), cosa que queda de manifest en el gràfics, així com també de baix a dalt, per la mateixa raó esmentada. Per altra banda aquest moviment dinàmic o vectorial que es posa de manifest mitjançant els desplaçament dels eixos axials, d'esquerra a dreta i de baix a -- dalt, denota simbòlicament unes relacions espaials i sensorials que aprofundirem a l'analitzar les zones d'influència.

El fenomen experimentat del desfase axial, és el mateix que s'experimenta en el cotxe, tot i que, en les composicions que estudiem, no hi hagi cap simetria absoluta, i en canvi el cotxe ho sigui.

"L'automòbil és un objecte amb eix de simetria. El que es es tà assegut en ell, crea malgrat tot, una desviació de la simetria. Per altra banda, és completament diferent la sensació del que es troba a l'esquerra, al volant, i del que ho fa a la dreta, al costat del conductor." (11)

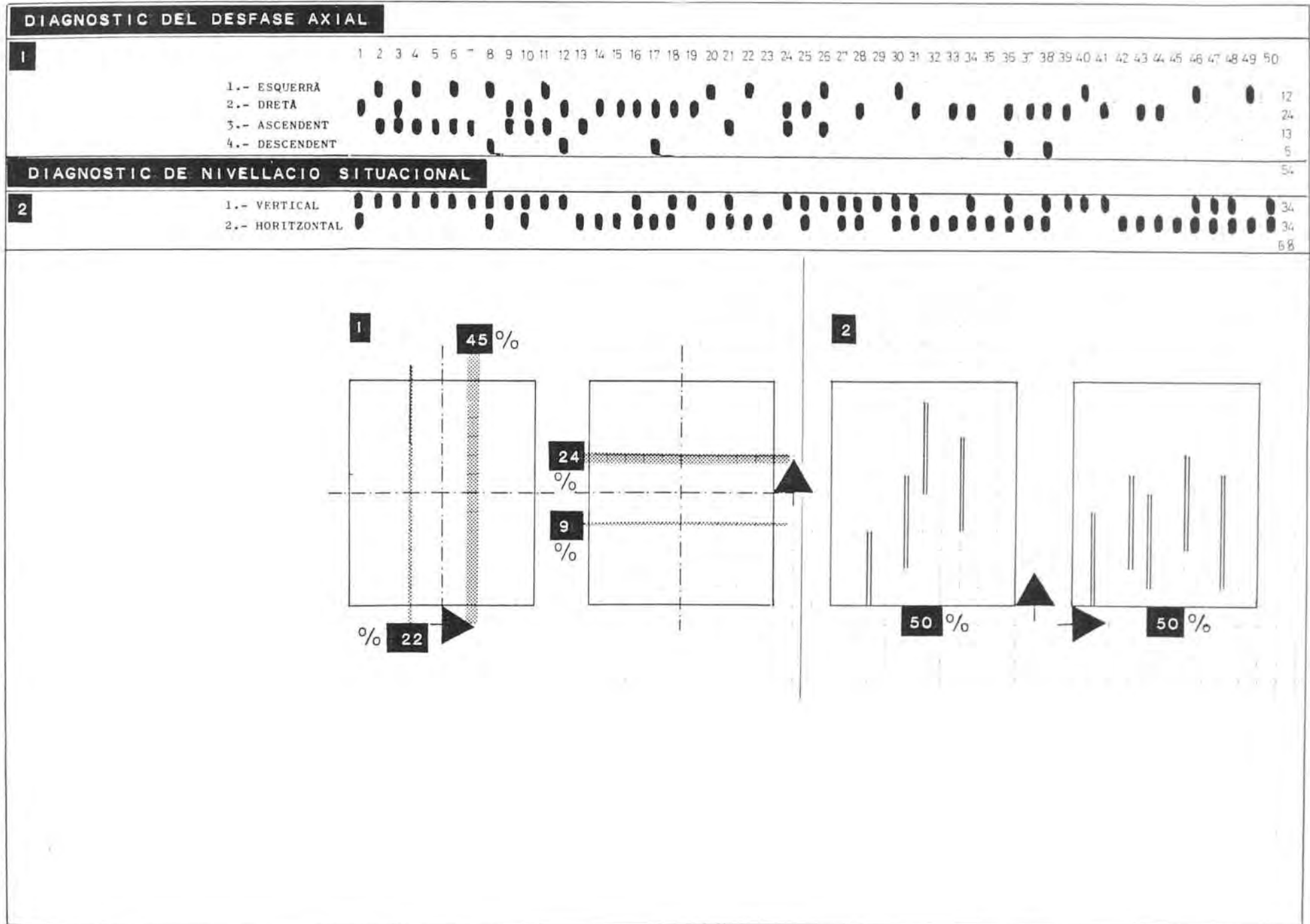
Les comunicacions visual i espaiial d'ambdós són diferents.

3.- DIAGNOSTIC DE NIVELLACIÓ SITUACIONAL.-

Els signes i imatges compositives es disposen en el camp visual, seguint dues direccions, verticalment de baix a dalt o viceversa i horitzontalment d'esquerra a dreta i contràriament també. El resultat en aquest sentit és que, hi ha un equilibri de disposicions o situacions de les imatges al llarg de la Sèrie. El 50% de les composicions mostren una disposició vertical de les imatges i un altre 50% el mostren en sentit horitzontal. Encara que aquest equilibri o nivellació situacional, no impliqui un equilibri forçosament compositiu, sí que denota que en l'àmbit general o global de la Sèrie estan en equilibri les dues relacions bàsiques d'ubicació de les imatges.

Aquests resultats són significatius, perquè queda de manifest una tendència a l'equilibri. Tot i evidenciant que els elements de l'esquelet estructural estan en desequilibri o tensió, finalment prevaleix l'equilibri.

"Per que busquen els artistes l'equilibri? -pregunta Ar^unheim-, ...ens adonem que l'home busca l'equilibri ---- en totes les fases de la seva existència física i mental, i que aquesta tendència s'observa no solament - en tota la vida orgànica, sinó també en els sistemes físics, -més endavant continua dient- Es pot dir que l'activitat artística és un component del procés motivacional, igual en l'artista que en el consumidor, i que com a tal participa en la recerca de l'equilibri."(12) Psicologicament es dóna l'explicació de què l'acció, com a acte de descàrrega, restableix l'equilibri motivacional.



4.- DIAGNÒSTIC DE LES ZONES D'INFLUÈNCIA.-

Segons els caràcters o les propietats de les imatges, l'ordenació o l'enplaçament d'aquestes en el camp visual, influencien la nostre visió de tal manera que a més de condicionar la -----lectura, ens està comunicant o judicant, en el fons, unes actituds psicològiques. En tota composició, hi ha uns punts o zones que destaquen pel poder conspicu o d'atracció, sigui perquè s'hi escau el foc principal compositiu, sigui perquè s'hi reuneixen tals propietats que fan que aquella zona adquireixi la màxima tensió, generalment per coincidir-hi la màxima acció, o per centrar-s'hi algun vector direccional.

L'esquelet estructural, per a determinar les àrees o zones que mostren aquestes característiques, serà en aquest cas, la que resulti de dividir el camp visual en tres parts iguals transversalment i longitudinalment, obtenint en el primer cas les zones superior, mitja i inferior, mentre que en el segon cas es situen a l'esquerra, al centre, i a la dreta. Havent analitzat cada una de les cinquanta composicions, hem obtingut el següent resultat:

Nivell transversal:

- 1.- Zona d'influència superior: el 47% de les composicions.
- 2.- Zona d'influència mitja: el 28% de les composicions.
- 3.- Zona d'influència inferior: el 25% de les composicions

Conclusions: Tensió de direcció ascendent. Predomini del nivell superior.

Nivell longitudinal:

- 1.- Zona d'influència esquerrana: el 27'5% de les composicions.
- 2.- Zona d'influència central: el 29'5% de les composicions.
- 3.- Zona d'influència dretana: el 45% de les composicions.

Conclusions: Tensió dirigida d'esquerra a dreta, Predomini de la lateralitat dretana.

Combinant les dues particions més influents, en resulta -- una diagonal tensional A,B, que logicament és ascendent i creixent cap a B.

Aquestes zones d'influència denoten, com deiem en l'inici, diferents aspectes psicològics. Segons Daucher, la direcció cap a dalt, "...ha d'interpretar-se com una tendència cap el més elevat sentit religiós o espiritual." (13) O si més no, psíquic. I també:

"...simbolitza la tendència cap el que és diví, sobrenatural, ideal, inclusiu cap a l'abstracció. En el camp de l'art, aquesta direcció es naturalment la més usual donat que l'art és l'intent de sobreposar-se als lligams terrenals. L'erecció de pals totèmics, obeliscs, monuments, mostra la primacia de la verticalitat en cada una de les èpoques estilístiques." (14)

En canvi, la direcció vectorial cap a la zona d'influència dretana, el mateix Daucher diu:

"Estem acostumats a veure el temps en un quadre en el què el futur està davant i el passat darrera. En la superfície, el futur està assentat a la dreta. A l'esquerra té el seu lloc el Jo, l'ara; a la dreta el Tú, el futur. El moviment esquerra dreta és el moviment del - Jo al Tú, el moviment en direcció al món, el moviment progressiu." (15)

En aquests sentits podem afirmar que compositivament, la Sèrie Barcelona indica d'alguna manera espiritualitat i transcendència per una banda, mentre que per l'altra denota anticipació, futur, i desig de món, en alguna mesura, també.

5.- DIAGNOSTIC DELS CENTRES I CORBES VIRTUALS.-

Basicament podem afirmar que l'ordenació dels elements compostius de la Sèrie Barcelona, és de sentit circular. Efectivament, en l'anàlisi efectuat en cada una de les cinquanta composicions, hem detectat que les imatges encaixen dins de formes enterament circulars o semicirculars. Corbes aquestes, generades lògicament a partir d'uns centres. Segons Arnheim:

"La història de l'escriptura mostra que les corbes sustueixen als angles, i la continuïtat a la discontinuïtat ... La construcció en palanca dels membres humans afavoreix el moviment curvilini: el braç pivota sobre l'articulació de l'espatlla, i el colze, la munyeca i els dits possibiliten una rotació més sutil. Així, les primeres rotacions indiquen una organització del comportament motor conforme al principi de simplicitat.

Aquest mateix principi afavoreix també la prioritat visual de la forma circular. El cercle, que amb la seva simetria central no es pronuncia per cap direcció en particular, és d'esquema visual més simple." (16) A més a més, hem de recordar, que hi ha una clara tendència implícita també dins de les figures. Arnheim també ens recorda que:

"El cercle és la primera forma organitzada que surt dels gargots més o menys incontrolats." (17) En aquest sentit trobem un altre punt de contacte parangonable amb el llenguatge del preescolar, doncs no és pas que diguem que els cercles de Miró siguin geomètrics, sinó ben al contrari (encara que nosaltres sí que els haguem geometritzat o racionalitzat, per a identificar -- l'esquelet estructural). Segons Piaget i Inhelder:

"Les formes primerenques són més topològiques que geomètriques, això és, apunten cap a propietats generals no

- mètriques tals com la rodones , el tancament, la rec-
titud, no a encarnacions ideals i específiques."(18)
Efectivament aquest és també el caracter gràfic que desprenen les
corbes de Miró.

La distribució dels centres de les formes d'encaix circular
es situen en funció dels eixos de coordenades l i l', i dels es-
pais quadrants del camp visual, com segueix:

- 1.- Eix horitzontal d'esquerre a dreta: 2% i 13%
- 2.- Eix vertical de baix a dalt: 9% i 10%
- 3.- Centre del camp visual: 5%
- 4.- I Quadrant: 19%
- 5.- II " : 18%
- 6.- III " : 8%
- 7.- IV " : 16%

El percentatge global per àrees ens dóna les següents zones
d'influència dels centres de les corbes:

Nivell longitudinal:	Nivell transversal:
1.- Zona esquerra: 28%	1.- Zona superior: 47%
2.- Zona centre: 24%	2.- Zona mitja: 20%
3.- Zona dreta: 48%	3.- Zona inferior: 33%

Com a conclusió, hem de dir que hi ha un predomini de centra-
lització, en les zones superior, lateral dreta i en especial en el
I Quadrant. Aquesta tendència ascendent per una banda, i dretana
per l'altra, coincideix en el mateix sentit que els dos diagnòs-
tics anteriors, cosa que confirma una vegada més la conspíquitat
d'aquestes zones. A més també, tan en un nivell com en l'altre,
el percentatge central decreix, Això vol dir, que els centres se
situen a la perifèria del camp visual, concentrant-se en les zo-
esmentades.

6.- DIAGNÒSTIC DE LA TENSIÓ PER CONCENTRACIÓ.-

Els signes s'ordenen, s'agrupen, es manifesten perceptivament en diferents llocs del camp visual. L'espai del camp, és cohabitada de diferents maneres. Hi han llocs en que es produeixen concentracions, i n'hi ha que resten practicament sense aquests. Una zona desconcentrada que permeti la respiració, és considerada estratègicament per evitar l'ofec compositiu. Les zones intermèdies, ocupades per signes aïllats, actuen psicològicament (19), i l'existència d'àrees riques de signes, aporten, a més d'una profusió, --- una certa complexitat. "Birkhoff equipara complexitat amb -- quantitat de signes." (20) Evidenment, els conjunts complexos, -- són els que marquen el caràcter singular o conspicu a la composició. Daucher glosa la riquesa, com segueix:

"Una estructuració més rica és més fàcil de veure, de dominar, i també queda registrada amb major força en la memòria visual. Solament gràcies al poliformisme les formes adquireixen claretat, atmosfera, caràcter a la vista.

La riquesa s'ha convertit practicament en la norma de -- valoració." (21)

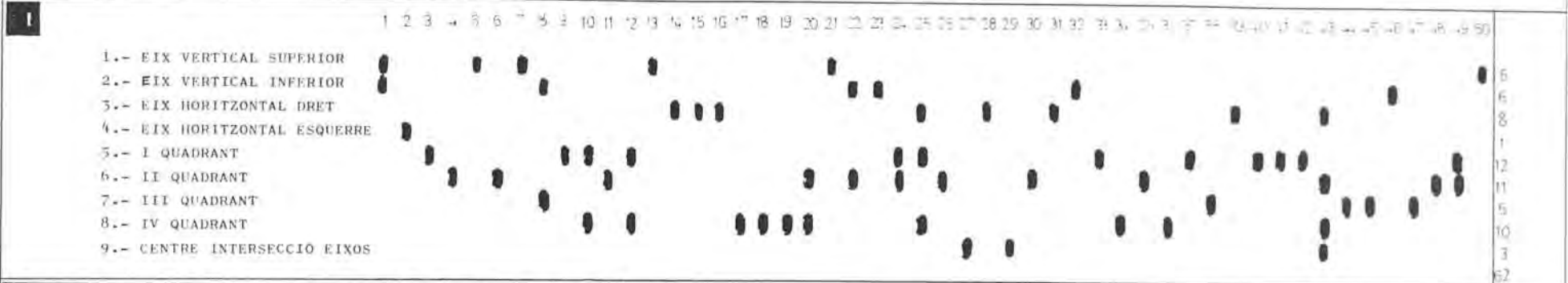
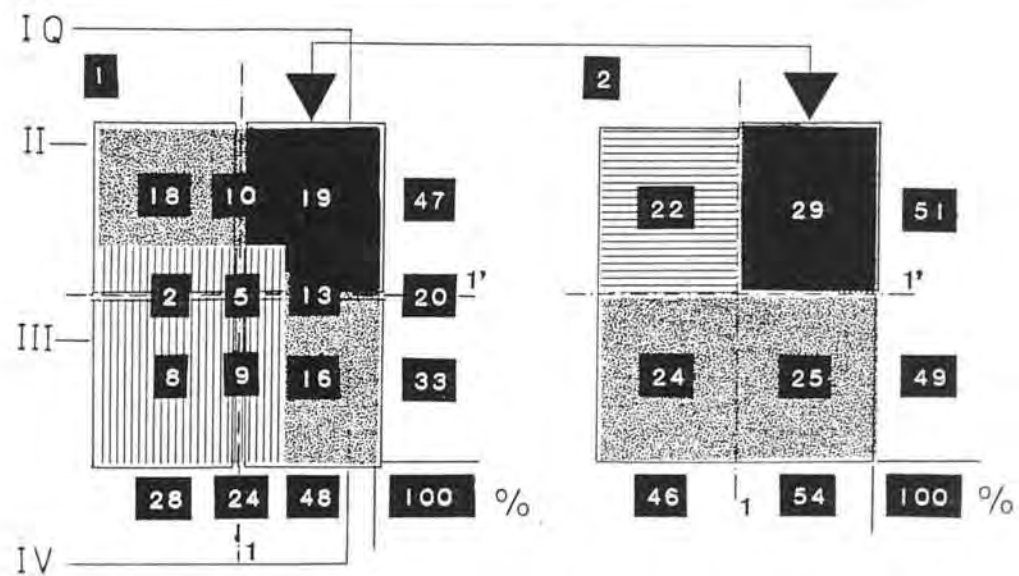
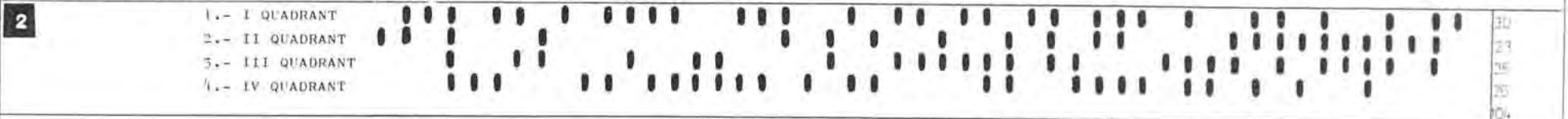
No hi ha dubte que, a la vegada, aquestes zones de profusió o concentració de signes, es converteixen en àrees de tensió. --- Doncs bé, les zones de tensió per concentració de signes, segons l'anàlisi efectuat, en funció dels quatre quadrants, ha donat el següent resultat:

Individualment:		Dualment:	
1.- I Quadrant:	29%	- I i II Quadrants:	51%-Super.
2.- II " :	22%	- III i IV " :	49%
3.- III " :	24%	- I i IV " :	54%-Infer.
4.- IV " :	25%	- II i III " :	46%

El quadrant espacial de màxima concentració, és el primer, seguit del quart, és a dir del costat dret. Un altra vegada queda en evidència el fenomen de l'inclinació espacial ascendent cap a la dreta, com en els tres diagnòstics anteriors.

Els quadrants III i IV són els més nivellats. Entre el I i el IV, hi ha més contrast, així com entre el III i el I, on es marquen més clarament el contrast de profusió i economia, fet que configura perceptivament una força tensional en diagonal ascendent cap al primer quadrant.

Inter-relacionant el gràfic resultant, amb el de l'anterior diagnòstic, podem apreciar, que a més de produir-se una concentració iconogràfica en l'esmentada zona, es produeix també una concentració de nusos de tensió (22), per medi dels centres que generen l'ordenació i el moviment.

DIAGNOSTIC DELS CENTRES I CORBES VIRTUALS

DIAGNOSTIC DE LA TENSIÓ PER CONCENTRACIÓ


7.- DIAGNÒSTIC DEL PES O SENSACIÓ BÀRICA.-

El pes de les coses reals, és un fenomen llargament estudiat per la psicologia experimental, que afirma:

"... que tota sensació bàrica, activa o pasiva, motiva en l'home un conjunt de sensacions de contrast i de resistència, amb un flux abundant de sensacions cinètiques que intervenen com a elements d'avaluació. La sensació bàrica és, doncs la que ajuda a l'home a avaluar el pes de les coses reals..."(25)

Els signes i grafismes com a estructures configuracionals, representen objectes que disposen d'un pes real o aparent, mesurable visualment. A nivell compositiu l'ordenació d'aquests diferents pesos gràfics o configuracions barigràfiques, pot plantejar conflictes o desequilibris si aquestes masses, no estan ben compensades en el camp visual. L'unitat o equilibri compositiu, es pot lograr combinant les variables visuals dels signes; forma, tamany, textura, valor, color i orientació, però de totes maneres, això no impedeix que hi puguin haver zones del camp visual on les qualitats bàriques dels signes es destaquin més que en altres, -- tot mantenint l'equilibri. Segons aquest plantejament, hem detectat les següents zones bàriques:

- 1.- Meitat superior: El 34% del pes compositiu de la Sèrie
- 2.- Meitat inferior: El 26% " " " " " "
- 3.- Meitat dreta: El 26% " " " " " "
- 4.- Meitat esquerra: El 12% " " " " " "
- 5.- Indefinició excepcional que representa el 2% del pes compositiu de la Sèrie.

Segons aquests resultats, podem observar que la meitat supe-

rior del camp visual, és la més pesant, mentre que la meitat dreta, és la que ho és menys. Si a més, considerem els valors esmentats sobre un camp visual dividit cartesianament en quatre quadrants, podem constatar que la sensació bàrica de l'espai es distribueix de menys a més de la següent manera:

- 1er.- IV Quadrant al 6% d'efecte bàric.
- 2on.- I Quadrant al 23'5% d'efecte bàric.
- 3er.- III Quadrant al 26% d'efecte bàric.
- 4at.-II Quadrant al 30'5% d'efecte bàric.

Com a conseqüència, aquest ordre ens descriu un moviment tensional que va de dreta a esquerra formant una N invertida que apunta cap al II Quadrant que és on se situa la zona més pesant. Per altra banda, hem pogut constatar en els diagnòstics anteriors, dels centres i de la tensió per concentració, com la zona més influent s'esqueia en el I Quadrant, fet que es contraposa amb els resultats del present diagnòstic. Aquesta contraposició que es planteja en la meitat superior superior del camp, explica l'efecte de compensació que al·ludiem a l'inici de l'epígraf i que gràcies a ella, s'imposa un equilibri.

Amb aquest diagnòstic constatem també, una vegada més, --- l'afirmació del sentit ascendent, ingràvit i areotròpic, que serveix per ratificar aquest tipus d'inclinació elevadora de l'espai idiolectal mironià.

8.- DIAGNÒSTIC SOBRE ELS SISTEMES DE RELACIÓ CONFIGURACIONAL.-

El sistema compositiu és conseqüència d'un procés d'addició configuracional, en el que s'estableix a la vegada una relació entre els diferents cossos i signes que entren en joc, tot creant-se uns sistemes de categories relacionals. Nosaltres destaquem les següents:

1.- Sistema connex: Quan la relació es produeix per contacte, que pot ser simple, per medi de les arestes o de les cares, o bé més complex, com pot ser producte d'una contigüïtat de dos cossos de manera que es defineix una àrea concèntrica d'encaix. Aquesta modalitat relacional és habitual en l'Idiolecte de Miró, havent detectat una freqüència del 36% en les cinquanta unitats compositives.

2.- Sistema linial: Consisteix en l'ordenació configuracional disposada seqüencialment en fila o filera. Cal dir té molt poca importància en l'idioclecte de Miró, i solament el 12% de les composicions mostren aquesta variable.

3.- Sistema centralitzat (nuclear): Es perfila, quan un nombre de configuracions secundàries s'agrupa entorn d'altres configuracions que tenen propietats dominants, que són originàriament centrades, o que formen un nucli de forta tensió.

"En base a la seva centralitat, aquestes formes participen de les propietats de posseir un centre propi, com succeeix amb el punt i la circumferència. Són idònies per a les estructures lliures -tipologia compositiva que ha quedat clarament manifestada en el diagnòstic efectuat sobre aquest tema-, aïllades en un context, dominants d'un punt en l'espai o ocupant el centre d'un camp perfectament delimitat. Poden donar cos a llocs

sagrats o nobles, poden també commemorar aconteixements importants o honorar a personatges relevats."(24) És el sistema que s'imposa per sobre de tots, en un 62% dels espais compostats.

4.- Sistema radial: Modalitat que s'origina quan la composició s'exten centrífugament o quan la configuració principal està configurada de forma que s'irràdien parts d'aquestes, a partir d'un nucli o eix principal. Aquest és el sistema menys emprat per Miró i té una incidència del 10% de les relacions.

5.- Sistema agrupacional: De vegades, les configuracions s'agrupen sense formar un esquema determinat, i la relació s'estableix per la proximitat, o bé per la dialèctica tensional o formal que s'implanta entre els diferents cossos. Aquesta relació més indefinida formalment ocupa el 30% de totes les unitats compositives.

Hem d'assenyalar que valorar el sistema de relació compositiva, segons una sola modalitat de les cinc definides, resulta moltes vegades incomplet o insuficient, donant-se casos en el que cohabitin més d'un sistema a la vegada.

El present diagnòstic, ens ha permès descobrir els tipus de relació configuracional més importants de l'idiòlecte, que com queda manifestat en el diagrama de barres horitzontal que acompanyem, és eminentment centralitzat o nuclear i connex. És notable també, la relació agrupacional, però en canvi les relacions lineals i radials són inepreciables dins del conjunt de relacions.

9 .- DIAGNÒSTIC DELS MOVIMENTS.-

D'entrada sembla que no es pot parlar de moviment, si no hi ha algun desplaçament real d'alguna cosa. Evidenment en la plàstica es suggereix aquest, per medi dels mitjans propis, com les línies, colors, textures, formes, etc. El moviment compositiu bidimensional, es manifesta per medi d'uns recorreguts linials sinuosos o rectilinis direccionals, segons l'organització dels elements components. Entorn del recorregut principal, més evident, hi transcorren generalment altres línies, que com les branques dels arbres constitueixen línies de força secundàries. (25)

Per a Arnheim: "El moviment és la incitació més forta a ---- l'atenció." (26) Els centres focals i compositius de la Sèrie -- Barcelona, són molt poderosos, i la inter-relació podriem dir puntual dels elements o les parts d'aquelles imatges més conspicues, ens marquen automàticament els recorreguts que esmentavem.

Si considerem uns tipus de moviments compositius, en certa manera convencionals com són: centrífug, centrípet, diagonal, creixent, rotatori, i ascendent, i intentem identificar aquests models en les composicions de la Sèrie, trobarem o reconeixem l'esquema del moviment que Miró utilitza. Definim i constatem doncs, els models de més percussió:

- 1.- Centrífug: Disposició d'elements que tendeixen a allunyar-se del centre, o que marquen línies de força direccionals de dins a fora del camp visual. Si troba en un 11%.
- 2.- Centrípet: Disposició de les forces, inverses a les anteriors, o quan es produeix una atracció vers un "nus de tensió". (27) Té una freqüència del 13%.
- 3.- Diagonal: Quan les figures o imatges del camp visual recolzen sobre un esquema diagonal, o la inter-relació d'aquestes provoca un enllaç en diagonal. Es mostra un 9%.

4.- Creixent: Fenòmen de moviment obtingut per la variació d'escala dels signes, en certa manera produït per una dilatació ----- d'aquests. S'ha detectat en un 14%.

5.- Rotatori: Quan el moviment és suggerit per la disposició rotatòria o circular dels signes. Aquest moviment ve generat per un punt-guia o centre, que físicament s'inicia amb el pèdul. El percentatge d'aquesta modalitat s'eleva al 29%. Podem ----- afirmar doncs, que els esquemes compositius sobre el moviment que predominen, són els rotatoris, coheren amb el caràcter còsmic tan-tes vegades precisat. Ja P. Klee, sobre aquesta modalitat exposava:

"La modalitat més pura del moviment, és a dir la còsmica, solament es produeix suprimint la força de gravetat (o per la carència de tota subjecció terrestre)

Si fem intervenir aquest fenomen durant l'impuls del pèndul, aquest continuarà el seu curs per a descriure un cercle, el qual representa la forma més pura del moviment." (28)

6.- Ascendent: Modalitat que en certa manera es relaciona amb --- l'anterior pel fet d'expressar gràficament l'ingravidesa que esmentavem, per medi de la constant insigna o gest, elevada de les extremitats de les figures. La tabulació ens ha donat un resultat del 26%. Percentatge que se situa per sota de l'anterior amb una diferència de tres punts.

Resumint, el moviment global que s'allibera de la Sèrie, és rotatori-ascendent.

10.- DIAGNÒSTIC TIPOLÒGIC COMPOSITIU.

Cada autor dóna la seva definició de composició, però és difícil dominar l'abast del concepte compositiu. D'entrada Arnheim diu:

"Qualsevol línia traçada sobre una fulla de paper, la forma senzilla modelada en un tros de fang, és com una pedra tirada a un estany: perturba el repos, mobilitza l'espai. Veure és la percepció d'una acció." (29) Com veiem, no n'hi prou de considerar l'aspecte clàssic de la composició com és l'equilibri, sinó tot allò que es desencadena perceptivament per medi dels elements manifestants, que d'alguna manera ha d'anar d'acord amb el que hom li preocupa o li interessa comunicar. Així és que en principi, podem diferenciar dos nivells compositius: a) el que surgeix d'una necessitat d'expressar quelcom interior, i que algun autor ha definit com la part de les -- arrels compositives, i b) la que és configurada morfològicament per aquells agents externs propiament plàstics, i que són anomenats per aquests mateixos autors, per circumstancials.

De totes formes, la composició és quelcom més complexe que l'addició d'aquests dos nivells o components, és una dialèctica que s'estableix entre el món interior del jo o del subjecte actuant, el món exterior, entorn configurant d'aquell, i el món instrumental matèric, del qual hom se serveix per a manifestar-se. Des d'aquest punt de vista més ampli, val la pena considerar també, la definició de Berger:

"Com a ordenació dels mitjans plàstics, la composició estableix les relacions fonamentals de l'obra, les que es refereixen a la distribució de la superfície, a la disposició de les formes, a les seves proporcions. Respon a un dels anhels essencials de l'esperit, el de la

coherència, i a una aspiració profunda del nostre ser que és la de constituir una realitat de la que sigui autor l'home." (30)

Si ens limitem a l'especte estrictament bidimensional, podem però arribar a definir, segons uns esquemes resultants del comportament o relacions entre els agents, les següents tipologies compositives:

- 1.- Clàssic-estàtic: Sinònim de bona construcció, d'equilibri, de simetria, de proporció, i de normes ben precises i determinades. Dins del conjunt de la Sèrie n'apreciem un 4%, tot i que la Sèrie no sembli pas seguir aquestes directrius.
- 2.- Lliure-dinàmic: Modalitat de variables compositives, dominades pel contrast i les contraposicions, per l'asimetria i el dinamisme, i inspirades per regles poc constants, inclinades més bé a expressar allò del moment. També són aquelles que no obeeixen a cap norma fixa, i per tan es distingeixen per la seva llibertat. Són les més abundants, tot i la seva complexitat, apareixent en un 59% de les composicions.
- 3.- Contínua: És un gènere tipològic basat en la successió o interrelació linial continuada d'elements. Sol ser freqüent en les composicions de Miró, donat la quantitat de signes, però no el suficient dominants com per definir-ne més del 10%.
- 4.- En espiral: És un gènere que al·ludeix al fenomen de la profunditat, i pot ser tant expandible, com replegar-se sobre del seu propi nucli. Està present en un 6%.
- 5.- Polifònic: Gènere que conrea l'ordenació de molts signes, de manera que se superposen melòdicament i independenment. Aquesta modalitat ocupa amb el seu 31% el segon lloc dels cinc gèneres exposats.

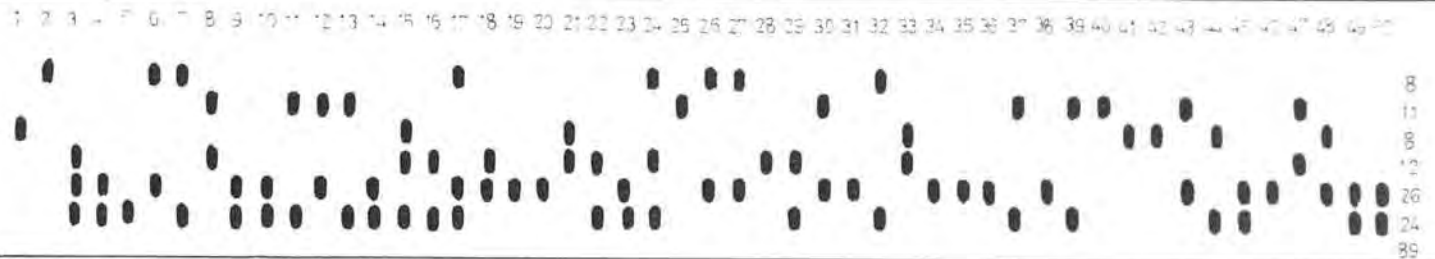
En resum doncs, no podem pas dir que compositivament Miró,

en la Sèrie Barcelona al menys, sigui estàtic o simètric, en una paraula clàssic, sinó tot el contrari, a més a més conté notablement l'aspecte polifònic, i progressivament descendent, té aspectes de continuïtat i d'espiralitat també, encara que de forma més oculta o supeditada a altres gèneres més evidents, com és el lliu re-dinàmic, per excel·lència. Hem d'assenyalar però, la dificultat en definir per medi d'un sol gènere les composicions, al participar alhora de més d'un caràcter, com hem esmentat ultimament.

DIAGNOSTIC DELS MOVIMENTS

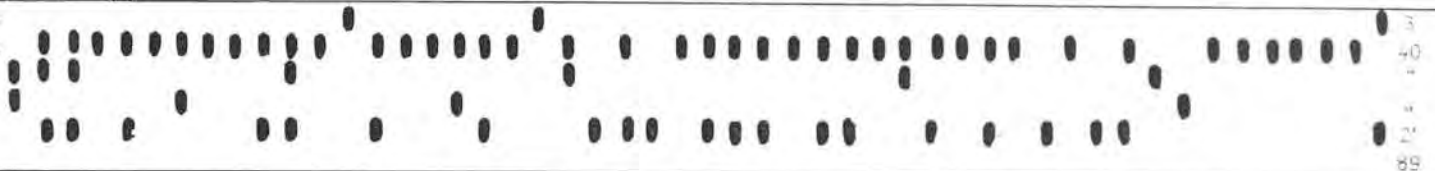
1

- 1.- CENTRIFUG
2.- CENTRIPET
3.- DIAGONAL
4.- CREIXENT
5.- ROTATORI
6.- ASCENDENT

**DIAGNOSTIC TIPOLOGIC COMPOSITIU**

2

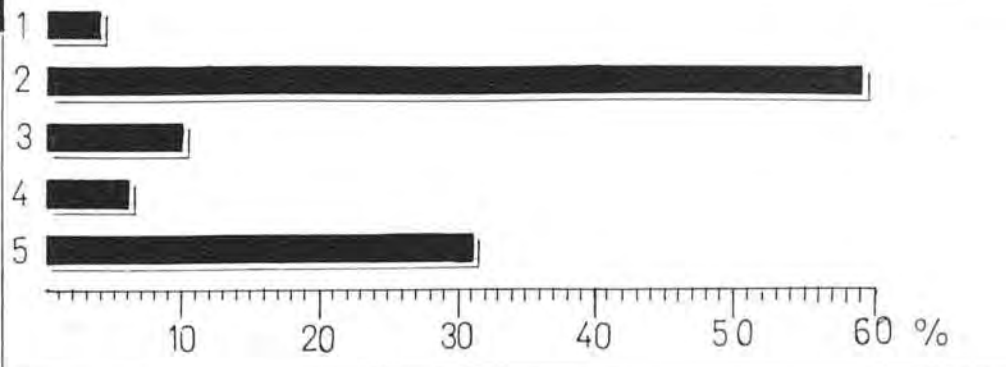
- 1.- CLASIC-ESTÀTIC
2.- LLIURE-DINÀMIC
3.- CONTINU
4.- EN ESPIRAL
5.- POLIFÒNIC



1

MOVIMENTS

2

TIPOLOGIES COMPOSITIVES

11- CONCLUSIONS.-

L'observació conjunta dels diagrames ens permet extreure les següents conclusions:

- 1.- Hi ha un predomini direccional de les configuracions en sentit inclinat i vertical.
- 2.- Com a conseqüència, la posició relativa que s'extreu de les rectes, és convergent-divergent i paral·lela.
- 3.- Quan a l'axialitat es declara una desviació dretana i elevadara.
- 4.- La nivellació de l'emplaçament configuracional, mostra un equilibri o compensació de la verticalitat i l'horitzontalitat.
- 5.-El poder conspicu, d'atracció, o d'influència compositiva, s'escau en les àrees més elevades i més dretanes del camp visual, donant com a conseqüència una direcció tensional ascendent d'esquerra a dreta.
- 6.- Igualment hi ha una inclinació elevada dretana de la centralitat dels encaixos concèntrics.
- 7.- Les zones del camp visual de més concentració, coincideixen també en la part superior dreta.
- 8.- El pes o sensació bàrica, pel contrari es manifesta a la part superior esquerra, contraposició que fa possible la nivellació i per tan l'equilibri.
- 9.- El moviment o recorreguts visuals, segueixen l'organització

centralitzada, és a dir rotatòria, i a la vegada ascendent.

10.- Les relacions configuracionals es defineixen eminenment per medi dels sistemes centralitzat o nuclear i a més, pel connex.

11.- La tipologia compositiva que es despren del conjunt de les unitats compositives de la Sèrie, no encaixa amb els models més estables i formals, ben al contrari, resulta ser totalment lliure i dinàmic.

12.- Globalment, es confirma una marcada lateralitat dretana i alhora una manifestació ingràvida, areotròpica i dinàmicament ascendent.

12 .- NOTES.-

- (1) MARCUSE, Herbert: El hombre unidimensional, Seix Barral, Barcelona, 1972. Pàg. 240-241.
- (2) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976. Pàg.191.
- (3) Idem. Pàg. 219.
- (4) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg.464.
- (5) Idem. Pàg. 213.
- (6) Idem. Pàg. 26.
- (7) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976. Pàg. 155.
- (8) Idem.Pàg. 157.
- (9) DONDIS, D.A.: La sintaxis de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 43.
- (10) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 48.
- (11) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Trad. G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 273.

- (12) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual , Alianza, Madrid, 1979, Pàg. 51.
- (13) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 53.
- (14) Idem. Pàg. 53.
- (15) Idem. Pàg. 53.
- (16) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979, Pàg. 199.
- (17) Idem. Pàg. 199.
- (18) Idem. Pàg. 199.
- (19) MARCOLLI, A. : Teoría del campo, (Trad. G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 148.
- (20) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 78.
- (21) Idem. Pàg. 82
- (22) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976, Pàg. 167.
- (23) GERMANI-FABRIS: Fundamentos del proyecto gráfico, Don Bosco, Barcelona, 1975. Pàg. 128.

- (24) CHING, Francis D.K.: Arquitectura: forma, espacio y orden, Gustavo Gili, Mexico, 1984. Pàg.75.
- (25) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976, Pàg. 234.
- (26) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 409.
- (27) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976. Pàg. 167.
- (28) KLEE, Paul: Bosquejos pedagògics, Monte Avila, Caracas, 1974. Pàg. 43.
- (29) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 29.
- (30) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976. Pàg. 140.

CAPITOL VII
=====

DIAGNÒSTICS FENOMENOLOGICS

0.- INTRODUCCIÓ.-

La lectura del fet gràfic, depèn basicament de la capacitat - del perceptor per captar els missatges i especialment desxifrar o descobrir les causes d'allò que fa possible un determinat fenomen. La lectura del text gràfic, per molt simultània que sigui, no sempre resulta comprensible, i és habitual sentir i percebre sense poder arribar a un coneixement del fenomen d'una forma directa. La bona lectura presuposa una actitud receptiva, creativa, i oberta.

En el present capítol, ens endinsem més enllà del fet morfològic, per analitzar el fet fenomenològic. Si primer, hem contemplat la tipologia configuracional, ara contemplem el sistema compositiu en la seva globalitat, sense esquemes previs, només en l'objectiu de descobrir els mecanismes i les estratègies que configuren les diferents oracions gràfiques del llenguatge de la Sèrie.

En total hem detectat setanta-un diagnòstics o valoracions diverses. L'ordre d'aquests és simplement el de l'aparició dels nostres reconeixements i descobriments. A mida que anaven sortint a la llum els diferents aspectes poètics, retòrics i altres estratègies del sistema compositiu, se 'ns anava confirmant l'heterodoxia del llenguatge mironià, tot recordant el manifest a favor de l'arquitectura equívoca de R. Venturi:

"Prefereixo més els elements híbrids que els (purs), els compromesos que els (nets), els distorsionats que els (rectes), els ambigüus que els (articulats), els tergi-versats que a la vegada són impersonals, que els avorrits que a la vegada són (interessants), els convencionals que els (dissenyats), els integradors que els (excluyents), els redundants que els senzills, els reminiscents que a la vegada són innovadors, els irregulars i equívocs que

els directes i clars. Defenso la vitalitat confosa enfront de la unitat transparent. Accepto la falta de lògica i -proclamo la dualitat.

Defenso la riquesa de significats en lloc de la claredat de significats; la funció implícita a la vegada que l'explícita. Prefereixo (això i allò) a (això o allò), el blanc i el negre, i algunes vegades el gris, al negre o al blanc." (1) Encara que també, contingui implícitament aspectes renaixementals, com els índex de profunditat de Leonardo.

Els setanta-un diagnòstics, comprenen aspectes i valoracions de totes les parts components del sistema compositiu, sobre la -- forma en sí, sobre l'equilibri, relacionats amb l'espai, i el moviment, amb la tensió i la dinàmica, sobre les relacions i interrelacions de les diferents parts componibles, comportant característiques sobre contraposicions, juxtaposicions, contigüitats i contradiccions, principalment.

1.- INVERSIONS: Una de les estratègies per a crear tensió, consisteix en canviar l'ordre habitual d'orientació dels signes, de manera que provoqui perceptivament una desorientació.

"La inversió que algunes vegades és anomenat hipèrbaton, però que no és de les espècies on l'hipèrbaton és el gènere, consisteix en una adequació de les paraules convingudes inversament o invertides, relativament a l'ordre on les idees es succeeixen dins de l'anàlisi del pensament." (2)

És una figura freqüentment utilitzada pels artistes, per crear una forta contraposició dins del camp visual, com per exemple en les obres "Separació de tarda", i "Perpendiculars", entre altres de P.Klee, "Jo i el poble" de Marc Chagall, i enguany el pintor alemany Georg Baselitz l'aplica no com a figura, sinó com a sistema compositiu, inclús, al presentar estratègicament les figures al rebés del que habitualment hom te acostumat de veure i de llegir. (Fig. 1)

2.- TRANSPOSICIONS: Tranta-vuit de les composicions de la Sèrie, -- susciten el fenomen de transportar i situar fora del lloc que li és propi algun signe, de forma que al variar el context, canvia -- també la seva funció, encara que mantingui la imatge. Això fa que, --- a més del fenomen que considerem, aquests signes adquireixen l'atribució metafòrica, mitjançant la dicotomia que implica la -- comparança pertinent, típica de la mateixa comparança ja analitzada.

Per altra banda la transposició intervé com a fenomen tensional, en el sentit de que crea una confusió alhora que, una ambigüe

tat. Com podem apreciar en el percentatge esmentat, la transposició juga un paper molt important compositivament, que conjuntament amb el fenomen de Simultaneïtat direccional, ocupen el segon lloc d'incidència en el gràfic que acompanyem.

Tant l'inversió com la transposició, tenen en comú el caràcter desplaçant en l'espai, amb la diferència de que el primer canvia d'orientació, i el segon canvia de funció.

Finalment, hem de postular que de fet actua també d'enàl·lage o de substitució d'un signe per un altre que constitueix una de les altres figures:

"En francès no constitueix altra cosa que el canvi d'un temps, d'un nombre o d'una persona, contra un altre --- temps, un altre nombre, o un altra persona." (3)

(Fig.2)

3.- COMPENETRACIONS (ENCAIX CONCÈNTRIC): Una de les característiques més importants de les oracions gràfiques de Miró, és la resultat d'inter-relacionar dos o més signes, de tal manera que la superposició o encavallament produeix unes divisions o àrees intermedies que participen d'ambdues estructures sígniques.

"...l'espai o camp intermig que resulta de la compenetració tindrà una estructura pròpia independent de les precedents i coherent amb la seva forma, que es la forma o el tipus de la compenetració.

És defineix llavors, no un tercer camp, sinó un encaix concèntric, com ho va definir P. Klee, en harmònica compenetració (el de concèntric ve de les compenetracions fetes amb formes circulars concèntriques)." (4)

Aquest fenomen es produeix en part, per la forma de construir en l'espai, les imatges, en tota la intencionalitat de produir noves formes, que generalment tonifica, és a dir destaca tonalment, per enriquir el vocabulari gràfic.

Per altra banda, en ocasions les compenetracions vénen donades fortuïtament segons la relació dels diferents signes en els diferents nivells d'estructuració espacial.

És inqüestionable el fet de que aquesta estratègia, per la seva majoritària aplicació (es troba en quaranta-sis de les cinquanta composicions), es converteixi en un dels elements indispensables del sistema compositiu de Miró. (Fig.3)

4.- ENCADENAMENTS:-Els signes s'agrupen entre sí, i una de les modalitats de relació és la trobada o encontre per superposició o simple contacte, de manera que es produeixen llurs encadenaments ----- Vàries són també les disposicions de les relacions, que poden anar des de la creació de supermòduls binàris fins a encadenaments supermodulars poliformes, configurant formes més o menys bàsiques, i direccions linials en funció dels esquemes compositius que hi hagin plantejats.

Com a fenomen compositiu, és dels notables a considerar en el llenguatge de Miró, donat que trenta-una composicions disposen d'aquest tipus de relació.

En el fons un dels altres fenòmens considerats, l'encaix con cèntric que destaca en primer lloc, ve a ser conseqüència del fenomen que tractem. Per altra banda aquest, es dona tant a dins

d'una mateixa estructura, com entre les que són diferents . Podem destacar com a típic d'aquest gènere la litografia B-3. (Fig.4)

5.- HOMEOMETRISMES: Dins del sistema de cossos simètrics s'estudia la simetria homeomètrica o relació de cossos o signes similars formalment que varien d'escala en l'espai. Wolf i Kuhn, la defineixen així:

"...els motius són similars entre si (per exemple d'igual forma, però tamany diferent) i augmenten o es repeteixen en succeció monòtona, de manera tal que un motiu es modifica amb respecte al següent en tamany, posició o situació, segons una llei qualsevol.

Anomenem homeometria aquesta classe de simetria; però també es pot parlar de simetria diferencial, perquè hi ha una repetició de variacions iguals."(5)

Hem considerat que aproximadament hi ha ures deu composicions que manifesten el fenomen homeomètric, com per exemple en la litografia B-7 per medi de la succeció d'ulls. (Fig.5)

6.- ACCENTUACIONS: Un dels altres fenomens típicament mironians, consisteix en fugir de la neutralitat, per medi de l'accentuació, intensificant, entonant, o remarcant alguns dels seus signes que mereixen pel protagonisme compositiu o comunicatiu una major importància. Experimentem zones més actives en contraposició d'altres més neutres, tot mantenint l'equilibri atmosfèric. Doncs bé, coincidint amb Dondis:

"L'atmosfera de neutralitat és perturbada en un punt -- per l'accent, que consisteix en realçar intensament una

sola cosa contra un fons uniforme." (6)

D'alguna manera, denota també un canvi d'escala tan intens, que pot fer perillar l'equilibri. Estratègicament s'entén, i sol alternar en períodes de calma o neutralitat. Així ho hem constatat seguint el procés global de la Sèrie, on sense que suposi -- unes constants, es marca un ritme global per medi de composicions més o menys rugents o trinants actives, i altres més febles o debilment neutres.

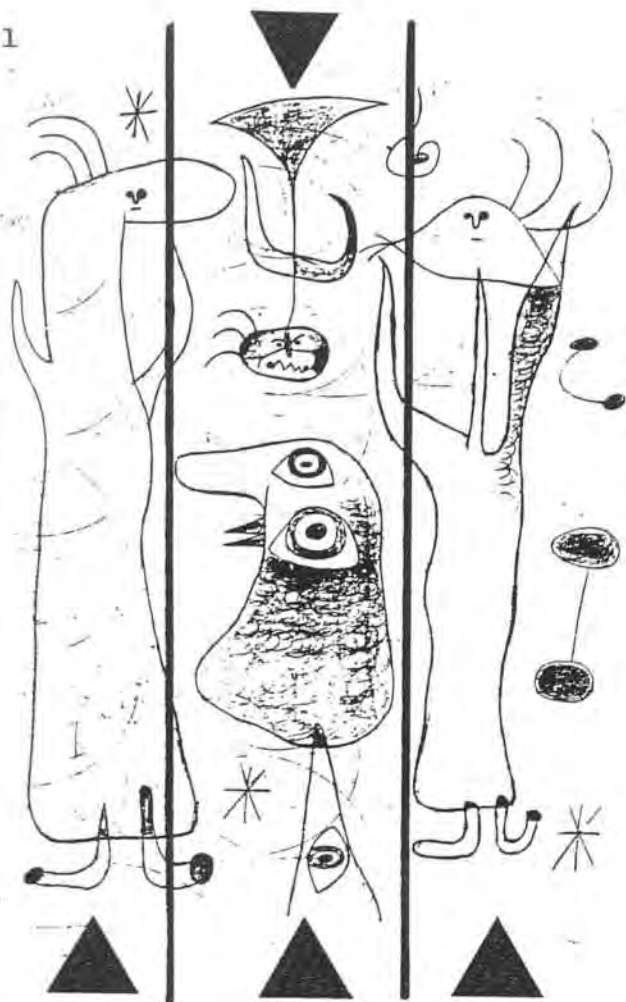
Un total de trenta-dues composicions mostren l'accentuació com a centre clau del desenvolupament del sistema compositiu mironià. (Fig.6)

7.- TRANSPARENTACIONS: Com a antítesi de l'opacitat, implica deixar veure la profunditat. També Dondis (7), al respecte, es pronuncia per aquelles qualitats òptiques de permetre deixar llegir diferents nivells d'estructuració espacial superposat a la vegada, de manera que es produeix un encadenament per profunditat, és a dir tridimensional alhora.

El seu contrari en canvi, desenvolupa el paper censor, ocultant, bloquejant o impeding la penetració visual, més enllà d'un nivell establert.

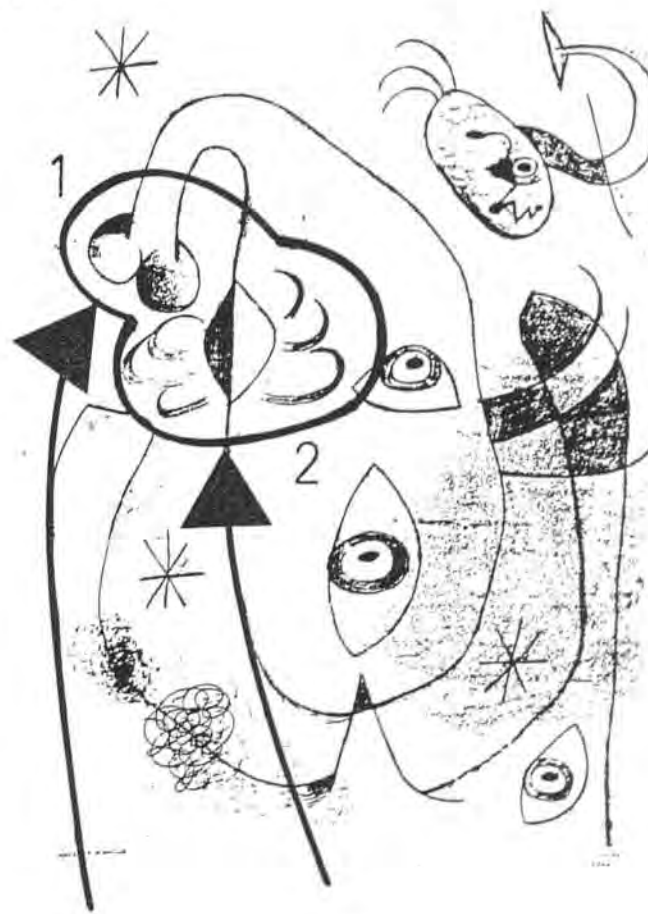
És una característica notable a considerar perquè, divuit composicions mostren l'esmentat fenomen.(Fig.7)

FIG. 1



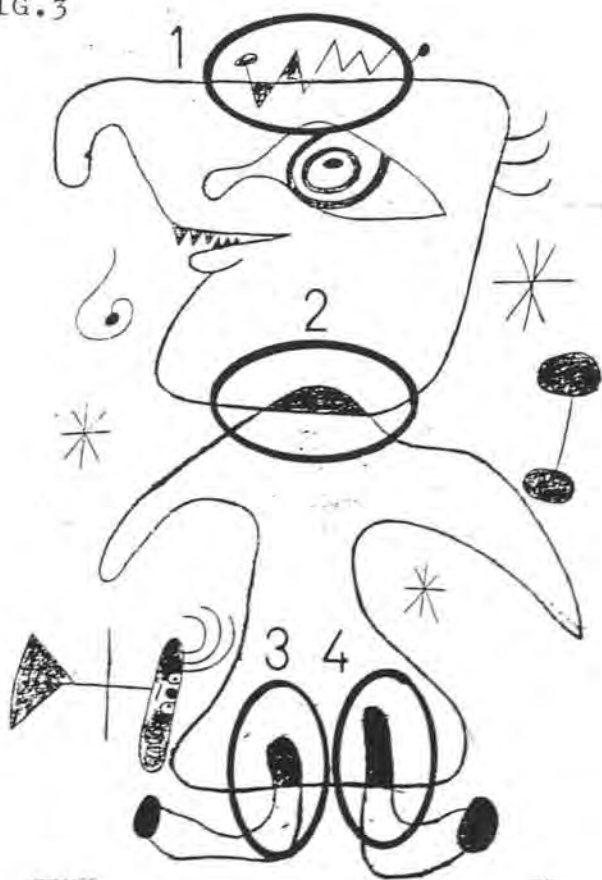
BARCELONA-13

FIG. 2



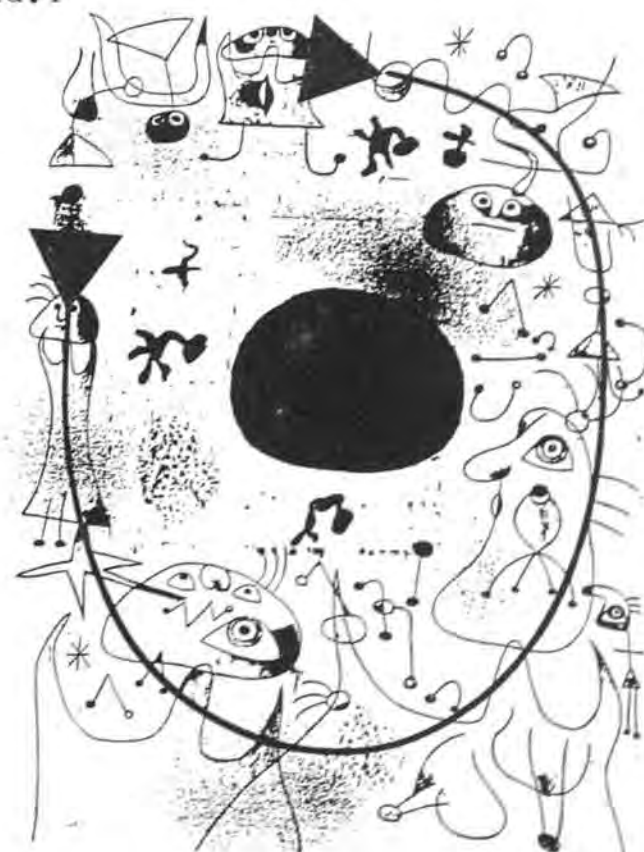
BARCELONA-19

FIG. 3



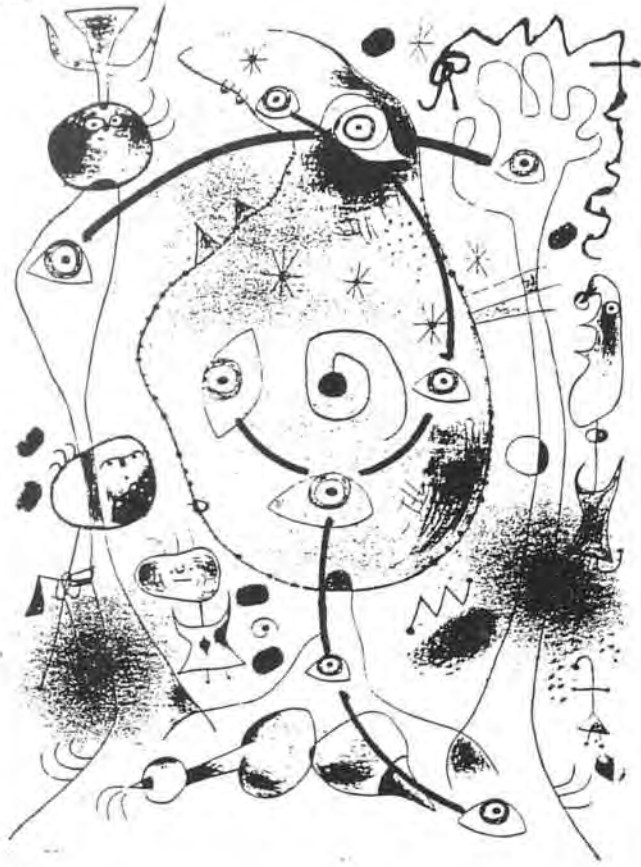
BARCELONA-12

FIG. 4



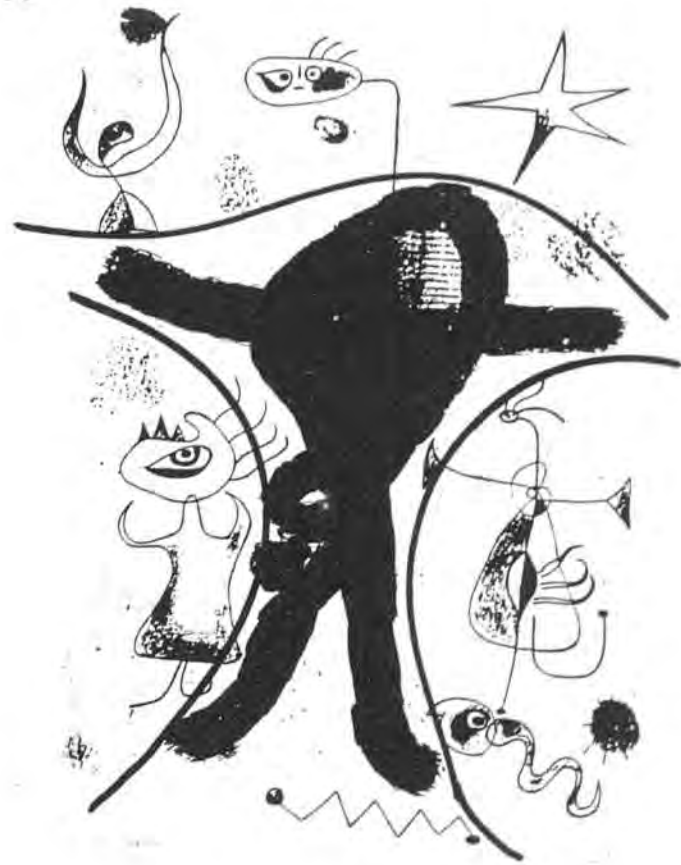
BARCELONA-1

FIG.5



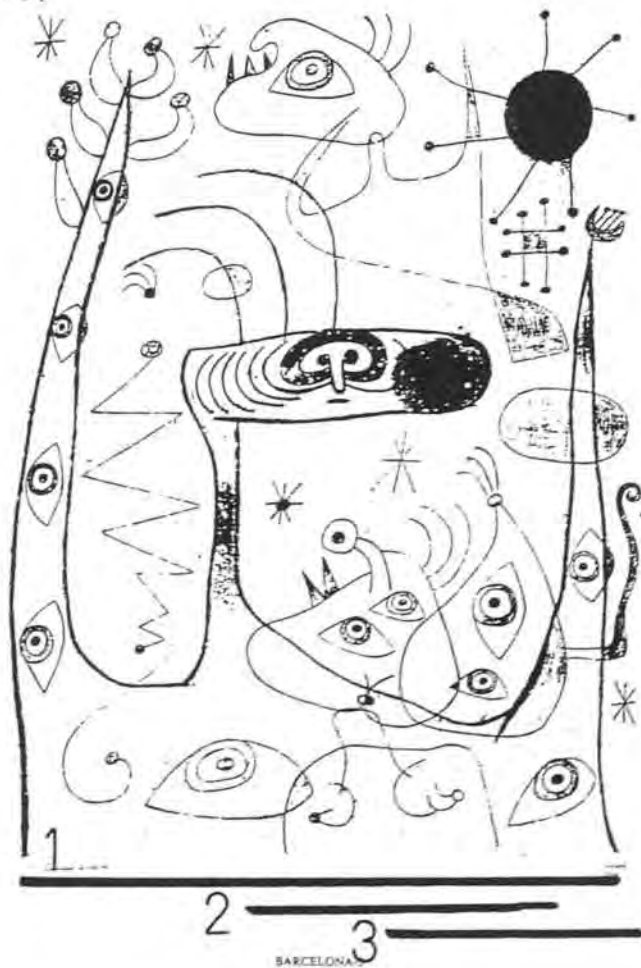
BARCELONA-7

FIG.6



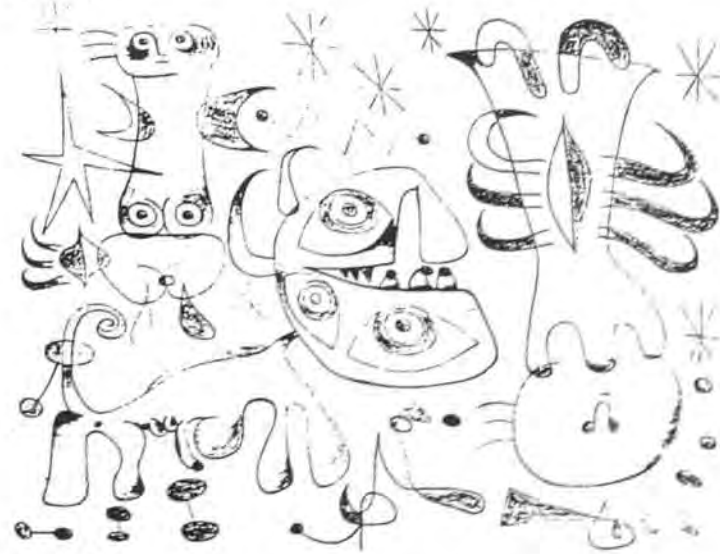
BARCELONA-10

FIG.7



BARCELONA-3

FIG.8



BARCELONA-4

8.- POLIMORFISMES: La presència d'unitats mínimes deseguida són captades, però de la mateixa manera oblidades, donat que el context és pobre o quasi nul perquè puguin tenir el suficient recolza i puguin subsistir, mentre que el què és corporatiu o col·lectiu té més possibilitats de captació pel fet de contenir en principi més variables, i per tant més estímuls.

Paral·lelament l'experiència del fenomen és experimentat i aplicat an altres terrenys:

"Els coneixements adquirits per la psicologia de la totalitat són aplicats en l'ensenyança de la primera lectura del mètode de paraules senceres. Aquí es confirmava que la paraula poliformal ocupa un lloc preferent en front de la lletra simple, que queda millor gravada que aquesta. Degut això, el mètode de la paraula sencera -- que s'utilitza en l'escola primària ofereix als nens, -- juntament amb imatges de l'objecte referit, les imatges de paraules, i solament de forma paulatina passa després per via comparativa a allò que és concret: les lletres." (8) Tanmateix la lectura de les composicions polimòrfiques tenen aquesta avantatge.

Per altr banda, el polimorfisme implica profussió, tècnica que permet establir una dialèctica més completa entre la diversitat d'unitats, i per l'altra part provoca complexitat, que pot -- portar a un difícil procés d'organització i com a conseqüència -- caure en l'ambigüetat.

Establir els nivells a partir dels quals una composició es pot considerar poliforme es fa crític, tot i així hem contabilitzat dotze composicions que clarament compleixen aquesta propietat. (Fig.8)

9 .- CONTORNS PUNTEJATS: Arnheim, diferencia tres tipus de línies: l'objectual, l'ombrejada, i la de contorn. La primera és molt influent en el llenguatge de Miró, per això l'estudiarem a part, la segona podem dir que és pràcticament inexistent, en tot cas la resol per mitjà de la textura, encara que sí que mereix una atenció especial la tercera línia o de contorn, ja que no es limita a definir-la per mitjà del caràcter seguit o continuat, que delimita l'espai configurant una figura i un fons. Recordem les paraules d'Arnheim que en fan referència:

"L'experiència visual total guanya en simplicitat quan aquesta diferència de forma troba un suport lògic en una diferència de qualitat espacial; i això es logra percebent la forma circumdada com un objecte tangible, i el que la circumda com a fons buit. Mentretant, la línia canvia de funció: d'objecte unidimensional independent es transforma en contorn d'un objecte bidimensional."

(9) Les àrees internes donen la sensació de més densitat que les externes, en canvi mitjançant la modalitat del contorn puntejat, que Miró incorpora, en no actuar totalment de frontera, en primer lloc, confereix a l'objecte o figura un caràcter més etèric, i en segon lloc, l'inter-comunicació, permet crear un major equilibri de les densitats d'ambdós espais intern i extern.

De totes maneres, aquesta variable linial de contorn, es manifesta tan sols en tres ocasions, la qual cosa denota, dins de tot, que és atípica en el seu llenguatge. (Fig.9)

10.- MULTIPLICITAT D'ULLS: El fenomen de la multiplicitat queda justificat enterament a nivell de l'arquitectura, per exigències socials i funcionals, com exemple la repetició d'un determinat ti

pus d'obertura, reflexe d'una distribució i ordenació espacial, mentre que en el nivell en que ens estem referint nosaltres, manté més avia unes connotacions simbòliques. Aquest pot ser cas el cas del desplaçament dels ulls a la resta del cos en concret (ulls heterotòpics) que al·ludeixen el sentit de la clarividència, però des del punt de vista estructural es converteix en una estratègia de sembrar en el camp visual diversos punts que actuen de patterns. Efectivament una de les formes més senzilles de crear pautes, és repetint regularment unitats similars, per altra banda aquesta regularitat ajuda a accentuar l'organització del camp.

Des de sempre l'artista ha utilitzat aquest recurs amb finalitats diferents, ja en la prehistòria la multiplicitat és un fet per medi de les emprentes, més tard en el romànic català en el fresc de l'absidiola de Sta. M^a d'Àneu, tenim igualment ulls que es mostren en diferents punts dels cossos d'unes figures, on semblen demostrar el caràcter màgic o religiós.

Es pot dir que el 50% de les composicions mostren multiplicitat d'ulls. Aquest fenomen d'augmentar més del compte un nombre d'elements és, doncs, típic de Miró fins el punt que, no tan sols es limita als ulls, sinó també a altres signes gràfics, com els estels i altres signes còsmics, i en menor escala fins i tot els pits de dona passen de ser duals a formar una trinitat. A la litografia B-7 hem contabilitzat nou ulls en una mateixa figura i a la B-11, quatre, i tres pits. (Fig.10)

11.- DUALITATS ESTRUCTURALS: Si l'estructura propia del camp visual comporta el fenomen de l'anisotropia:

"L'anisotropia de l'espai físic ens fa distingir entre

entre una part superior i una inferior, però en menor mesura entre esquerra i dreta."(10) L'estructura compositiva, comporta la sensibilització de l'espai per medi dels signes que s'ordenen independentment de les forces anisotròpiques. Segons la disposició que ocupin en l'espai, es pot produir una inter-relació d'aquests cossos sígnics amb les parts anisotròpiques, de tal manera que es formin dualitats estructurals, sigui per les parts superior-inferior, sigui per les de la dreta-esquerra.

Per altra banda, la dualitat zonal pot donar-se al marge de la possible influència de l'anisotropia, però per qüestions d'equilibri, les divisions duals perceptives i compositives solen coincidir.

Aquest fenomen compositiu té una escassa incidència, només nou litografies mostren clarament un tipus de divisió dual estructural, com la què hem esmentat. (Fig.11)

12.- TRILOGIES ESTRUCTURALS: De forma similar al fenomen anterior, ens podem trobar que a nivell d'ordenació de cossos sígnics en l'espai, es plantegi una divisió que determini tres àrees en lloc de dues.

Si bé, com hem vist anteriorment, la dualitat anisotròpica-perceptiva del camp és paral·lela a la compositiva del tipus dual, per la raó de les parts, ara es produeix una dissociació de divisions, una de virtual dual implícita del camp, i la seva ternària compositiva explícita. Tanmateix les trilogies estructurals-----, són més tenses compositivament que les duals, pel fet de -- que entren en contraposició dues forces impars. Justament, són

més escases. Nosaltres hem contabilitzat set casos amb aquesta tipologia compositiva. (Fig.12)

13.- CONTRAPOSICIONS UNI-BIDIMENSIONALS: En analitzar morfològicament les configuracions, varem poder apreciar que l'estructura és conformada dimensionalment per parts linials i per parts formades per zones o àrees. Així doncs tenim com a cas típic, les figures de tronc filiforme, per tan unidimensionals i de base o bé malucs, formant una àrea delimitada, per tan bidimensional. Els caps i la part inferior del tronc solen presentar-se com a superfícies planes, mentre que el tronc i les extremitats es mostren generalment filiformes.

Les figures tipològiques que mostren aquestes característiques són més abundants que les més corpòries, tal i com hem pogut apreciar en el reconeixements. Naturalment, aquí mantenen la mateixa proporció, que correspon a unes trenta-sis composicions amb configuracions d'aquesta naturalesa. (Fig.13)

14.- CONTRAPOSICIONS BI-TRIDIMENSIONALS: Contraposició paral·lela al cas anterior, només que en uns altres termes, és a dir bi-tridimensionals. Citem uns quants exemples:

- A la litografia B-7, el contorn de la figura és pla, i en canvi els pits tenen volum.
- A la litografia B-12, el cap i el tronc de la figura són plans, en canvi els peus suggereixen volum.
- A la litografia B-1, les dents inferiors de la boca són triangularment planes, en canvi les superiors són cilíndricament corpòries.

- A la litografia B-23, la figura principal és alhora uni-bi-tri-dimensional. Les extremitats són filiformes, el tronc forma una su perfície circular, i el sexe és cilíndric.

Les variables dimensionals dins d'una mateixa estructura signica, confereixen aspectes antiestàtic mitjançant irregularitat, complexitat, i aleatorietat. Com a contraposició dimensional, el fenomen dicotòmic més clar que es planteja és el de la planitud i la profunditat. Segons els aspectes esmentats, hem calculat que es manifesten la meitat de vegades que la contraposició anterior. (Fig. 14)

15.- CENTRES FOCALS SINGULARS: Per centre focal singular, entenen l'efecte que produeix el signe que és capaç de transmetre un èmfasi específic. Berger ho explica així:

"Aquest lloc plàstic, que suscita l'atenció més forta, ens proposem anomenar-lo nus de tensió. El mateix que el pintor, el cineasta coneix els seus recursos i en sap fer ús. No heu notat que és molt difícil treure els ulls de la zona de la pantalla on es desenvolupa l'acció per a fixar-se en el fons, en la decoració o en una -- part secundària? Es vulgui o no, l'ull és atret irresistiblement a un punt determinat, com si la pantalla actués sobre nosaltres per medi d'una zona especialment sensibilitzada." (11) Aquest nus de tensió, és preparat per una ordenació de determina uns itineraris que hi conflueixen ----- Una vegada en ell, també conté una força expansiva que permet reconèixer el seu entorn sense perdre, però, el vincle.

En el cas de Miró, les seves composicions estan plenes de signes que tenen el caràcter d'imputs, però quelcom menys els que

adquireixen tals propietats i que dominin d'una forma clara. Advertim que dotze composicions disposen de centres focals singulars, En altres ocasions aquesta força és compartida per un altre signe de força similar a l'anterior, de manera que es forma una dualitat focal. A la litografia B-13, passem alternativament de l'ull focal de la figura central inferior, al cap de la figura superior invertida. Però de vegades tenim que en lloc d'una dualitat, es forma una trinitat focal. Així doncs, a la litografia B-17, tenim tres signes singulars que ens atreuen per un igual, o entre ells es crea un vector de confluència tensional-focal, que passa del signe vaginal, a les dents, i d'aquí al signe solar, o viceversa. (Fig. 15)

16.- COMPOSICIONS CIRCUMDANTS: Hi ha composicions que els signes estan disposats de tal manera que el vector resultant resulta ser una línia que encercla, o és completament envoltant. De vegades circumda seguint practicament els límits del camp visual, és a dir la totalitat, com succeix a la litografia B-3, que gira entorn d'un centre focal singular. Altres vegades la circumval·lació es limita a una àrea més restringida, però l'anamòrfosi dels signes accentuen l'esmentada direcció vectorial.

D'alguna manera es relaciona amb la composició tipològica espiral, diagnosticada anteriorment, però allí vàrem considerar ordenacions obertes, en canvi ara, més aviat considerem les que ens remetent a un determinat tancament. En principi contabilitzem treze composicions de tendència circumdant.

Si considerem la tendència circular primigènica de les testes de Miró, paral·lela a la dels nens, veurem que la influència es pot expandir.

"Goodnow comunica que, al dibuixar figures humanes, els nens comencen pel cercle del cap. Efectivament, tal com hem de veure, la figura humana es desenvolupa genèticament a partir del cercle primigèni, que en els seus origens representa la figura sensera." (12) Davant d'aquesta tendència, que es transmet també a l'estructura de les figures d'una manera notable, no és d'estranyar que la influència arribi fins i tot a l'ordenació dels elements compositius del camp.(Fig. 16)

17.- INCONDICIONAMENT DEL MARC: Aquesta llei és un fet a partir de la realitat que ens manifestem sobre d'una superfície bidimensional d'un determinat format i per tan delimitat. Per una part constatem que hi ha grafismes i figures que s'organitzen de tal manera que s'amotllen, i es deformen si cal per mantenir-se dins de la influència dels límits del camp. Això passa per exemple a les litografies B-1, B-4, B-6, E-9 etc., i concretament en -- unes vint-i-tres composicions més estan condicionades pels límits del marc. Mentre que les restants, això és, vint-i-set contenen figures que s'escapen de la influència dels límits, generalment per la part inferior, cosa que demostra que les figures que ultrapassen els límits, solen ser les inferiors, o les que expressen el primer terme espacial.

Per altra banda, i ja n'hem fet esment, la llei de condicionament comporta a la vegada que influencii les proporcions dels signes, i que provoqui determinats anamorfismes en 'haver-se de supereditar als límits. En alguna part ens sembla recordar, que Cirici al·legava un respecte de Miró pel marc. En la Sèrie Barcelona però hem constatat que es produeix un cert equilibri de les dues possibilitats. (Figs. 17 i 17 bis)

FIG.9



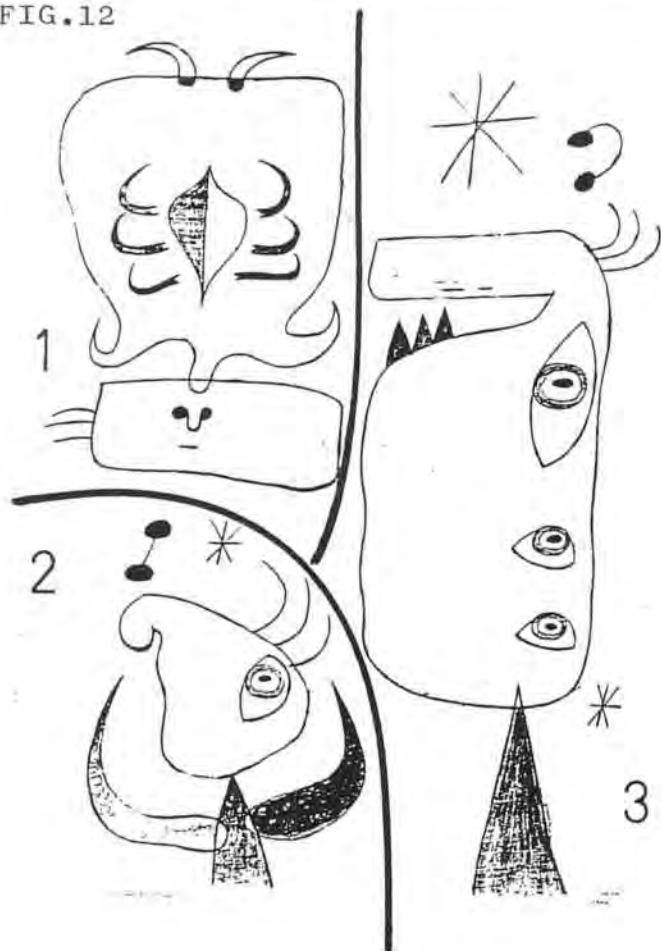
BARCELONA-37

FIG.11



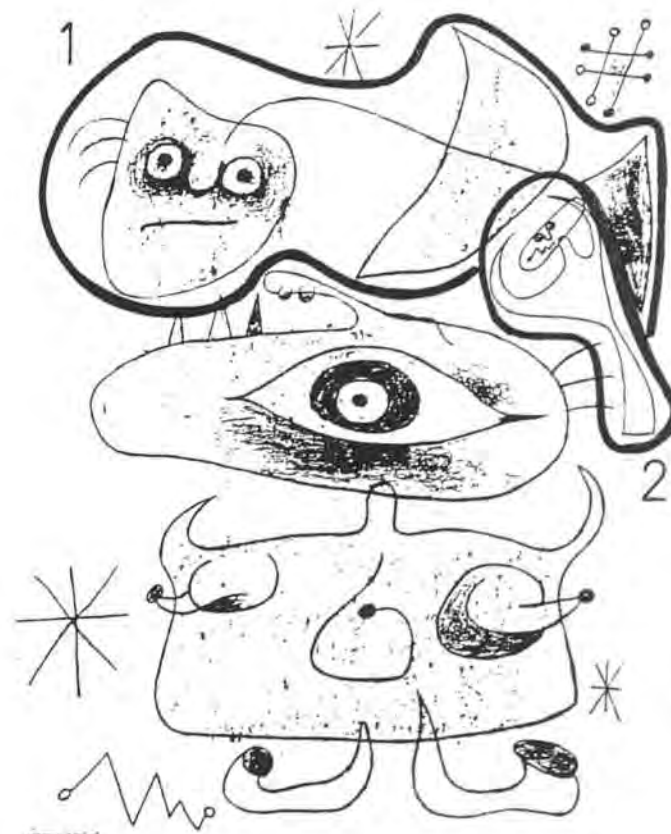
BARCELONA-15

FIG.12



BARCELONA-8

FIG.13



BARCELONA-22

NIVELL CONTRADICTORI: EL FENÒMEN "MÉS DEL COMPTE".

EL NOMBRE DE SIGNES O LA MULTIPLICITAT; POT ANAR RELACIONAT EN QUESTIONS SIMBÒLIQUES. AQUESTS POT SER EL CAS DEL DESPLAÇAMENT DELS ULLS A LA RESTA DEL COS (ULLS HETEROTÒPICS), QUE AL·LUDEIXENT EL SENTIT DE LA CLARIVIDENCIA, PERÒ DES DEL PUNT DE VISTA ESTRUCTURAL, CONSTITUEIX UN FENÒMEN DISTORSIONADOR PER A LA VISIÓ I LA PERCEPCIÓ I COM A CONSEQÜÈNCIA DE TENSIO.

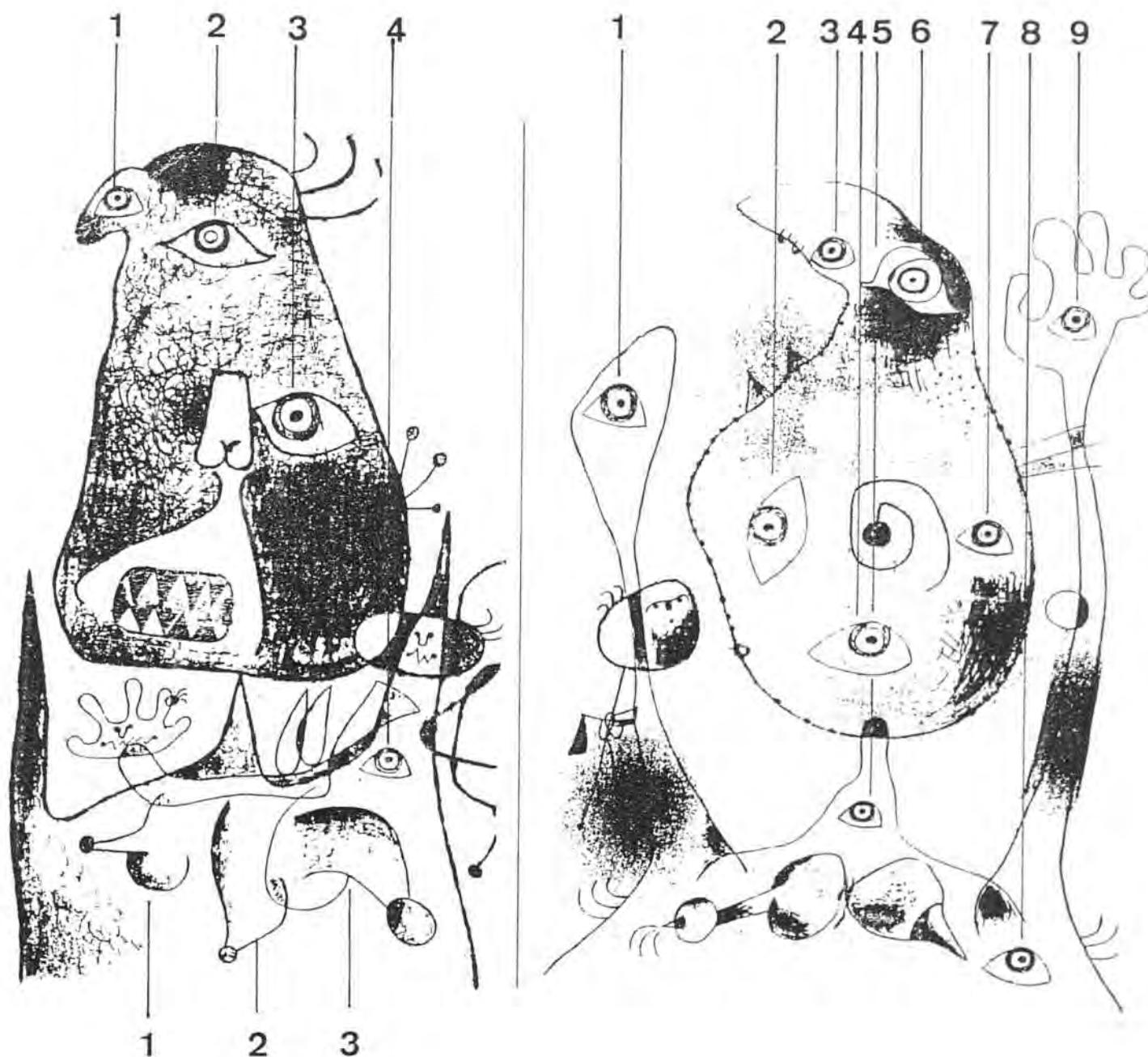
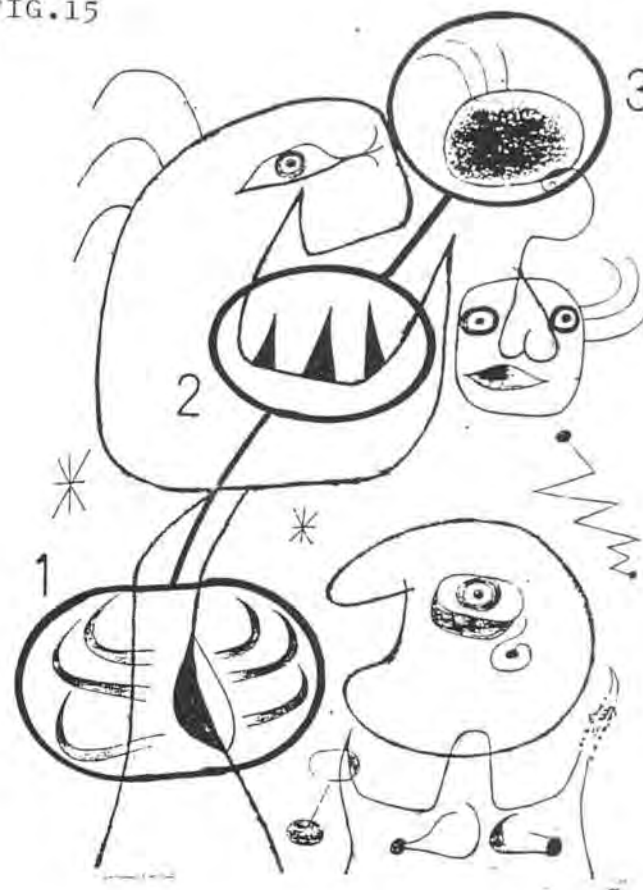


FIG.14

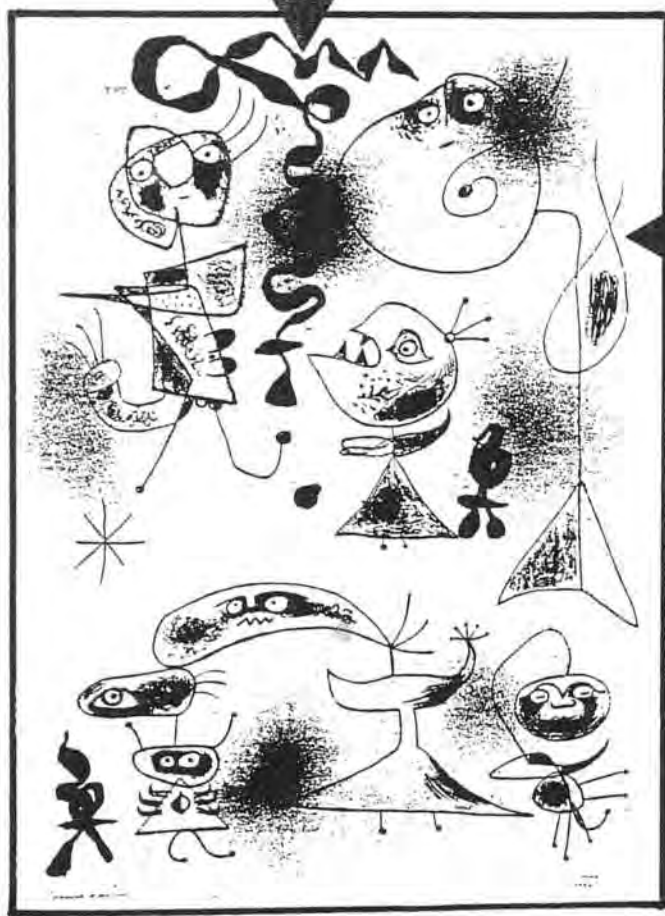


BARCELONA-25

FIG.15



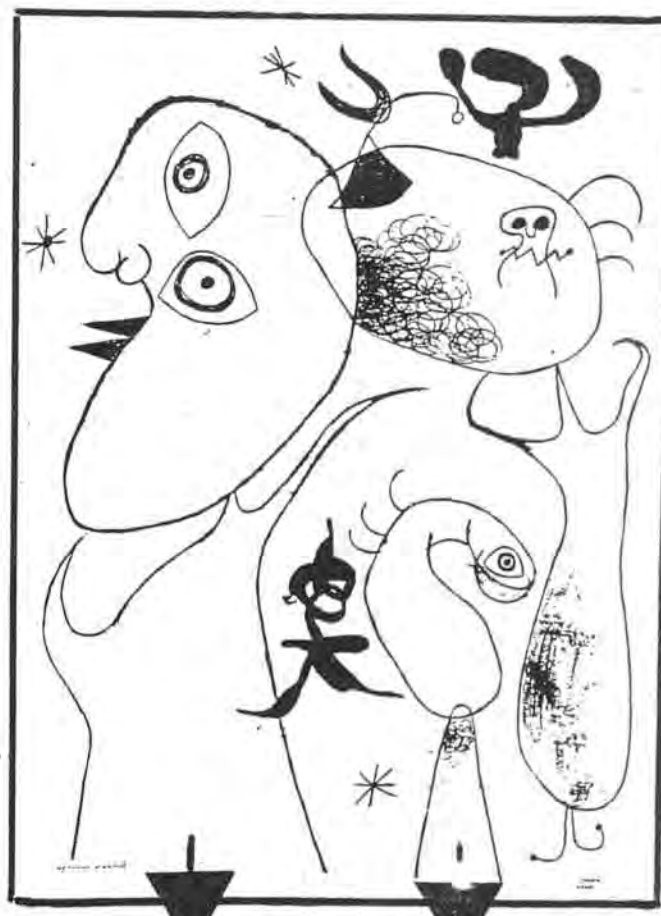
BARCELONA-17



CONDICIONAMENT

FIG.17

BARCELONA-1

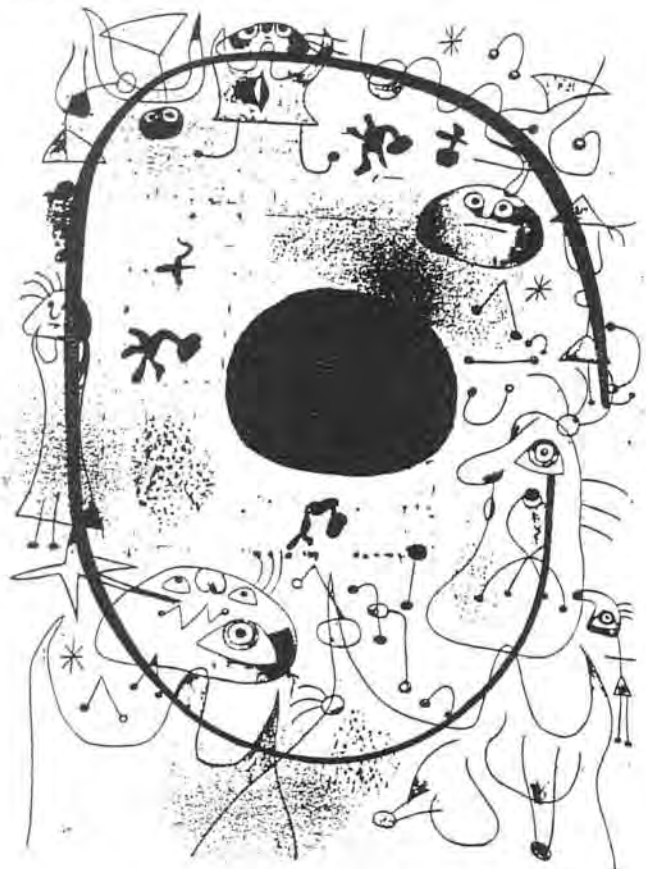


INCONDICIONAMENT

FIG.17bis

BARCELONA-18

FIG.16



BARCELONA-3

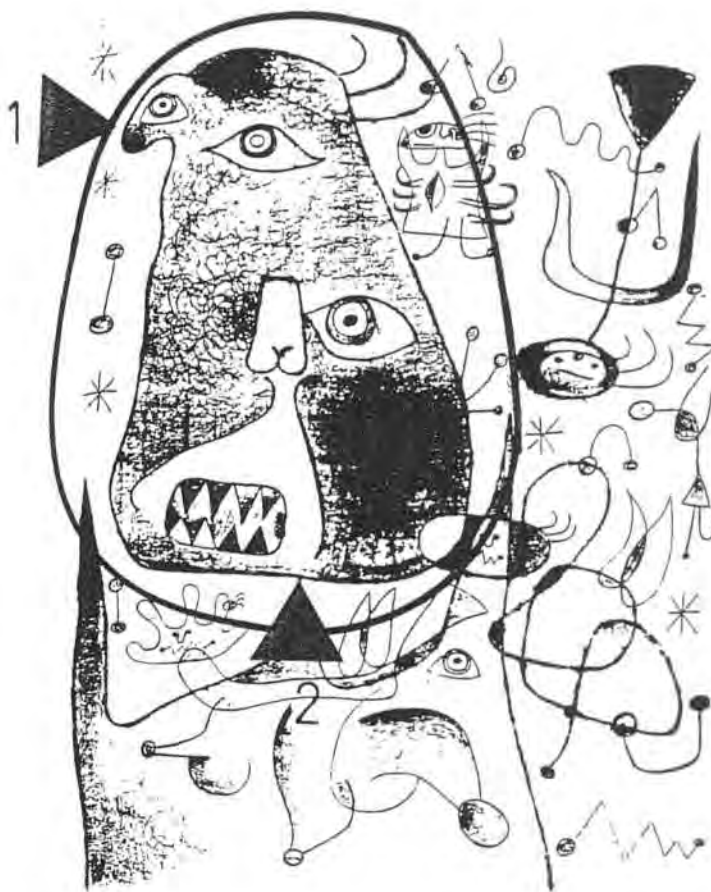


FIG.18

BARCELONA-11

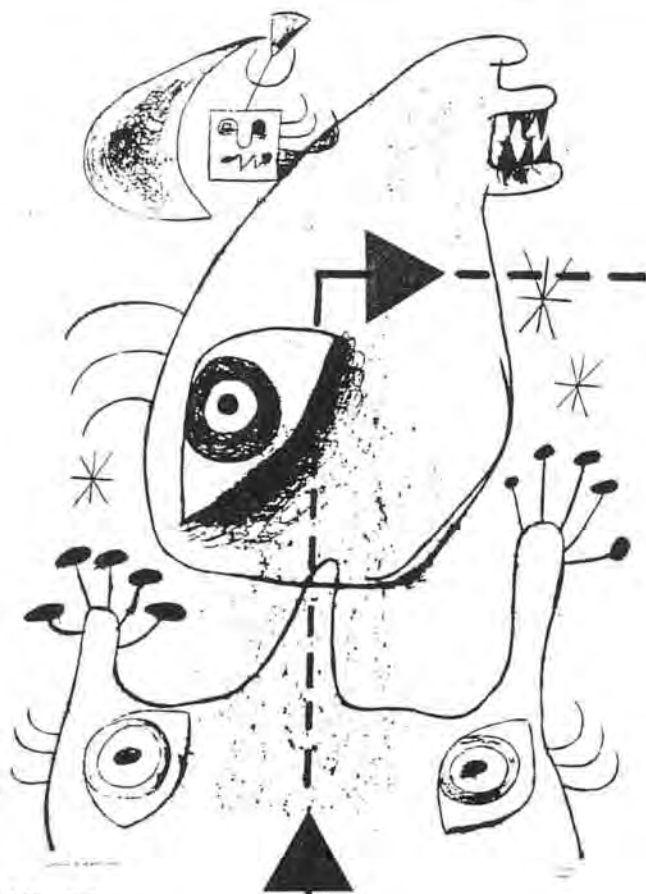


FIG.19

BARCELONA-29

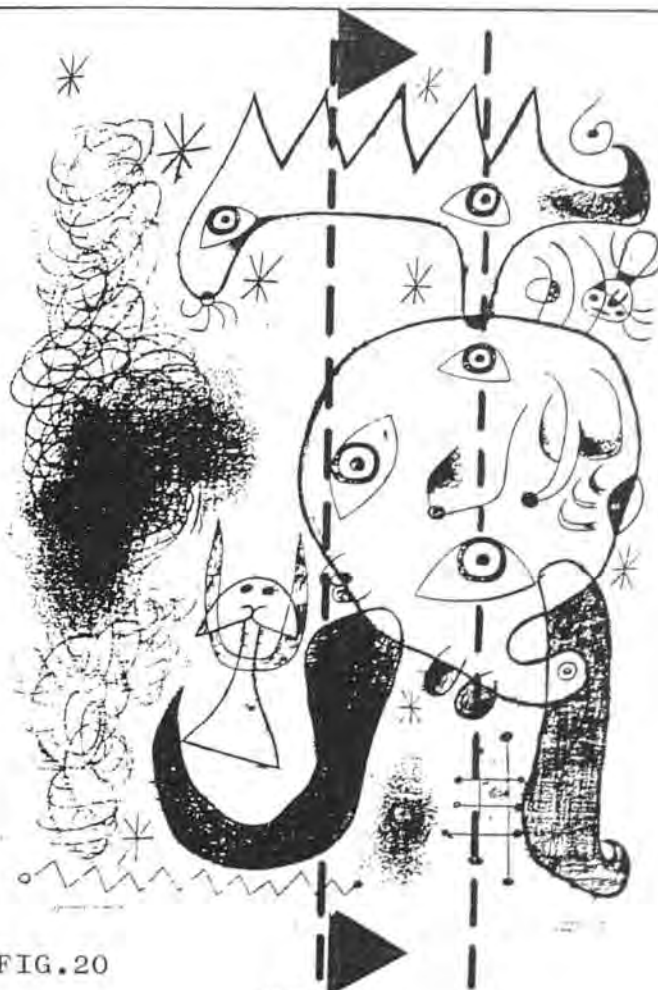


FIG.20

BARCELONA-14

18.- SIMULTANEITATS VISUALS DE ROSTRES: Un dels fenòmens a destacar del llenguatge gràfic de Miró, és la simultaneïtat visual, que dóna com a conseqüència la imatge ambigua. En el fons el que planteja aquestes imatges és una enganyifa per medi de visions diferents i simultàniament excluints. Concretament Miró, resol els rostres segons un contorn de perfil i les parts configurants internes és mostren com si el rostre fos de front. A diferència d'ell els cubistes exhibeixen el perfil simultàniament de front.

"Les parts desmembrades es col·loquen una darrera l'altra, infinitament entrellaçades una i altra vegada, penetrant-se mutuament, però sempre en la múltiple varietat d'una inquietant composició visual, que crea un espai ricament articulat". (13)

Segons Arnheim:

"Aquesta tècnica que té els seus orígens històrics en alguns pintors de l'escola manierista pretén fer sortir violentment l'observador de la seva confiança complaent de la realitat. Pintat a la manera -trompe l'oeil-, els objectes creen la il·lusió d'estar materialment presents, per a transformar seguidament i sense previ avís en quelcom totalment diferent però no menys convincent". (14)

La simultaneïtat exposada, es reparteix entre dinou composicions de la Sèrie. Cal senyalar que, l'esquema filiforme dels cabells es representa igual tant si el rostre és de front com de perfil, o segons la simultaneïtat d'ambdós.

Tanmateix quan la simultaneïtat no es manifesta en un mateix rostre, es fa palesa dins d'una mateixa composició creant-se el fenomen de contraposició direccional de frontals i perfils alhora. (Fig. 18)

19.- SIMULTANEITATS DIRECCIONALS: Al final de l'anterior diagnostic feiem esment a la simultaneïtat direccional a conseqüència dels rostres frontals i laterals compostats alhora. Com a extensió, volem afegir que al tractar-se de figures, la contraposició simultànea es planteja entre un part del cos en visió frontal i una segona en visió de perfil. Així doncs els troncs són frontals de direcció ascendent o vertical, mentre que les testes estan encarades cap a l'esquerra o bé a la dreta.

En un altre nivell, tenim sempre que el tronc és vist frontalment, i en canvi els penis són representats lateralment a dreta i a esquerra. Igualment succeeix amb els pitams femenins, que tot i estar situats en un tronc frontal, aquests apareixen segons una visió lateral a dreta i a esquerra normalment. En unes trenta-vuit composicions apareixen configuracions de figures que mostren simultaniament contraposicions direccional. (Fig. 19)

20.- DESFASAMENTS AXIALS: Ja hi vàrem dedicar un estudi que comprenia no tan sols el desplaçament a l'esquerra i a la dreta del eix axial sinó que també cap a dalt i cap a baix de forma que els resultats obtinguts eren desglossats. Ara aprofitem l'avinentesa per a recordar que l'ús del desfasament global a la Sèrie és trenta-nou composicions, que equivalen al 78%.

A la vegada postillem també que la conseqüència que se'n deriva, és el moviment. Tanmateix hi ha un estudi de Frederick Mallins sobre el "Naixement de Venus" de Botticelli, en el que ens hi podem remetre per la similitut del fenomen, encara que la Venus sembla haver-se desplaçat per les bufades dels zèfirs, però la veritat és que tenim tots els símptomes per considerar que parteix d'una posició centralitzada respecte a l'eix axial, i no pas

"L'anàlisi de la geometria d'aquesta obra és de particular interès en quan ens permet comprovar que la posició de Venus s'ha desplaçat respecte de la línia central justament el necessari per a transmetre una sensació de moviment des d'un punt de partida central..." (15) (Fig.

20)

21.- CONFIGURACIONS DE DOBLE LECTURA: En aquest apartat ens hem plantejat la possibilitat de que algunes configuracions puguin --- resultar igualment vàlides, llegides del dret com del revés. Efectivament aquest fenomen es relaciona en part amb el de la inversió, però a més de les configuracions invertides, n'hi ha que ----- tot i ser presentades segons l'orientació convencional poden ser llegides també del revés, en lleugers canvis d'expressivitat.

El fenomen de la doble lectura ens pot portar a considerar el suport com un camp de (multivisió), tantes com límits o encastaments pugui tenir el suport.

- A la litografia B-5, la figura voladora és verosímil com en l'orientació donada.
- La figura femenina invertida de la litografia B-8, contemplada al revés canvia de funció. Primer és descendent, després és ascendent, els termes s'oposen com l'orientació.
- La testa del personatge femení de la litografia B-9, és al rebes perfectament versemblant.
- El personatge en trompa de la litografia B-19, resulta tant creïble en la posició original com del revés.
- La testa del personatge principal de la litografia B-20, és --

tant o més llegible del revés com del dret. (Fig. 21)

22.- REGIONS PSICOLÒGIQUES: Al parlar de composició, inevitablement hem de considerar, no tan sols els esquemes estructurals, i tensionals que ordenen els signes més dominants, sinó també, aquelles altres zones que queden residuals de vegades conformades per signes més auxiliars o subordinats. Les àrees que comprenen agrupaments de signes d'aquesta naturalesa, que representen l'oposició, determinen el que s'ha acordat anomenar regions psicològiques. Marco lli, que ha divulgat la classe d'aquesta part compositiva s'expressa així:

"Quan es pot parlar de regió psicològica. S'arriba a una regió psicològica quan cada part de l'espai de vida està coordinada a un conjunt o grup social, i el grup es mou en l'interior d'aquest espai. És evidentment comprovable, doncs, que l'espai de vida està coordinat al grup social predominant, la formació de minories interiors no coordinades que intentaran coordinar-se entre si l'ambient espacial. La minoria reunida en grup.

Les minories desperdigades, no connectades, estan en condicions desfavorables en relació dels grups dominants."

(16)

La Sèrie, podem dir que té unes vint-i-set composicions, on d'alguna manera hi constatem regions psicològiques, que es reflecteix en un 54%, vol dir això que quelcom més de la meitat del sistema compositiu s'arriba a d'aquesta època, hi han grups morfològics minoritaris descriminats. (Fig. 22)

23.- CONFIGURACIONS DE DOMINANCIA ESPAIAL: Com a contraposició de les regions psicològiques de signes desfavorables tenim els que logren organitzar-se de forma dominant en el camp visual. Un dels factors de dominància radica en el tamany i en la jerarquització que se'n dedueix. Quin criteri però utilitza Miró per a determinar les diferents escales de tamany en les figures? Aprofitem un paral·lelisme d'Arnheim per a postillar una parangonació més:

"Què és el que fa que els nens i altres productors d'i matges donin diferents tamany als objectes que figuren en les seves representacions?

Sens dubte la jerarquia basada en la importància és un factor. En els relleus egipcis és freqüent que els reis i els deus siguin més del doble de grans que els seus inferiors. Els educadors i psicòlegs de la infantesa, afirmen que els nens dibuixen les coses grans quan --- aquestes són importants per a ells." (17) Efectivament és un fet que els nens són capaços de captar i distingir un ordre d'importància o de valors. Per altra banda:

"En la pintura medieval no sotmesa a un naturalisme mecànic, un home pot tenir el mateix tamany que un edifici. Al mateix temps, un bisbe pot portar a la mà l'església que mana construir." (18)

El tamany per tant va en funció no de la seva escala natural pròpia, sinó de la importància que tinguin en el relat compositiu. Hem constatat, que en vint-i-tres composicions hi ha configuracions que per alguna raó o altra predominen per sobre de les altres determinant una escala jeràrquica i convertint-se en centres focals, singulars, de primera magnitud alhora en una equivalència global del 46% .(Fig. 23)

24.-JUXTAPOSICIÓ DAVANT I DARRERA: Hi ha configuracions, que l'aspecte tridimensional corpòri és representat de manera similar al cubisme, per medi de la visió simultània del davant i del darrera alhora. D'aquesta manera logra juxtaposar membres orientats oposadament, segons l'estructura corpòrea.

Per a Venturi, el fenomen profusament estudiat per ell a nivell arquitectònic, "...la contradicció juxtaposada, implica un tractament de shocks." (19) Nogensmenys, el reconeixement del davant i del darrera d'un lloc, és proposat com a exercici per Muntanyola i Capel com a mitja "...d'aproximació dels costums i les regles d'ús i forma..." (20) Habitualment la imatge diríem superficial de les coses, ens impedeix valorar la presència oposada d'una mateixa estructura.

És inevitable considerar, el concepte de transparentació, ja estudiat per altra banda com a fenomen de qualitats pròpies, en parlar sobre aquest tema. Segons Arnheim:

"El que dues coses apareguin en el mateix lloc és una idea sofisticada, i que solament es troba en etapes refinades de l'art, com per exemple en el Renaixement. Alguns artistes moderns, entre ells els cubistes i molt - especialment Lyonel Feininger i Paul Klee, han utilitzat aquest procediment per a desmaterialitzar la substància física i trencar la continuïtat de l'espai." (21)

Resumint, hem detectat dotze composicions que contenen configuracions per juxtaposició d'aquesta naturalesa, les quals representen una imposició d'una quarta part del sistema compositiu.

(Fig. 24)

FIG. 21

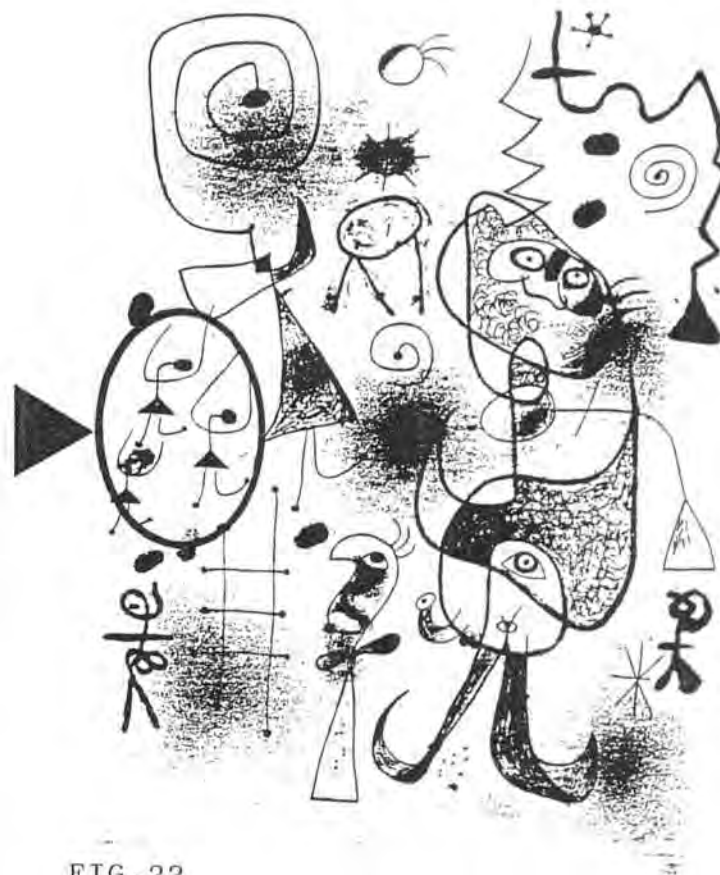


FIG. 22

BARCELONA-31

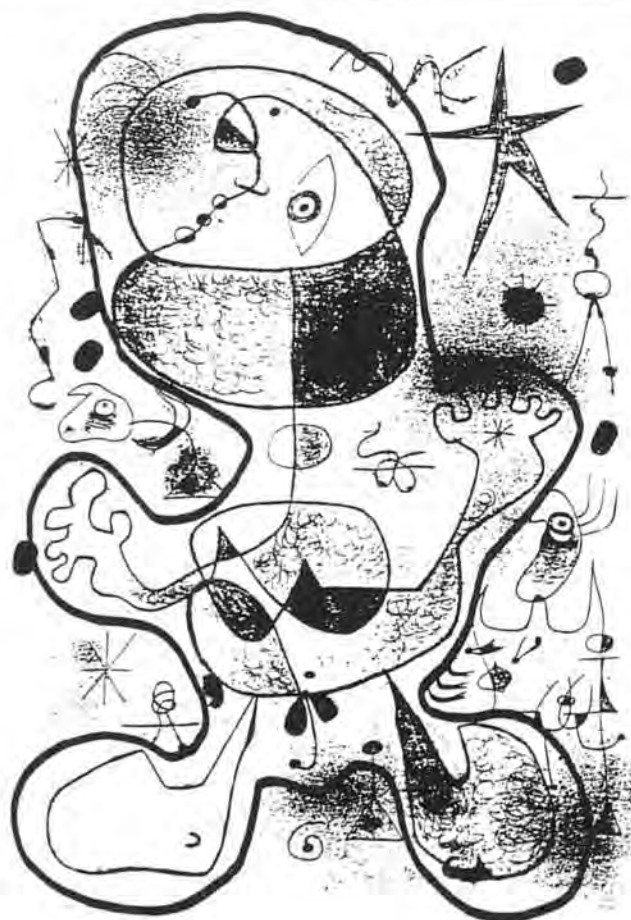


FIG. 23

BARCELONA-4

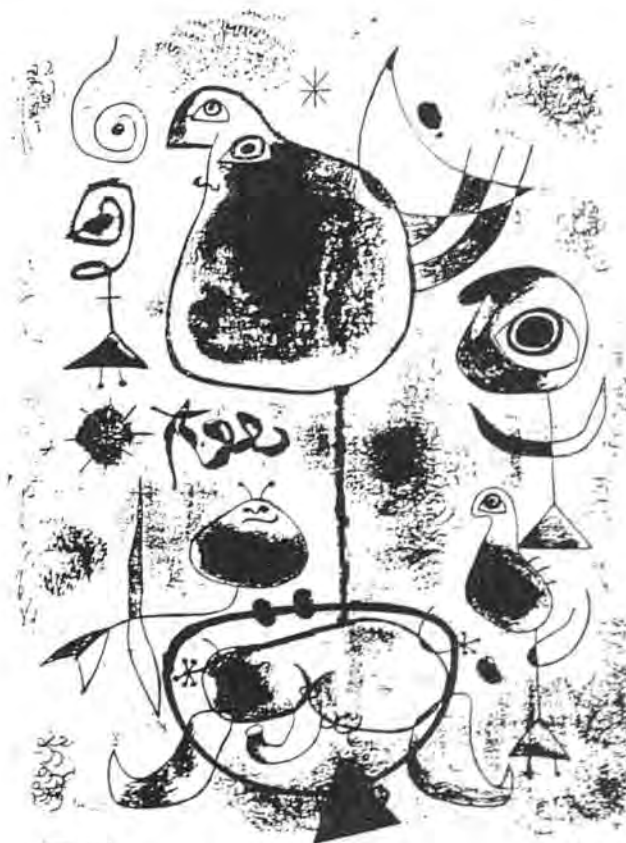


FIG. 24

BARCELONA-4

25.- OBSTACULITZACIÓ PENETRACIÓ VISUAL : Fenòmen que podem anomenar, també del mur per l'efecte de muralla que plantegen aquells signes que, pel tamany, i l'emplaçament del camp visual basicament, - actuen d'obstacle per a que la vista penetri, i assimili els diferents nivells de profunditat espacial, tot i que compleixi un paper important el fenòmen de la transparentació, abans esmentat, - al superposar-se varis signes. A més a més, alguns dels signes -- que s'anteposen com a mur produeixen oclusions d'algunes parts - dels signes posteriors, tot i que només actuïn de vels o filtres i permetin discernir el darrera, la força de les figures anteriors aclaparen opticament i acaparen l'atenció d'una manera particular.

Les condicions que fan possible el fenòmen d'impenetració són:

- El tamany dominant.
- L'intens sentit tonal.
- La forta contrastació.
- L'ocupació del primer terme.
- La interrupció dels signes pel límit del camp visual.

Vuit són els fenòmens observats en total, significant només el 16% de la població compositiva. Podem destacar com exemples - més remarcables, les litografies B-5, B-6, B-11, i B-36. (Fig. 25)

26.- VARIABILITATS DUALS: Resulta crític definir per medi d'una sola norma el fenomen de la dualitat. Encara que es tracta de dues unitats relacionables, el fenomen és més complexe del que sembla. En principi, la dualitat compositiva de les parts sigui entre la dreta i l'esquerra, sigui entre la superior i l'inferior ja l'hem estudiada en el diagnòstic nº 11. Ara, per dualitats entenem:

- 1.- Quan hi ha dos membres figuratius, morfològicament familiars (Litografia B-3).
- 2.- Quan hi ha dos membres de caràcter morfològic més estret encara que l'anterior, és a dir afins o sinònims (Litografia B-13).
- 3.- Quan per molt diferents i distants que semblin morfològicament són a la pràctica úniques en el camp visual (Litografies -- B-14 i 15).
- 4.- Quan algú dels signes conté dues unitats signiques auxiliars destacables (Litografia B-15)
- 5.- Quan les dues unitats són personatges i es distingeixen dels altres signes existents. (Litografia B-20)
- 6.- Quan les dues unitats són inesperades pel seu caràcter minoritari. (Litografia B-25)
- 7.- Quan a pesar d'haver-hi tres unitats o més, dues es complementen estructuralment passant a formar-ne una perceptivament, per la llei de la simplicitat. (Litografia B-29)

Unes catorze litografies, és a dir el 28% de les composicions mostren variables tipològiques duals. (Fig. 26)

27.- REITERACIÓ D'ELEMENTS GRAFICS: Les formes idèntiques o similars entre si, que formant unitats o mòduls es repeteixen per diversos llocs del camp visual, formen també una estructura. Malins prefereix denominar-les patrons:

"A la prehistoria mateixa de l'art es remonta l'utilització d'elements geomètrics disposats en una seqüència regular, i repetida denominada -patró-".(22)(El qual, ja ens hi hem referit, a l'estudiar les multiplicitats d'ulls.)

Wucius Wong, entén el concepte de repetició així:

"Els mòduls han de ser simples. Els massa complicats -- tendeixen a destacar-se com a formes individuals, amb el que l'efecte d'unitat pot ser anulat.

La repetició és el mètode més simple de disseny. -----
Les columnes i finestres en arquitectura, les potes ---
d'un moble, el dibuix sobre la tela, les rajoles del te
rra, són exemples obvis de repetició.

La repetició de mòduls sol aportar una immediata sensació d'harmonia. Cada mòdul que es repeteix és com el com
pàs d'un ritme donat. Quan els mòduls són utilitzats en gran tamany i petites quantitats, el disseny pot semblar simple i audaç; quan són infinitament petits i s'u
tilitzen en grans quantitats, el disseny pot semblar - un exemple de textura uniforme, compost de diminuts ele
ments." (23)

La repetició de mòduls o patrons estel.lars i d'ulls orbicu
lars és gairebé present en totes les composicions, ara en tindrem en compte altres, com per exemple els puntiformes i els de les seves connexions. A les litografies B-6 i B-7, la sèrie d'impressions que es troben escampades pel camp visual generen uns fils òp
tics, que es creen per la connexió d'aquests, que entren en contra
posició amb l'estructura més influent. En aquest sentit, tenim unes setze composicions, que equivalen al 32% de cossos repetitius del sistema compositiu. (Fig. 27)

28.- CONTRAPOSICIONS DIRECCIONALS VERTICALS I HORITZONTALS: La inversió, una de les principals figures de construcció per revolució (24) dóna com a conseqüència un sentit direccional oposat al que majoritàriament és ascendent. D'aquesta manera entren en ---acció dues forces direccionals oposades, una ascendent i un altra descendent, que creen un choc o un conflicte en el camp visual.

Per altra banda, la manifestació evident de moviment, tant ascendent com descendent, "introdueix els factors de direcció i velocitat ", (25) fenomen aquest últim d'evident tensió també.

Tan mateix aquesta contrposició pot aportar al sistema compo-sitiu, l'acompliment d'un altre concepte, com és el de l'equilibri.

"Hem senyalat que l'equilibri es logra quan les forces que constitueixen un sistema es compensen unes amb les altres. Aquesta compensació depèn de les propietats de les forces, la ubi-cació del seu punt d'aplicació, la seva intensitat i la seva di-recció." (26)

A la litografia B-3 per exemple, la majoria de figures ingràvides tendeixen a marcar-nos unes direccions ascendents, que d'al-guna manera queden compensades per les dues figures invertides de la part superior, que penetren descendent i oposadament a les di-reccions anteriors.

A la litografía B-8, el personatge femení invertit, xoca di-reccionalment amb el personatge inferior, contrariament ascendent. Paral·lelament, la direcció provocada pels triangles trocals ----aguts, així com de les dents, ascendents, fan de totes maneres que permaneixi dominant aquesta última direcció, passant a ser la primera de simple oposició. Sobre el respecte Arnheim, escriu:

"També la forma dels objectes genera una atracció al

al llarg dels eixos del seus esquelets estructurals,"
 (27) i cita el cas del grup triangular de la Pietat --
 del Greco, que es percep dinàmicament a mode d'una flexa o
 cuny, que apunta cap a dalt. (Fig. 28)

29.- CONTRAPOSICIONS MULTIDIRECCIONALS: Quan en el camp, els elements compositius ens defineixen direccions diferents entre --- sí, és fàcil de que es produeixin obstaculitzacions o barreres que travin el pas. Per exemple a la litografia B-9, el personatge que vola, travessa l'espai en sentit transversal a la direcció ascendent que imposa la figura central. Paral·lelament, la inferior, descriu un moviment oblic o de circumval·lació.

A la litografia B-11, la direcció vertical de la figura mètricament més important, és interceptada per dues, en sentit transversal, així com a la litografia B-12, en la què la direcció de la figura lateral esquerra es contraposa o xoca en la vertical axial. De forma similar, a la litografia B-23, l'ocell i el grafisme que el segueix, descriuen una direcció transversal de dreta a esquerra que talla la vertical del personatge central.

Per citar-ne un altra del final de la Sèrie, tenim que a la litografia B-49, la direcció compositiva més important és la de l'ocell orientat en diagonal ascendent. A la vegada, hi ha un altre diagonal secundària descendent, que xoca amb la direcció anterior, i sintetitzant, a l'esquerra n'hi ha una d'oblicua que -- convergeix amb la primera diagonal. Totes aquestes variables direccionals que convergeixen, es creuen, i s'intercepten, en una paraula es contraposen, poden fins i tot arribar a formar una -- trama, i en el fons coincideixen en l'esquema de l'esquelet estructural del camp visual. (Fig. 29)

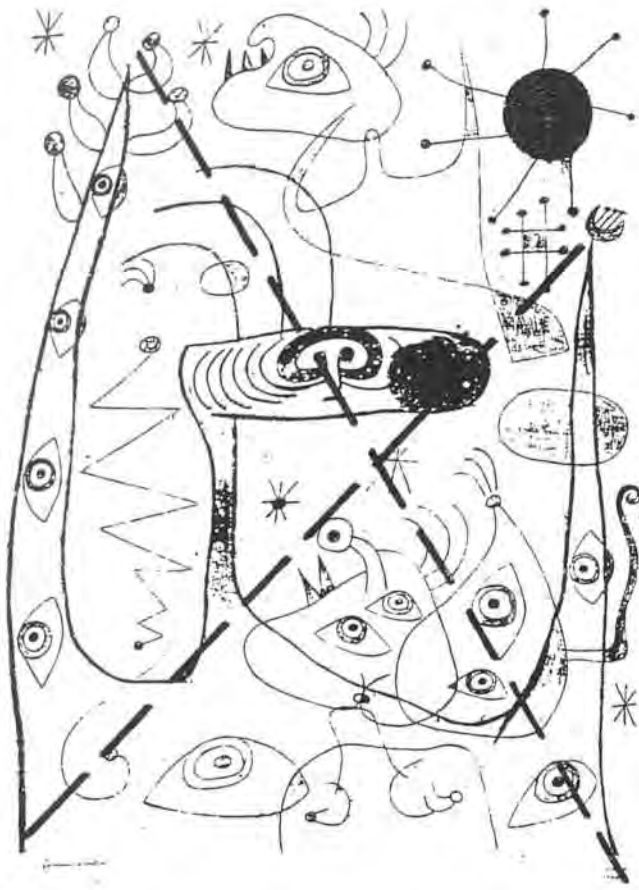


FIG. 25

BARCELONA-3

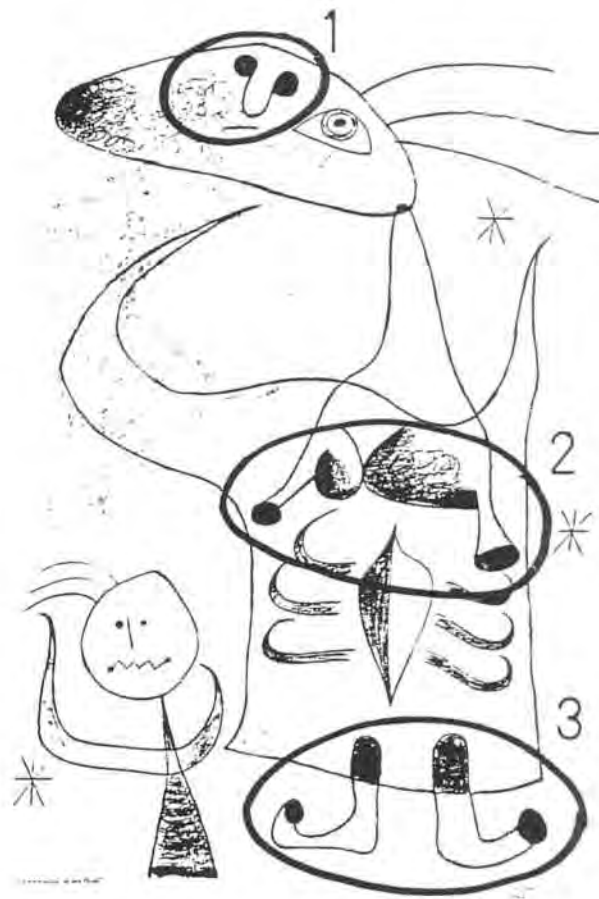


FIG. 26

BARCELONA-13

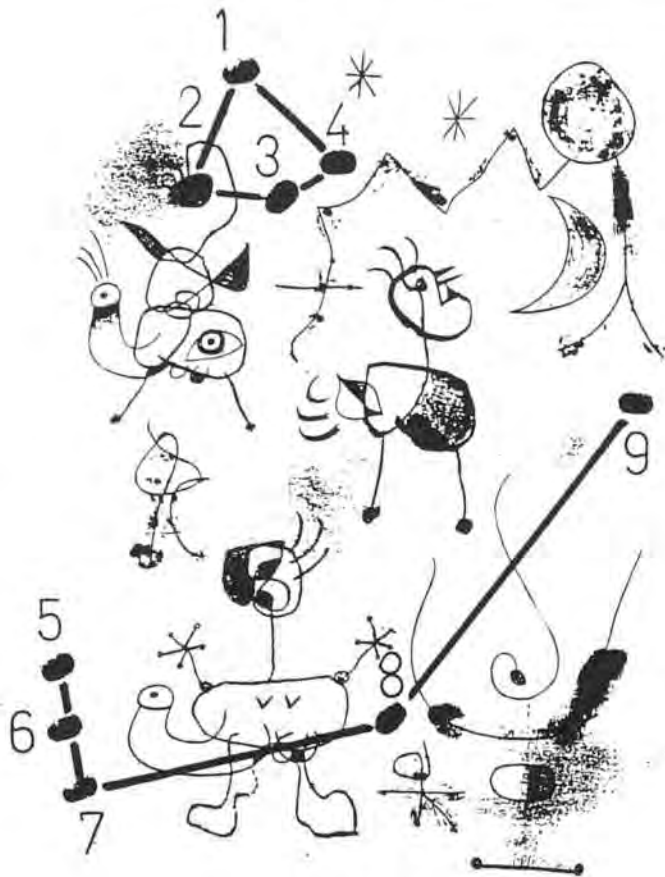


FIG. 27

BARCELONA-26

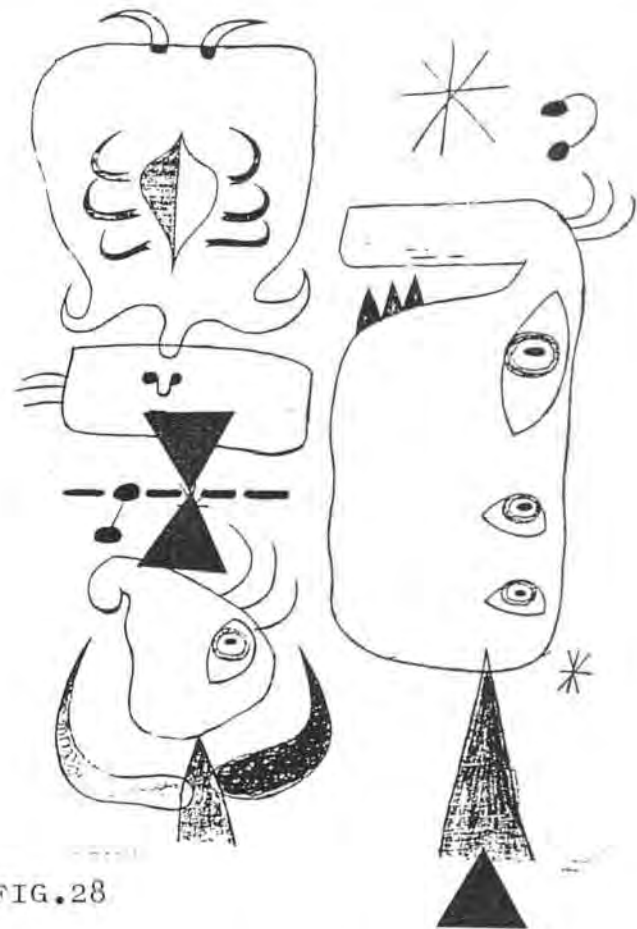


FIG. 28

BARCELONA-8

30.-CONTRAPOSICIÓ DE TAMANYS SEGONS NIVELLS D'ALÇADA : Els tamanys, no solament són el resultat de la jerarquia, segons la importància, sinó que també són la conclusió de la profunditat.

Segons les lleis de la perspectiva, a més a prop, més gran, quan més lluny, més petit. Conforme en la percepció de la realitat, aquesta relació de gran i petit respectivament, segons un primer terme, o bé un terme més profund, es planteja també a la Sèrie Barcelona, tot i que segurament ni s'ho plantegés el mateix Miró, donat que el plantejament preponderant és més que tot planimètric.

Primer de tot, constatem la tendència de situar en la part superior, els tamanys petits, que ens donen la profunditat del camp, en els nivells superiors, com correspon logicament, per altra banda, als principis acadèmics.

Aproximadament el 26% de les composicions de la Sèrie tendeixen a minorar els tamanys, situats en zones superiors, i per tan hi ha una inclinació de les figures cap a aquestes zones, mentre que el 36% de les composicions, mostren la tendència contrària, això és, la minoració dels tamanys es produeix cap a les zones més baixes del camp visual, la qual cosa manifesta un predomini de les fugues cap a nivells baixos. Aquest fenomen de contraposició, podria interpretar-se també en funció dels nivells d'alçada dels punts de vista, de la mateixa manera que en perspectiva tenim que, quan l'horitzó és elevat els objectes fugen per la part inferior, i quan és abaixat, els objectes fugen per la part superior.

I finalment hi han composicions inclassificables segons els dos punts de vista esmentats, i que es mantenen neutrals en tant

que no mostren aminoracions de tamanys en cap sentit, al menys d'una forma evident. Aquestes disset composicions signifiquen un 34% de neutralitat sobre aquest fenomen.(Fig. 30)

31.- CONTRAPOSICIÓ D'ESCALES EN LES PROPIES CONFIGURACIONS: Resulta evident que el concepte de proporció humana que té o que aplica Miró en els seus personatges, no té res a veure en la realitat, ni en cap de les seves idealitzacions. Més aviat li preocupa exaltar expressions o actituds, per la qual cosa transforma anamòrficament ampliant i reduïnt entre altres estratègies, per fer més evident el que hom pretén comunicar.

Una de les configuracions més contrastants, és la dels caps grossos, anomenades també "figuras renacuajo", o "hommes têtards", pels francesos, i "Kopffüssler pels alemanys.

"La tesi popular és que en aquests dibuixos, molt comuns el nen omet totalment el tronc, i equivocadament enganxa els braços i les cames al cap!". (28) En el nen, el cap forma extensa superfície que inclou el tronc també, i en canvi les extremitats queden reduïdes a simples traços filiformes.

A la Sèrie Barcelona, podem afirmar que hi ha figures "renacuajo", del tipus dels nens. El tronc forma un altra àrea normalment, que incorpora els braços la majoria de les vegades, com hem pogut veure en el 1er. Capítol, però tot i així, el cap es destaca fins a l'extrem que pot arribar a sobrepassar l'àrea del tronc, com succeeix a les litografies B-8, B-16, B-24, o B-25.

Altres nivells de contraposició escalar són:

- Els tamanys dels penis, en relació dels troncs, i les altres parts del cos, es projecten desmesuradament a la litografia B-26.
- El signe ciliat del sexe femení, és 1/4 part de l'alçada total de la figura, cosa que el fa evidenciar, imposant-se i encerclant al tronc, a la litografia B-20.
- El cap del personatge masculí de la litografia B-4, té una superfície superior que no pas la de les natges, quan en realitat li correspon ser al revés.
- L'únic ull orbicular del personatge femení de la litografia B-9 és tan o més gran que els dos pits junts del tronc.
- L'àrea de la superfície del rostre del personatge de la litografia B-12, equival aproximadament a la del tronc.

Aquets són només uns quans exemples de les constants contraposicions, que es fonamenten en la transposició de l'escala real de les diferents parts del cos, i que creen un fort xoc perceptiu a l'alterar-se de sobte l'escala referencial que domina el nostre entorn.

Ens pot clarificar tot el que hem esmentat, les observacions de Daucher:

"...si un artista primitiu confereix a un cap una proporció excessivament gran (excesiva en relació amb la mida realista), desitja destacar el valor d'aquesta part del cos." (29) A la vegada la forma gran permet sobresortir. Domina i crea un ordre jeràrquic. Tanmateix:

"En el seu -Traité du Beau-, Diderot afirma que l'unitat en la diversitat és la característica de totes les relacions que proporcionen complaença." (30) (Fig.31)

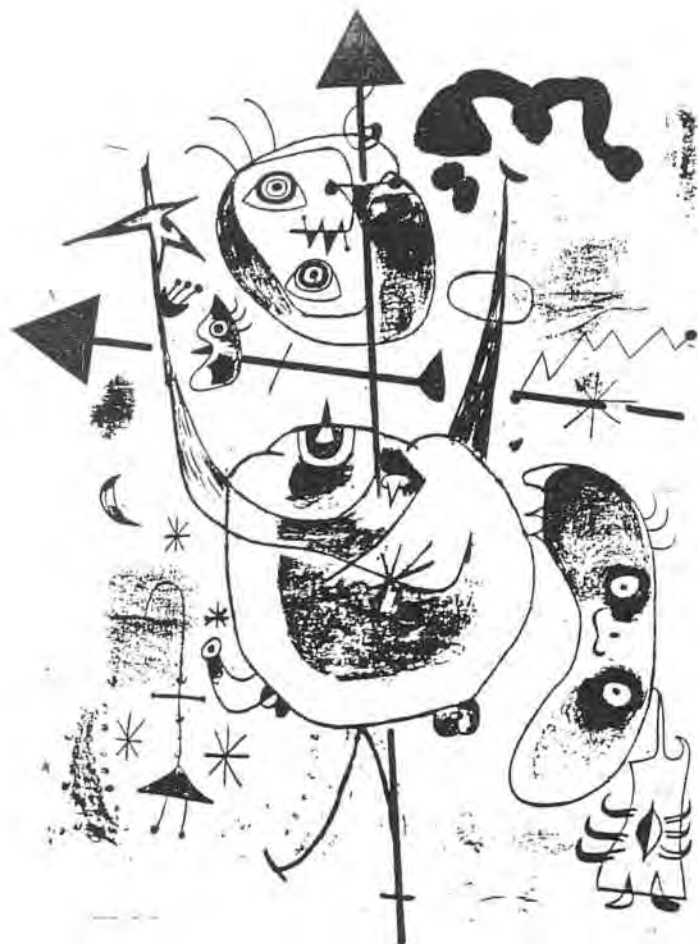


FIG. 29

BARCELONA-23



FIG. 30

BARCELONA-24

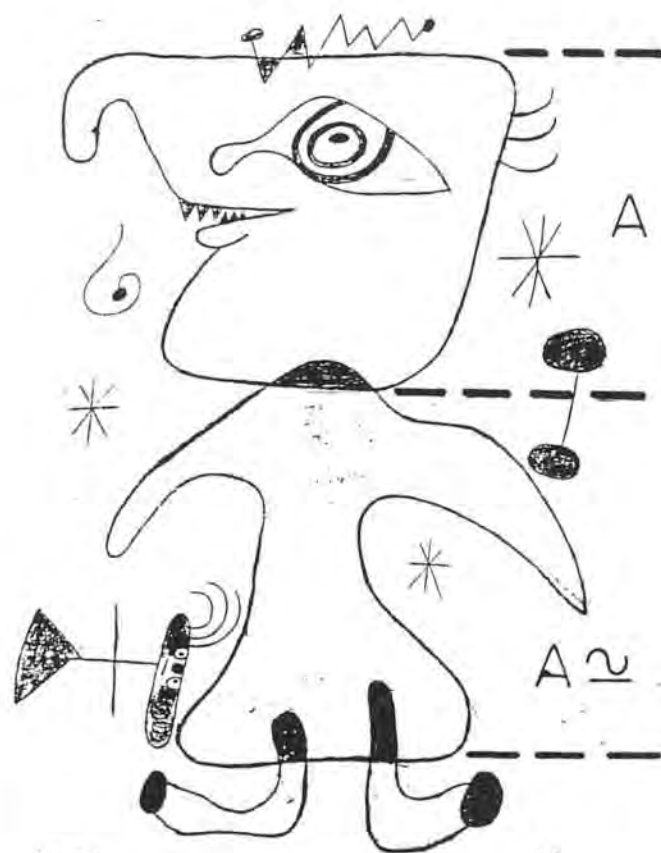


FIG. 31

BARCELONA-12



FIG. 32

BARCELONA-19

32.- CONTRAPOSICIÓ ANGULAR CURVILÍNIA: Els traçats rectilini-curvilini, fan possible que poguem parlar del llenguatge gràfic. Com a components fonamentals, estan constantment en dialèctica, en forma de litigi, o bé complementant-se. De caràcters oposats, actuen sobre l'equilibri, ratificant-lo o bé aguditzant-lo en un sentit o altre. Són també inherents a l'estructura i sensibilitzen donant els caràcters fonamentals a l'espai.

Resulta molt crític quantificar quin dels dos caràcters predomina en el llenguatge mironià, de totes formes repasant les configuracions tipogràfiques constatem, en principi un equilibri de sis a set traçats bàsics, netament angulars i curvilinis, respectivament. Però, a mida que els signes es van diversificant i multiplicant, almenys en els esquemes globals, sembla haver-hi un predomini del caràcter curvilini per transformació de les figures, en principi angulars, (És a dir els angles rectes dels quadrats perden l'angularitat i s'arrodoneixen, per exemple)

Per altra banda, ja hem assenyalat l'aspecte hàptic del seu llenguatge, en aquest sentit i altres vinculats a la rodonesa, - Daucher afegeix:

"Les formes rodones, plenes, van unides al record del barroc. Sensual i terrenal fantasiòs i juguetó, el barroc ofereix en les seves incontables variacions tot allò que hom pot imaginar-se en aquesta categoria de formes. Aquí troben la seva correspondència una dinàmica que gira en torn a sí mateixa, una mobilitat suau, natural, accentuada pels sentiments, el que és harmònic, equilibrat, pacíficament alegre.

En un nivell inicial dels gargots trobem les formes sensuals agradables, que remarquen el que és hàptic, però també el trobem en l'art del Llunyà Orient que, no es

pot oblidar, exercí la seva part d'influència en el barroc. No és casual que aquest període artístic mostrés - predilecció pels angelots, personatges del tipus Falstaff, el sàtir. En l'art predominen la superfície, el color, l'indefinible joc entre clar i obscur, les composicions ondulants." (31)

En l'anàlisi, hem apreciat que 48 de les composicions tenen un domini de la tendència curvilínia, i només en dues ocasions observem un cert equilibri entre les dues tendències. En resum, el balanç és: el 96% curvilini, i el 4% es manté en equilibri. (Fig. 32)

33.- CONTRAPOSICIÓ DE FORMES TANCADDES I FORMES OBERTES: Entre les parts inferior i superior del camp visual, les formes actuen segons criteris oposats. Mentre que la meitat inferior és ocupada per figures tallades pel límit, de manera que es projecten cap en fora, a la part superior, totes les figures respecten la llei condicionant del marc i es configuren íntegrament, sense que ultrapassin el límit corresponent.

En una paraula, hi han composicions tancades i composicions obertes. En aquest sentit, ens hem de remetre forçosament a Wölfflin:

"Per forma tancada entenem la representació que, amb mitjans més o menys tectònics, fa de la imatge un producte limitat en sí mateix, que en totes les seves parts a sí mateix es refereix; i entenem per estil de forma oberta, el contrari, el que constanment alludeix a allò que és exterior a ell mateix i tendeix a l'aparença desprovista de límits,..."(32)

Les composicions que contraposen els dos aspectes, són globalment obertes o atectòniques, i es manifesten exactament en un 48%, és a dir que, practicament la meitat de les composicions de la Sèrie Barcelona són atectòniques, o ens remetent a l'exterior dels límits del camp, amb la particularitat que ho fan únicament i exclusivament pel marge inferior. (Fig. 33 i 33 bis)

34.-CONTRAST D'ORGANITZACIÓ D'ESPAIS DINS D'ESPAIS: Algú ha dit que una habitació és un espai dins de l'espai. L'organització interna, tancada o tectònica de les àrees més grans de les configuracions (testes, de vegades també troncs), xoquen amb l'organització dels espais globals totals, més flexibles i de vegades oberts o atectònics.

Els primers espais, estan delimitats per formes diferents, -- com les plantes arquitectòniques, mentre que els segons espais, els límits del marc, els condicionen a una forma convencional rectangular. De fet, hi ha una estreta relació entre com es genere l'organització interna de l'espai d'aquestes configuracions, i les plantes dels edificis. Le Corbusier, sembla ser que moltes de les seves plantes arquitectòniques, es fonamentaven en composicions - plàstiques. Ell mateix afegeix:

"... el pla générateur, no contribueix al progrés de la comprensió de l'arquitectura, sinó que engendra en els seus seguidors una mística de l'estètica de la planta que no és molt menys formalista que l'estètica del Beaux Arts; però amb això Le Corbusier posa de relleu l'existència d'un estat -de facto-." (33) La reciprocitat --- plantejada, ens fa veure aquesta organització d'espai mironià, com a plantes arquitectòniques.

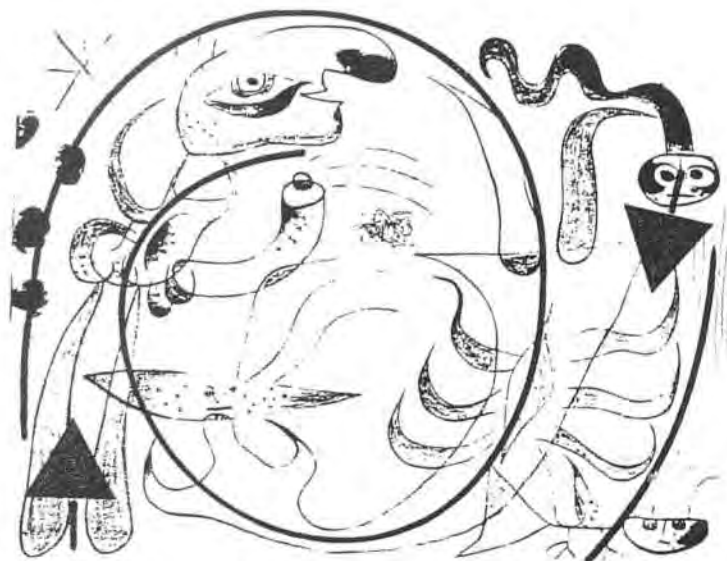


FIG. 33

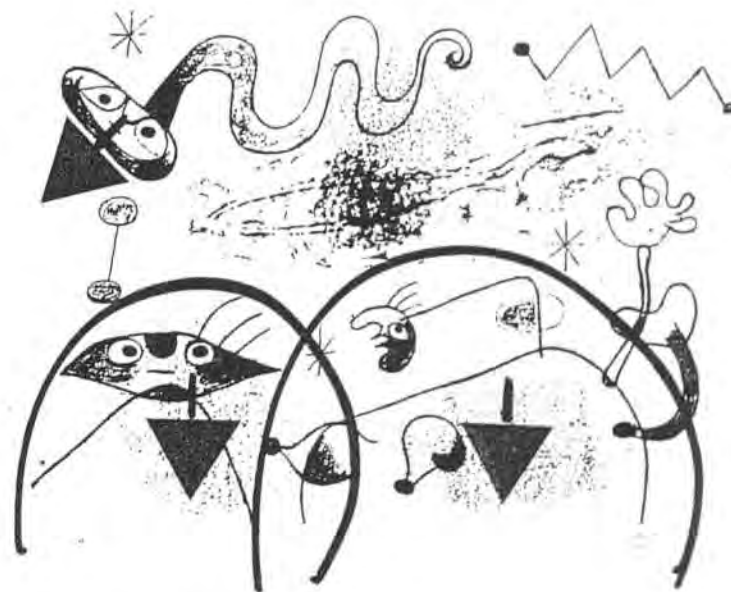


FIG. 33 bis

BARCELONA-43

BARCELONA-46

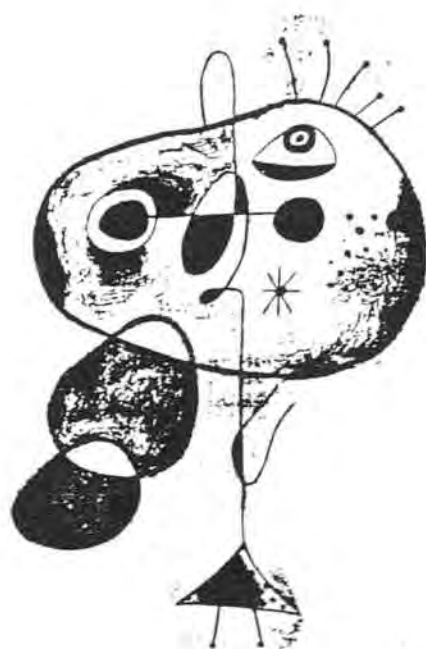


FIG. 34



FIG. 36

BARCELONA-46

Per medi de la superposició i la penetració, entre altres tipus d'agrupaments, es logra crear nous espais dins del general. Els més destacats, són uns 17, i representen el 34% de la totalitat. (Fig. 34)

35.- CONTRAST D'ESCALES ENTRE NIVELLS DE L'ESTRUCTURA: Els signes i altres elements compositius, s'organitzen formant basicament -- dos nivells d'estructuració espacial. Les figures i personatges -- que constitueixen la part narrativa, i els signes anomenats còsmics, com estels i taques que actuen d'imputs, i que conformen -- una part més abstracte. Aquesta diferenciació de nivells, permet dividir l'espai topologicament, en dos plans, el macroestructural i el microestructural, que ens expliquen el fenomen de la profunditat.

Entre els dos, logicament s'estableix una dialèctica de la capa o pla anterior, al posterior i viceversa, de manera que entrem i retrocedim constanment, fins haver dominat la lectura total dels signes components.

Aquest fenomen, que fa possible superar la planimetria rígida, està present en la pràctica totalitat compositiva, encara que sigui en algunes ocasions microestructuralment, molt pobre. (Fig. 35 i 35 bis)

36.- LA INFLEXIÓ: El fenomen de canviar la corbadura de convexa a còncava o viceversa, és freqüent principalment en les configuracions de les testes. La inflexió és produïda en el punt de la corba en el qual canvia de sentit la concavitat. Els traçats que conformen els contorns de les configuracions que modelen els perfils

de les figures, es componen d'un recorregut constant d'entrades i sortides, o convexitats i concavitats, és per això que les inflexions es produeixen amb facilitat.

Com hem esmentat, la inflexió està present en totes les composicions, de diverses maneres, o formades per vàries parts. Podem destacar, les mans quan modelen els apèndixs dels dits, les testes quan anamòrficament, els nassos sobresurten i les boques s'emboquen, i les extremitats quan en forma de banyes, les parts còncaves-convexes es complementen. (Fig. 36)

37.- EL GEOTROPISME I L'AREOTROPISME : Fenòmens oposats que impliquen, el primer, la tendència d'un òrgan a créixer de dalt a baix, com les arrels. D'alguna manera es pot relacionar amb la disposició invertida de les figures que apareixen de forma excepcional.

L'areotropisme implica la tendència d'anar cap enlaire, segons el moviment originat per la ingravidesa, de baix a dalt. El concepte d'ingravidesa s'explica, quan els vectors de les forces descendents queden reduïts a un de sol, però la configuració és conformada de tal manera que els vectors de les forces oposades a la gravitatòria superen aquesta, fins arribar-la a anular. D'aquí la tendència ascendent de les figures mironianes.

Com a símil de les dues tendències, podem posar l'exemple de l'arbre, que per una banda les arrels creixen cap a terra aprofundint-se, i per l'altra les branques i el fullatge creixen de forma ascendent segons el seu desenvolupament orgànic propi.

La tendència gravitatòria, en Miró, podem afirmar que és nul·la. El fet de no aparèixer en les seves representacions cap lí-

nia que faci la funció d'horitzó o de línia de terra, que susten-
ti o divideixi l'espai, és prova de que la concepció d'aquest, que
ell té, és il·limitat i obert. Tan sols podem interpretar, o la -
tendència de la gravetat és suggerida en les composicions atectò-
niques, on s'entreveu que les figures es projecten cap a fora del
límit inferior del camp visual.

La manifestació ingràvida queda patent mitjançant l'exaltació
i l'erecció. L'elevació constantment obsessiva dels membres, tan
de les extremitats com de l'ostentació erecta del penis, sense -
excepcions, ho manifesta. Tretze parells de mans són elevades i -
només un parell. Cirici glosa donant-li un èmfasi especial al fe-
nomen ascensional, en el discurs de contestació a l'acte de presen-
tació de Doctor Honoris Causa de la Universitat de Barcelona a
Joan Miró:

"Els braços dels personatges de Miró, sovint multipli-
cats, complementats amb altres prolongacions del cos,
com banyes, i àdhuc amb una mena de ganxos que s'enfi-
len des dels peus, senyalen i subratllen el gran mo-
viment ascensional que la majoria de les seves pintures
respira. La idea de progrès de millorament, de supera-
ció, és implícita en aquests 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, pa-
tèticament 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 en sona un poder ascensional.

Els caps mironians resumeixen el punt final d'aquesta
ascensió, d'aquesta mena d'encarnació en els homes de -
les essències de la terra. Els caps de vegades desapareixen
transformats en puntes de sageta, com si dirigissin

l'esforç ascensional fins més enllà dels límits de la pròpia presència limitada.

Altres vegades, els caps testimonien la pujada de l'energia amb els fronts inflats, com si fossin nassos posats al capdamunt, tensos i àvids com els sexes i els braços d'una turgència de llibertat i d'una pulsio ascensional. Sota d'ells, sovint les boques criden, s'escriidassen, - amb ràbia, amb ira, davant de les barreres que s'oposen a la completa realització de les pulsions ascensionals." (34)

(Fig. 37 i 37 bis)

38.- LA SINÈCTICA: Les imatges que no s'ajusten a la realitat, -- comporten uns determinats nivells de transformació. La sinèctica, com a procés d'elaboració de les activitats bàsiques de fer conegut el que és estrany i de fer estrany el que és conegut, és un dels mitjans metodològics. De les dues activitats, la segona és la que es relaciona més amb el procés creatiu de vocabulari de Miró. El vocabulari de Miró no és estrany, és conegut, respón a objectes del món cotidià, o en tot cas del món còsmic. Els seus personatges són nus, no oculten res, són tal qual.

Pel mètode distorsionador, i per medi de les estratègies de transposar i invertir, la claretat i l'evidència queda la major part de les vegades ocultada i tergiversada, fins a l'extrem de que els personatges resultants d'aquest procés, semblen venir d'una altra galàxia. Segons Davis i Scott:

"Fer estrany el que és conegut, invertir o transposar la manera quotidiana de veure les coses, i de respondre a aquelles que fan del món un lloc segur i familiar. La busca de l'estranyesa no és solament un intent de trobar

formes extravagants i fora de lloc. És un intent conscient d'aconseguir una nova concepció del mateix vell món, de la gent de les idees, dels sentiments i coses. En el món familiar els objectes estan sempre del dret; el nen que s'ajup per mirar el món entre les seves cames està experimentant el conegut convertit en estrany".

(35)

(Fig. 38)

39.- LA POLARITAT: En el capítol dedicat a les configuracions tipològiques del vocabulari de la Sèrie Barcelona, hem pogut constatar que dins de cada configuració hi ha un procés de desenvolupament que comporta un principi i un final, que es torna a suscitar en la morfogènia tipològica. Una vegada més en el capítol de les parangonacions tipològiques, plantegem una hipòtesi sobre el vocabulari global, de manera que, ordenant els diferents signes i imatges segons el grau de maduresa o complexitat, de manera semblant a l'ordenació cronològica evolutiva de la representació del nen, tornem a obtenir una formació diferenciada. Segons R. Leisse de Mertig i M.H. GradoŹczyk:

"Polaritat és la formació diferenciada dels extrems oposats (pols) de l'eix d'un cos. En filosofia: oposició - en la que un extrem implica i complementa l'altre." (36)

El concepte de polaritat, doncs, veiem que es planteja a diferents nivells segons l'anàlisi del llenguatge gràfic, però com positivament, podem constatar també que la polaritat es pot manifestar dins d'una mateixa composició, de forma que sí poden coexistir signes esquemàtics, aparentment, amb altres més complexes -- que semblen més desenvolupats, fet que demostra que en certa manera, contradiu la hipòtesi esmentada, però que a la vegada explica



FIG. 35

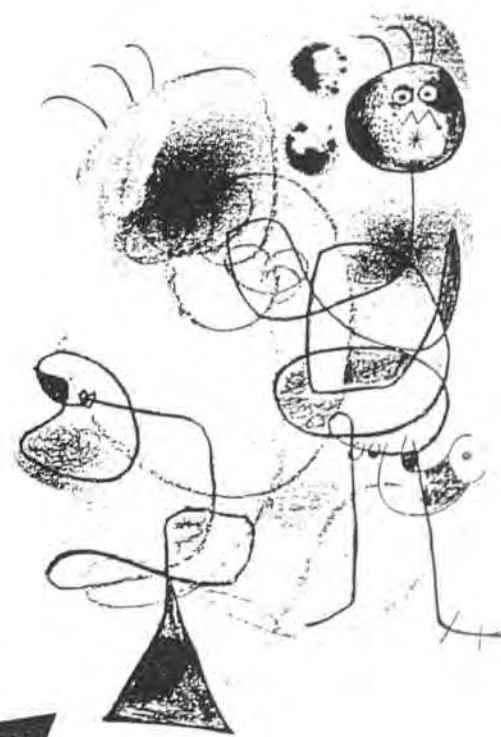


FIG. 35 bis

BARCELONA-27



FIG. 37

BARCELONA-41



FIG. 37 bis

BARCELONA-11

que la polaritat és un fenomen simultani entre les parts del llen-
guatge gràfic, al contrari de la del nen que normalment té unes -
representacions pròpies per a cada període cronològic.

Podem destacar els següents exemples:

- A la litografia B-1 les figures humanes elementals del tipus fi-
liforme, cohabitaven en el mateix espai que les de generació global
més complexes i desenvolupades.
- A la litografia B-4 tenim els dos únics pcls que són possibles
en el cap: figures de cap d'agulla i de cap gros.
- A la litografia B-7 veiem que el pitant del personatge femení, -
està format per dues unitats completament diferents. Constituei-
xen dos pcls d'un mateix eix corpori.
- A la litografia B-21 tenim una testa conformada segons un esque-
ma bàsic totalment circular, que es conjuga amb un altre total-
ment anamòrfic.
- A la litografia B-26, es mostren des de les taques tipus emprem-
ta, a la manera de rapport "es la repetició regular d'un motiu -
dins d'un pla articulat ornamentalment" (37), fins a la figura
nodal de generació global més complex.
- A la litografia B-56 apareixen alhora l'estel filiforme sense -
límit, i el seu oposat poligonal ciliat, molt restringit.

El fenomen exposat planteja indirectament fortes contraposi-
cions morfològiques servint compositivament com a estratègia. (Fig.
39)

40.- LA FISIOGNOMONIA: Un dels aspectes més expressius i forts dels
signes i que destaquen sobremanera en la Sèrie Barcelona, són els
rostres, per la quantitat de variables establertes i per la seva
dicció. Diccio motivada d'alguna manera per allò que els seus ulls
varen saber copsar del proïsme, i probablement també d'altres cul

tures com les primitives de l'Àfrica negra, que tractarem més endavant, així com també de la situació ambiental que viuria i que precedeixen a la Sèrie Barcelona, tal com hem esmentat anteriorment.

Aquí i ara volem reflexar la impressió expressiva dels rostres que com ratifica el poeta Matthias Claudius, vers el 1.775 sobre la recensió humorística de l'obra de Johann Kaspar Lavater Fragments fisiognomònics pel foment del coneixement i amor del nostre proïsme:

"La fisiognomònia és una ciència dels rostres. Els rostres són (concreta) perquè estan relacionats (generaliter) amb la realitat natural i (specialiter) estan fermament units a les persones." (38) Segurament la Sèrie Barcelona, podria constituir un tractat de fisiognomònica pels estudiosos del tema, nosaltres hem de limitar-nos, per no defugir -- dels nostres objectius. Tampoc hem trobat cap mena d'informació que expliqui o tracti sobre l'expressió facial mironiana, en el seu aspecte dramàtic o irònic, en contraposició a la seva fisonomia tan afable.

A l'any 1959 estava molt a prop de l'impacte del Guernica.-- El crit, el plor i la ploralla, així com el planyiment, la lamentació i el vagit, es trasmeten també fisonòmicament a la Sèrie -- Barcelona.

Per altra banda troben un gran paral·lelisme fisionòmic també, amb les expressions facials de l'art primitiu.

- El rostre del personatge principal de la litografia B-5, recalca circumscribint els ulls, com en la pintura dels rostres dels Papues. (Els Papues són de Nova Guinea, en l'oceà Pacífic)
- El dentat serrat de la litografia B-11 que sembla tallat a la fusta, té una gran consonància amb les boques tallades de les màscares de la Nova Guinea. És més, el rostre principal d'aquest ma

teix personatge, és com una màscara.

- La formació serrada del que sembla ser la testa del personatge de la litografia B-4, té el mateix acabament o semblant que la part superior dels caps de les estatuetses de pedra de Kisi (Guinea).

- En general, els ulls desencaixats que hem anomenat orbiculars, per la sèrie de circumferències concèntriques que remarquen la pupila, s'escauen amb la tipologia d'ulls que alguns pobles africans tallen en les seves escultures.

No disposem d'informació suficient sobre el coneixement de l'art primitiu africà, per part de Miró, però donat que es posà de moda a França, a partir del 1931, per força havia de rebre l'impacte de les seves imatges. Sobre aquesta influència J. Laude diu:

"Matisse, Braque i Picasso porten a cap la inversió de la relació tradicional entre pintura i literatura: succeïment, el quadre ja no concreta amb una imatge un text que li serveix de suport o un esdeveniment que pugui traduir-se en termes literaris. A partir de 1906 - l'absència de tota menció a un text o a un esdeveniment --- anteriors a l'obra va atreure en part, però solament en part, l'atenció d'alguns pintors sobre l'art negre: una màscara, una estatueta existien en sí mateixes, per a sí mateixes, tal i com havien estat concebides en la seva plenitud suficient. Les línies fortes i sensibles, les tensions dels contorns i les de les epidermis, les relacions de masses equilibrades i la riquesa dels volums expressaven el sentit de l'obra abans de que aparegés el tema o de que fos conegut.

Els expressionistes alemanys (del grup Die Brücke) i, en certa mida, Vlaminck i Derain no cessaven, malgrat tot, de considerar l'escultura africana (i d'Occania) -

com autènticament primitiva. Nolde, Schmidt-Rottluff, Pechstein i Kirchner elaboren una ideologia bastant confusa en la que predica Ven la necessitat de tornar a trobar els íntims, els èxtasis, les reaccions visceralis que porten a l'home dels orígens (Urmensch).

Aquesta negrofilia, com s'en deia llavors, va trobar el seu apogeu amb l'Exposició colonial de Vincennes (1931): influí en el vot que, en l'Assemblea Nacional francesa, concedís els crèdits destinats a finansar la Misió Dakar-Yibuti (1931-1933).

No pot afirmar-se que el cubisme hagi nascut enterament de l'escultura negra, però no és exagerat pretendre que Matisse, Braque i Picasso han donat a l'art africà les seves cartes de noblesa, haven estat ells els que han originat el verdader descobriment del continent negre i del que Europa pot deure-li. Quan, en el 1937, el Museo d'Etnografia del Trocadero es convertí en el Musée de l'Homme, es va reconeixe el deute que, en el pla artístic, es va pagar a Africa i al "món primitiu." (39)

41.- L'ANAMORFISME: A nivell literari, l'hipèrbole dona una expressió accentuadament deformada:

"La hipèrbole augmenta o disminueix les coses amb accés, i les presenta més grans o més petites del que són, no enganya a la vista, però porta a l'autèntica veritat, i crida l'atenció, pel diu de forme increïble, això és el que realment s'ha de creure." (40) En aquest sentit, podem considerar-la com a sinònim de l'anamorfisme, que consisteix en l'alteració desproporcionada d'una conformació.

cia, un altre fenomen típic del seu llenguatge, l'ironisme o el -
to burlesc que⁷ assoleixen moltes de les seves expressions. En un
altre aspecte la simplificació dels signes mironians queda apaiva-
gada pel fenomen anamòrfic i per la seva dicció, que fa que la -
planimetria no es percebi tan accentuadament. En paraules d'
Arnheim contribueix a la formació de la profunditat:

"La deformació és el factor clau en la percepció de la
profunditat, perquè fa que disminueixi la simplicitat i
augmenti les tensions presents en el camp visual, i amb
això suscita una demanda imperiosa de simplificació i -
relaxació. Aquesta demanda pot ser satisfeta, en certes
condicions, transferint algunes formes a la tercera di-
mensió." (41)

Podem afirmar que l'anamorfisme constitueix una de les estra-
tègies fonamentals del llenguatge de la Sèrie. Els seus signes --
sense les variables de l'accentuació, la distorsió, el retorci--
ment, l'estirament, la compressió, la dilatació, l'angularització,
i les desproporcions, entre altres, no tindrien l'interès sense -
les provocacions o tensions constants de les variables esmentades.
Arnheim, afegeix:

"Una deformació dona sempre la impressió de que s'ha -
aplicat a l'objecte alguna empenta o estirada mecànica,
com si hagués estat estirat o comprimit, torçat o doble-
gat. Dit en altres paraules, la forma de l'objecte (o
de part de l'objecte) com a totalitat a sofert un canvi
en la seva armadura espacial." (42)

Analitzant els antecedents anamòrfics de la Sèrie, consta-
tem que després d'una etapa més o menys acadèmica en quan al di-
buix, compresa entre el 1.901 i el 1.925, l'anamorfisme s'imposa
en el període 1928-29 amb els "Interiors holandesos" i en el 1930

amb els dibuixos del "Carnet", que anirà desenvolupant successivament.

Donat l'especte generalitzat d'aquest fenòmen, no podem extreure exemples concrets, perquè creiem que tots els continguts - en cadascuna de les cinquante litografies, són prou representatives de les diferents diccions i variables esmentades, emprades. (Fig. 41)

42.- LÍNIES OBJECTUALS: En més d'una ocasió s'ha qualificat la pintura de Miró, de plana. Nosaltres també ho hem mantingut alguna vegada durant aquest anàlisi, passant-nos per alt quelcom tan elemental de què una sola línia traçada pot veure's simplement -- com a tal.

Ben mirat en conjunt, i encara que els signes estiguin conformats d'una forma planimètrica hi ha altres elements que actuen aprofundint el camp visual, com la diferenciació d'escals, la repetició iconogràfica i les textures que sensibilitzen i creen atmosfera en el camp visual, però deixant de banda aquests aspectes, el problema és si podem considerar els signes exclusivament linials com imatges estrictament bidimensionals, o bé pel contrari, aquestes no existeixen. Arnheim, ens ajuda a veure l'autèntica dimensió del problema:

"El primer i sorprenent descobriment nostre, -analitzant una composició de punts i línies semblants els de P. Klee- serà, el que no existeix una imatge estrictament plana, bidimensional. Això ens recorda les lluites del pintor Piet Mondrian, que en els últims anys de la seva vida va renunciar a tota referència de temes materials, a qualsevol forma inclús només per a conservar unes bandes rectes indiferenciades. Però quedava un residu del món vi-



FIG. 38

BARCELONA-II

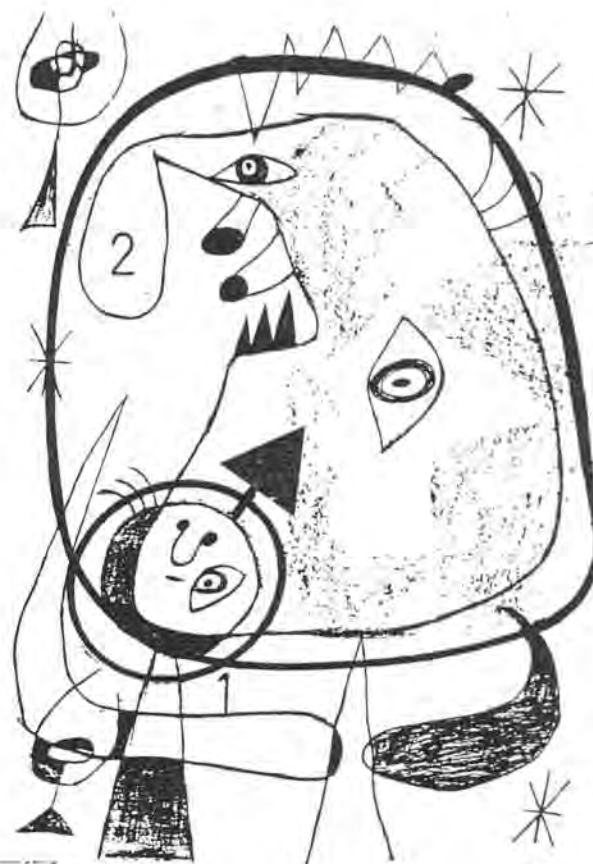


FIG. 39

BARCELONA-21

FIG. 40

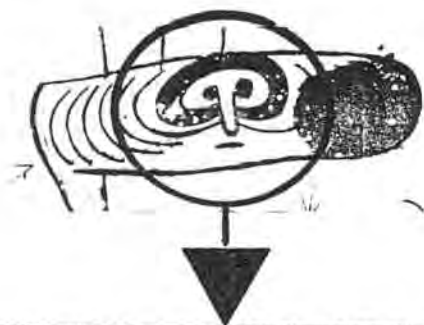
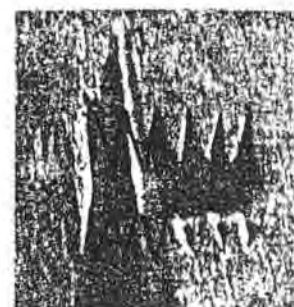


FIG. 40 bis



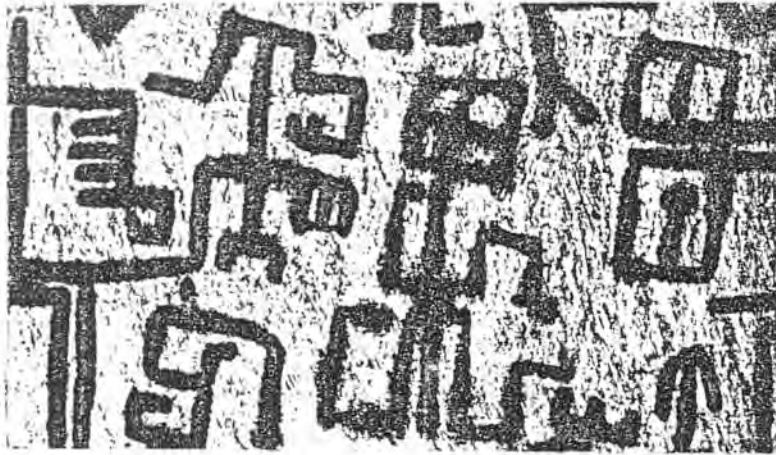
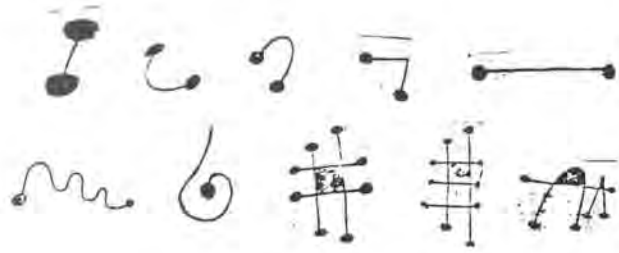


FIG. 42



FIG. 42 bis

BARCELONA-42

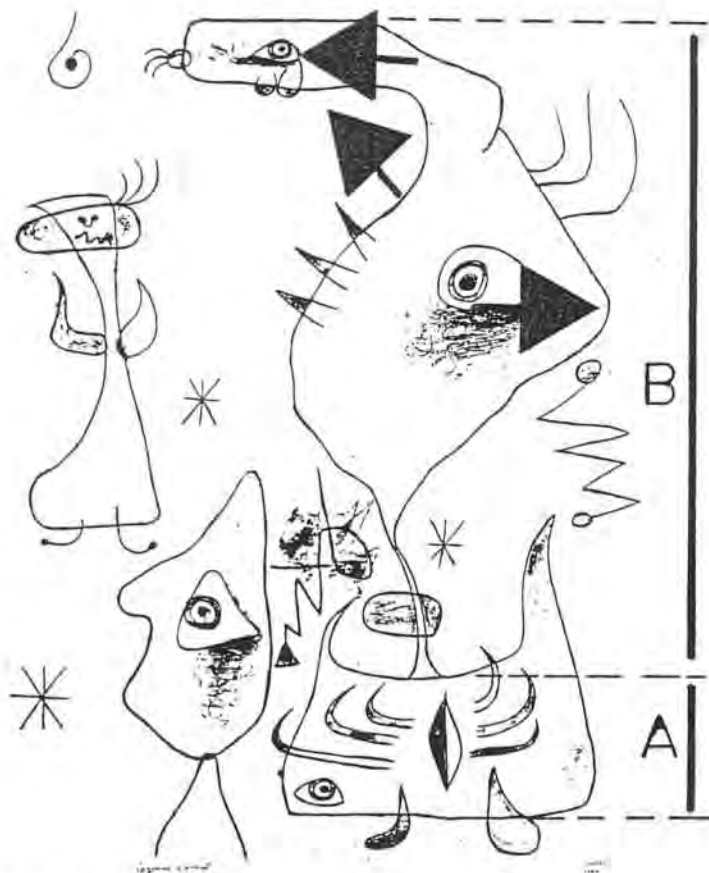


FIG. 41

BARCELONA-16

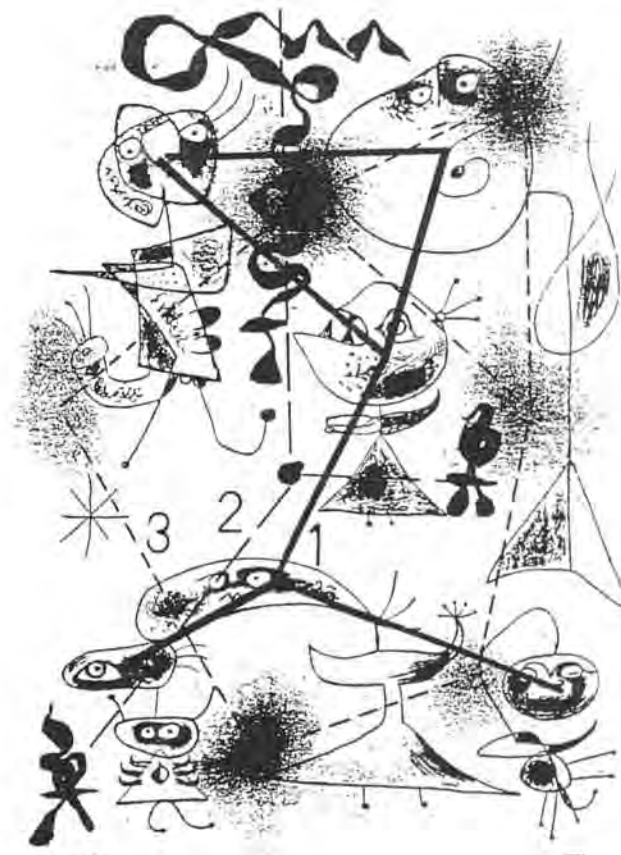


FIG. 43

BARCELONA-1

sual que no va poder anul·lar: la distinció entre els objectes i l'espai buit circumdant. Malgrat tots els esforços, aquesta característica bàsica de la realitat material es va mantenint." (43) És com si es superposés sobre un fons infinit, o s'incrustés sobre un fons ininterromput. Miró, a la vegada, i a més a més, dóna un èmfasi especial a aquests grafismes, sigui per la irregularitat del contorn o pel gruix d'aquest, que fa que destaquí de sobremanera, com succeix en els grafismes de les litografies B-1, B-3, B-4, B-7, B-18 i B-50. (Fig. 42 i 42 bis)

43.- FILS ÒPTICS: Les diferents unitats familiars dels signes s'inter-relacionen en el camp visual. Cadascuna d'elles individualment forma un programa, i conjuntament determinen una estructura tramada de programes, de propietats diferents i per molt intensa que sigui la inter-relació esmentada, la nostra vista tendirà a agrupar cada programa, determinant un recorregut o enllaç òptic entre els signes que donarà com a conseqüència els anomenats fils òptics. En els fons són línies virtuals, amb principi i fi, el primer ve determinat per les condicions tensionals més fortes, i l'últim per les de menor incidència tensional.

Segons Marcolli:

"Els objectes prenen diferents posicions en el camp, - però units entre sí per línies o fils òptics formen un conjunt, per exemple agrupaments de dos, de tres, de quatre objectes, etc. La unió presuposa una llei compositiva, i per tant un programa de composició." (44) A la litografia B-1 observem tres programes compositius:

- 1.- Format per les figures i personatges.
- 2.- Format pels signes i línies objectuals.

-3.- Format per les clapes o nuclis multipuntiformes o textures.

Habitualment són tres els programes compositius que apareixen en les diferents composicions de la Sèrie, i per tan tres - també són les estructures de fils òptics que se superposen.

I com a conseqüència de l'anterior, tenim tres nivells d'estructuració espacial o de profunditat, que Cirici els va definir com a macroestructural, mesoestructural i microestructural. (45) (Fig. 45)

44.-FORMES OCULTES: Si considerem les configuracions, com a resultat de l'organització de varis elements o parts formals, habitualment podem constatar que dins de l'estructura més o menys complexa, queden ocults parts d'aquests elements formals. Nosaltres reparem en la globalitat, però resulta més difícil entrar en les parts. Per medi del procés analític de descomposar i recomposar, podem adonar-nos de la constitució configuracional. Per a Marcolli :

"El procés de posar i treure és fonamental en molts procediments de composició artística. Per medi d'ells s'individualitzen configuracions iguals en l'àmbit d'altres - que són solament aparentment distants, o bé configuracions simples que estan contingudes en altres de complexes. El mètode consisteix en treure les prolongacions, o allò - que resulta superflu per a reconèixer l'autèntica substància de l'obra. Efectivament, tot el que s'afegeix o suprimeix té efectes molt diferents, segons que l'afegeix o el suprimit sigui conforme o contrari a l'estructura de la configuració donada". (46)

En el cap del personatge de la litografia B-6, a l'estructu

ra global hi ha oculta o continguda la forma de perfil, o bé a la vista frontal, hi ha continguda la de perfil, paral·lelament, en el rostre del personatge principal de la litografia B-21, dins del perfil, hi ha contingut una cara de front, situada en el mentó, així com el braç esquerra del personatge en qüestió està contingut o es confon amb els braços d'una segona figura.

En altres formes, potser menys importants o fonamentals, les formes ocultes o implicades dins d'una altra configuració, com a conseqüència de participar de dues alhora, podem afirmar que és constant en el llenguatge mironià, però també hem d'afegir que el caràcter ocult, el disimula o el fa més evident, perquè l'àrea o forma esmentada és omplerta tonalment adquirint perceptivament una tensió decisiva dins del sistema compositiu, és a dir, que formes o parts secundàries, que són conseqüència d'altres fenòmens com el de la penetració o el de la superposició, passen a ser d'ocultes a destacades o accentuades. Miró, resolt per tant el problema de l'absorció dels elements estructurals de la configuració dominant dins de l'altre estructura superposta, omplint l'àrea comuna o oculta, amb el que de fet, el fenomen de l'ocultació, queda al descobert. (Fig.44)

45.- GEOMETRISME MORFOLÒGIC: Les configuracions responen a un tipus o altre d'encaix. Els encaixos morfològics de les configuracions de la Sèrie, són clarament geomètrics, encaixant dins de -- les formes bàsiques triangular, quadrangular, i circular bàsicament.

"Les imatges que compleixen el paper rector en la ment de l'artista no és tant una anticipació fidel de com serà la pintura o l'escultura acabada, com l'esquelet

estructural principalment, la configuració de forces visuals que determinen el caràcter d'objecte visual. Cada vegada que es perd de vista aquesta imatge rectora, la mà s'extravia." (47) Però per a descriure una forma d'encaix o de contorn, és necessari un esquelet estructural que determini el caràcter i la identitat de la forma. Dit d'un altre manera, l'encaix o contorn, deriva de l'esquelet estructural.

Si en els esquemes compositius linials, veiem una abundor de centres que generaven ordenacions circulars, concèntriques i de circumval.lació, ara tenim que l'encaix geomètric que abunda més, és també el circular. A part de la clara manifestació morfològica circular, es produeix un altre fet digne de destacar, i és la geometrització dels signes i de les figures, amb paral.lelisme semblant a l'arquitecturització del paisatge. Giotto i Gherardo Star nina, transposen una dicció al paisatge, que no li és del tot pro pia. En aquest sentit, podríem considerar també, que la dicció geomètrica de l'encaix de les figures i personatges, i que per la llei de la simplificació es redueixen morfològicament a les tres formes bàsiques esmentades, no se li escau, o si més no li confe reix un caràcter arquitectònic com aquell de la bona forma, que ja ens hi vàrem referir al tractar els nivells de contraposició de 1924 a 1939. (Fig.45)

46.- FREQUÈNCIA I INFREQUÈNCIA DELS SIGNES: La freqüència crea un ritme. El ritme és una reiteració, La reiteració marca una cons tant.

La infreqüència, crea un arritme. L'arritme, és una excepció, L'excepció, marca una tensió. La forma no freqüent, és capaç de destacar-se.

Del conjunt de signes configuracionals de la Sèrie, en els agrupaments tipològics del primer capítol, varem poder apreciar la incidència de cada un d'ells. Aquí volem destacar la importància no quantitativa, sinó justament el contrari, les propietats excepcionals d'aquelles configuracions que trenquen un ordre o que a dins del sistema compositiu marquen una infreqüència. En certa manera podríem establir una comparació amb les regions psicològiques en el sentit de que els elements minoritaris contrasten en respecte d'aquells grups més dominants majoritàriament. De la mateixa manera, la infreqüència, es pot relacionar amb el concepte d'economia, que propugna la presència mínima d'unitats, però no per això visualment menys fonamentals en el sistema compositiu.

Són freqüents els estels filiformes que estan presents en totes les composicions, Però entre altres, són infreqüents:

- Les configuracions d'efecte puntiforme i de propietats focals com les variables radials i concèntriques solars.
- Les corbes de generació contínua o espirals.
- La configuració per connexió dual puntiforme horitzontal.
- Les configuracions quatrimpartites o escalars formades per sis travessers.
- Les configuracions ondulars serpentejants.
- Les estrelles poligonals ciliades.

Aquestes són les configuracions bàsicament infreqüents, que es constitueixen en tensionalment contrastants en el camp visual. (Fig. 46)

47.- JUXTAPOSICIÓ D'ÀREES LIMITADES I ÀREES ILIMITADES: Per una banda, tenim que els contorns de les configuracions que no són linials, delimiten unes àrees, mentre que les textures, es manifes-

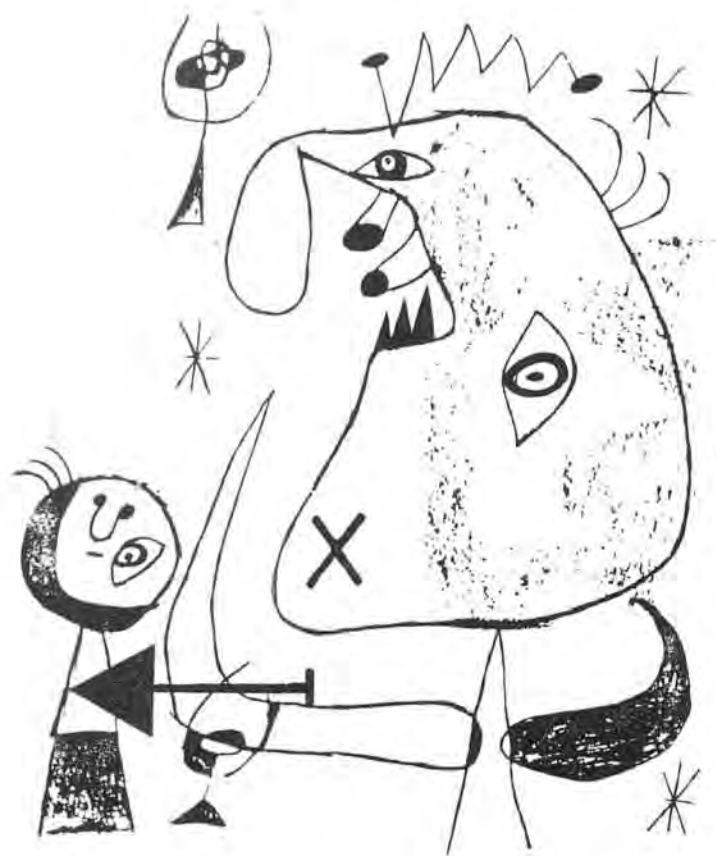


FIG. 44

BARCELONA 21

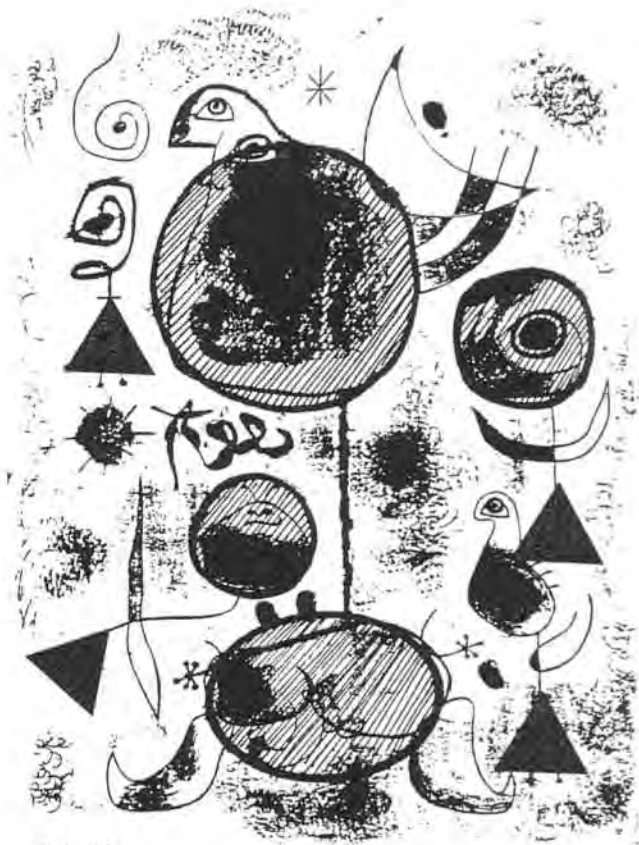


FIG. 45

BARCELONA 4

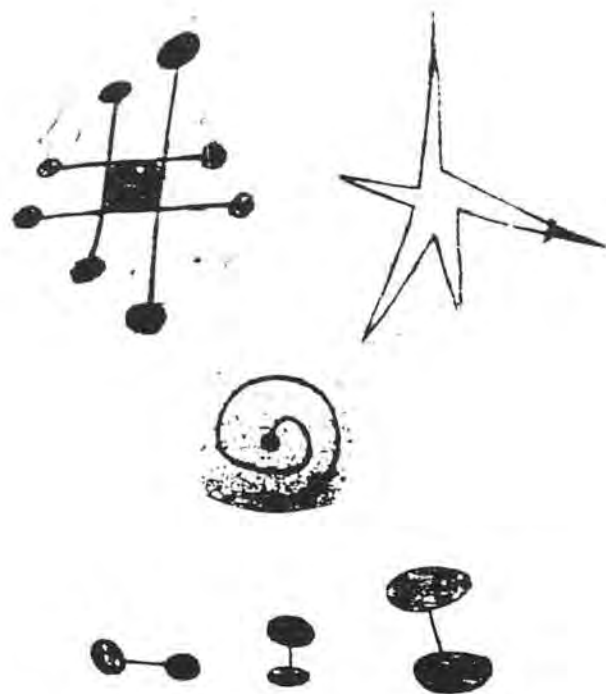


FIG. 46

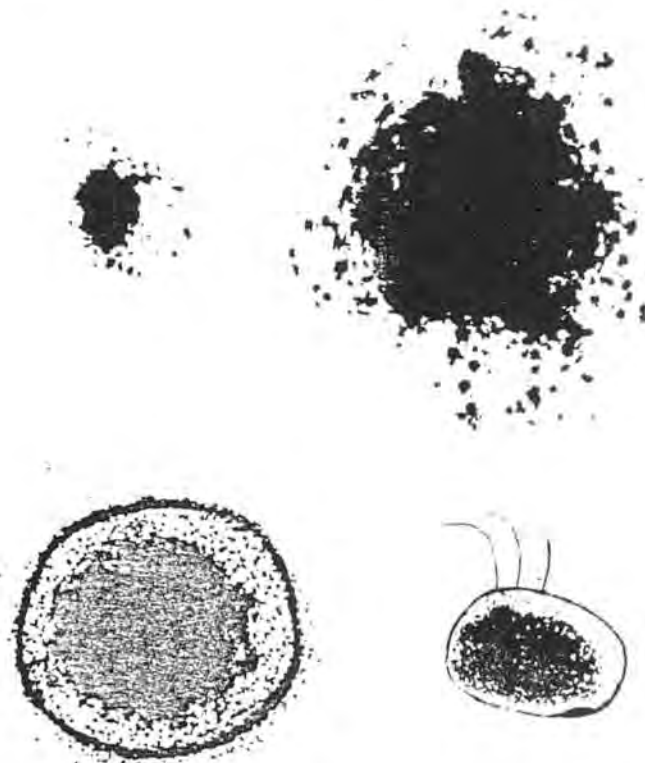


FIG. 47

ten ilimitadament en l'espai del camp, en forma de nebuloses. Si-
gui en forma de gra, o linials, encara que majoritàriament del ti
pus puntiforme, actuen a més a més, sense respectar els límits de
les àrees configuracionals, interferint els contorns, i superpo-
sant-se. Aquestes àrees ilimitades, com vàrem expressar a l'estu-
diar els fils òptics, formen una estructura espacial independent,
constituïda per nebuloses que, com a galaxies, cohabiten amb les
estructures més formals del camp visual.

Estem doncs, davant d'una clara contraposició tensional que
actua d'equilibrant compositiu, encara que predominin les estruc-
tures formals.

La juxtaposició esmentada, es manifesta en quatorze composi-
cions, significat un 28% de compareixença. (Fig. 47)

48.- CENTRALITAT I ABISME: La clara tendència circular con-
cèntrica generada per centres virtuals, per una banda; i de l'al-
tre, la falta de fonament, o ausència total de suport, de base o
de línia de terra, ens porta a considerar els conceptes contrapo-
sats de centralitat i abisme. Segons Arnheim:

"Centralitat i infinitat venien sent idees contradic-
tòries desde l'Antigüetat. El món centralitzat de la -
concepció aristotèlica requeria un sistema finit de clos-
ques concèntriques. El món infinit dels atomistes Demò-
crit i Epicuri, en canvi, excluïa la possibilitat d'un
centre; el seu seguidor Lucreci va escriure: Res del
que ens rodeja, en cap direcció, ni per un costat ni --
per l'altre, ni per sobre ni per sota, de tot l'univers
existeix límit, segons he demostrat; és un fet evident,

i la naturalesa de l'abisme insondable ho dilucida."
(48)

Miró sembla però reconciliar centralitat i abisme, com ho in
tentà Nicolas de Cusa:

"... describint a Déu i el món com esferes infinites,
els límitits dels quals i centres estaven en totes les
parts i en cap." (49)

El centralisme a que ens referim, no es correspon necessaria
ment al centre compositiu de l'estructura del camp, sinó que és
un centre que per la llei de la simplicitat s'obté com a esència
de l'esquelet estructural, segons unes ordenacions circulars. Tam
poc es tracte d'un sol centre, sinó que pot ser múltiple. Per ---
exemple, a la litografia B-1 i B-2 hi ha dos centres bàsicament,
a les litografies B-8 i B-25 n'hi ha tres, i fins i tot a la lito
grafia B-45 n'hi ha quatre. Tan mateix el perímetre, no es limita
a l'espai del camp, sinó que es projecte externament de forma ---
atectònica.

El concepte d'abisme tal com hem apuntat es manifesta amb -
una total desconexió i desarrelament. Grafismes i figures suren
a l'espai. Les composicions resulten abismals perquè no tenen fo-
nament, i la ingravidesa ja estudiada també, hi col.labora.

(Fig. 48 i 48 bis)

49.- FECUNDITAT I EXIGUITAT : Si anteriorment hem tractat la
infreqüència com a fenòmen excepcional, de manera que pel fet de
contrastar-se es destacaven dels elements majoritaris, ara veiem
el fenòmen del despullament com a fenòmen paral.lel necessari per
- trobar la màxima intensitat amb els mínim mitjans, comportant

una simplificació formal dels elements que s'estructuren, sigui filiformement o per medi de formes bàsiques, essencialment.

De la mateixa manera, hem tractat la freqüència, com a fenomen de repetició o reiteració, ara tractem la fecunditat com abundància i riquesa. En paraules del propi Miró: " El quadre ha de ser fecund. Ha de fer que neixi un món." (50)

La fecunditat es determina en un sistema que configura una trama entre totes les variables que lliga i relaciona, segons el criteri de la uniformitat o isotropia. El fenomen de la fecunditat entra en contradicció amb la Llei espontània (de l'horror vacui).

Com a sistemes compositius sinònims de la fecunditat, tenim les litografies B-3, B-27 i B-42, que són les que plantejar un món gràfic més complex, mentre que a les litografies B-12 i B-20, amb els mínims elements, logren despertar un interès tensional similar a les més fecundes. (Fig. 49 i 49 bis)

50.- MOBILITAT I INMOBILITAT: La immobilitat o estaticitat, sembla dominar els esquemes compositius de la Sèrie, però si ens endinsem a dins de cada una de les estructures, veurem que a nivell de les subestructures els signes tenen una dinàmica tensional contenida pels límits de l'àrea en que es troben, és a dir, dins de -- les àrees més grans de l'estructura configuracional, si mouen les petites, o simplement contingudes. En una paraula, l'ordenació dels elements configuradors de les subestructures proporcionar dinanisme a la configuració que els conté, creant-se una con-

traposició de moviment i quietut, a l'actuar el moviment dins de la quietut.

A la litografia B-14, ulls, pits, i fins i tot les cils vaginals inscrites dins de l'àrea practicament circular, - estan empressonats, cosa que els confereix una tensió dinàmica, Tanmateix, grafismes i altres signes del rostre del personatge de la litografia B-20 es comporten de mode dinàmicament similar. A la litografia B-24, els signes que representa que configuren el rostre, la seva dinàmica determina una altra estructura que es mou independentment. La litografia B-40, l'interior del rostre es constitueix en una composició de dinàmica pròpia delimitada dins de la global, o general del camp visual. (Fig. 50)

51.- LIMITACIÓ I ILIMITACIÓ: Els conceptes de limitació i ilimitació es relacionen amb els de la Gestalt de figura i fons. Els signes o configuracions fan la funció de figura, o individualització objectual que comporta una informació segons el grau de visió d'un primer nivell o pla del camp visual, mentre que la ilimitació es relaciona amb el fons, o segon nivell del camp visual, que actua de suport, de teló, i que permet la visualització de la figura. Implica afectivitat, profunditat, i intensitat. A la vegada els conceptes de limitació (espai tancat) i ilimitació (espai obert) ens remeten respectivament a la "natura naturans" (espai interior) i a la "natura naturata" (espai exterior).

Els dos àmbits plantegen una situació ambigua:

"A les cosmologies antigues es veien, de vegades, estrelles com forats diminuts oberts en la cortina del cel nocturn, ..., segons Kant, el científic francès Mauper

tuis interpretava les nebuloses com obertures del firmament, per medi de les quals es veia el que és empíric.

Aquesta classe d'esquemes ambigus bordegen un estat de multiestabilitat, com ho ha denominat Fred Attneave, en el qual diversos factors de figura i fons s'equilibren entre sí en direccions oposades.

Edgar Rubin va descobrir, que la superfície circumdada tendeix a ser vista com a figura, i la circumdant i ilimitada com a fons. Si percebem les estrelles com objectes brillants per davant del cel obscur, s'ajustaran a la regla de Rubin, - com és el cas de les estrelles de Miró-. Si les veiem com a forats diminuts el firmament passarà a ser la figura, i els cels lluminosos que se suposa existeixen més enllà seran el fons. Observem que, quan les formes circumdades es veuen com a fons, els dos plans que entren en la situació de figura i fons pas sen a ser ilimitats." (51)

Quan l'espai limitat es sensibilitzat per medi d'una textura, tendim a veure aquest com a figura perquè té una funció específica, i tendim a veure com a fons els components d'aquesta, però - quan es mostra insensibilitzada, tendim a veure-ho al revés i els components passen a ser circumdats. És a dir, segons la lectura, una superfície o àrea, pot ser limitada dins d'un espai ilimitat del camp visual, mentre que els components que formen part d'aquesta, representen figures limitades o bé ilimitades, dins d'un espai limitat, perquè depenen de l'àrea contenidora esmentada.
(Fig. 51)

52.- DINAMISME I ESTATISME: El dinamisme i l'estatisme, constitueixen un altre dualitat que és juxtaposa i contraposa a la vega-

da, generalment en el sistema compositiu de la Sèrie. Es pot presentar alhora dins d'una mateixa composició, per medi de configuracions de caràcter oposat, o bé diferenciant-se entre composicions dinàmiques, o més estàtiques.

El concepte de dinamisme, s'associa a l'activitat i reflecteix moviment o tensió, mentre que el concepte estàtic, s'associa a la passivitat, que requereix o implica un determinat equilibri o efecte d'aquiescència i repòs.

En la pràctica es manifesten de les següents maneres:

- A la litografia B-4, el sentit hieràtic dels personatges, queda contraposat pel lliurement dinàmic de l'ocell.
- A la litografia B-9, passa quelcom similar. El personatge principal està en una actitud fermada, mentre que els dos restants - giren concèntricament entorn del primer.
- A la litografia B-11 totes les configuracions es mouen en torn de la dona, que ho contempla
- L'actitud de la dona de l'esquerra, està en total tensió, crispada, i exaltada, crida front d'un altra que se la mira impassible. Això passa a la litografia B-17.
- A la litografia B-26, tot és acció i dinamisme. Els mascles es mostren amb l'erecilitat fàl·lica, l'ocell amb els cils flamejants, i els demés grafismes voleien a l'espai conjuntament amb ells, de forma agitada, mentre que a la litografia B-50 totes les configuracions més aviat estan passives i parades. (Fig. 52)

55.- SUPERCONTIGUITAT I LLUNYEDAT: Dins dels fenòmens duals, cal destacar també, les supercontigüitats de les configuracions perquè s'estableix entre elles una dialèctica per contacte. Pel con-

trari, n'hi ha d'altres que queden desmarcades i allunyades dels centres més actius. Supercontigüitat i llunyedat es relacionen - alhora amb la proximitat i llunyania. Hem de destacar també la im portància de la relació mètrica que adquireixen les supercontigüi tats envers la llunyedat o l'isolament, per altra banda les confi guracions llunyanes s'emplacen a zones perifèriques i poden for mar part de les regions anomenades psicològiques. Entenem per llunyania també, aquells altres aspectes que incideixen en els signes fent-los clarament llunyants dels demés, en quan al caràcter de la dicció i del to, per exemple.

A la litografia B-2, tenim que les configuracions de l'esque rre estan fortament contactades, mentre que les de la dreta, s'a llunyen tant d'escala com de dicció. Semblantment la que segueix, presenta una sèrie de configuracions totalment contigües que gi ren entorn d'un centre focal i que conjuntament amb altres signes de semblant dicció, s'allunyen entre altres raons, perquè tenen una dicció negativa, en front de la positiva de les primeres.

A la litografia B-11, hi ha una supercontigüitat que s'estén per tot el camp visual, mentre que a la litografia B-16 els tres personatges que es mostren junts, s'allunyen en quan a l'emplaça ment profund, tal com succeix de forma similar a la litografia B-32.

Una vegada més la contraposició esmentada, es planteja a la litografia B-30, on les figures de l'esquerra, contigües, contac ten, mentre que el personatge de la dreta representa allunyat del conjunt, en quan a l'escala i la dicció. (Fig. 53)

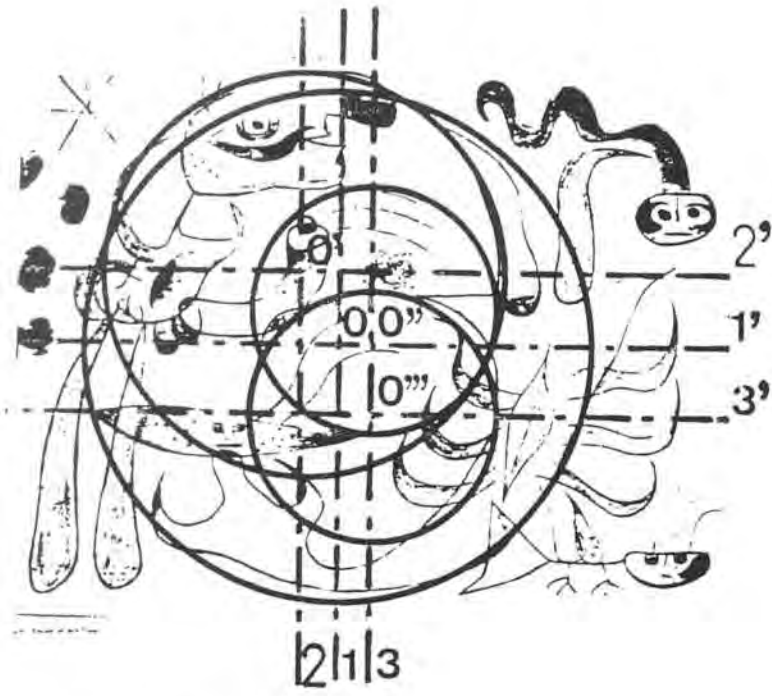


FIG. 48

BARCELONA 43

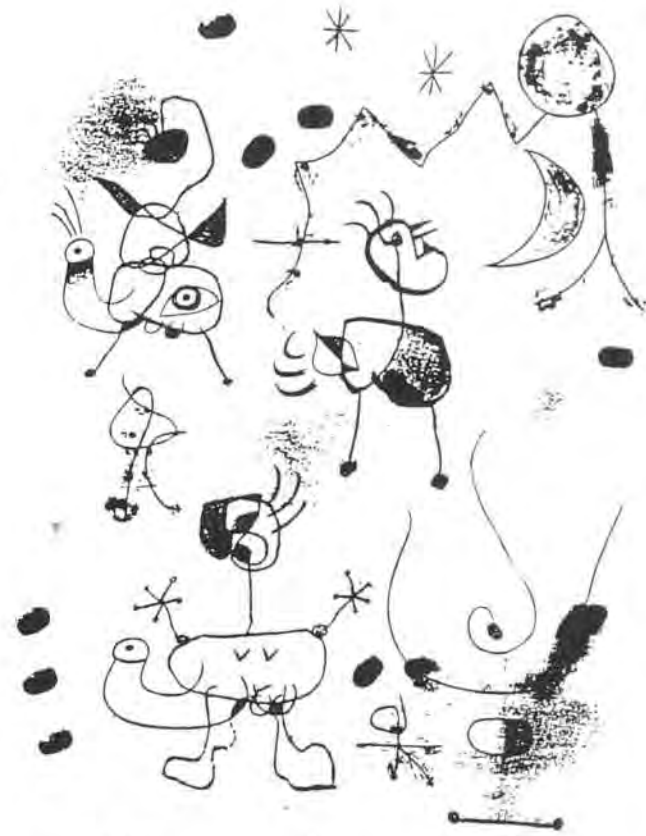


FIG. 48 bis

BARCELONA 26

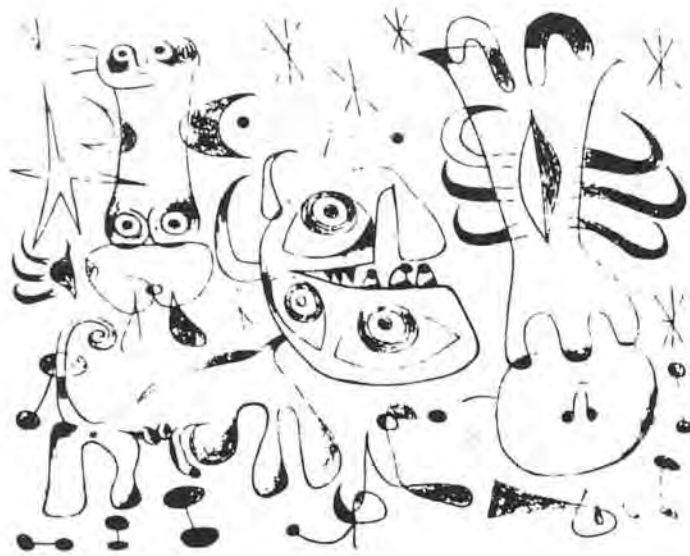


FIG. 49

BARCELONA 42



FIG. 49 bis

BARCELONA 27

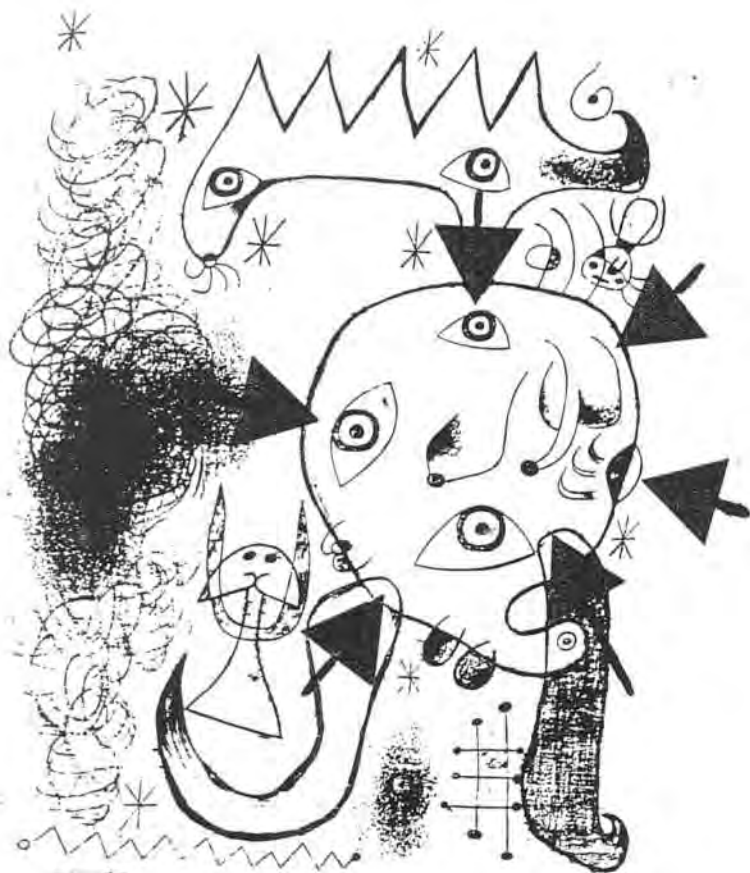


FIG. 50

BARCELONA-14



FIG. 51

BARCELONA-20

FIG. 52

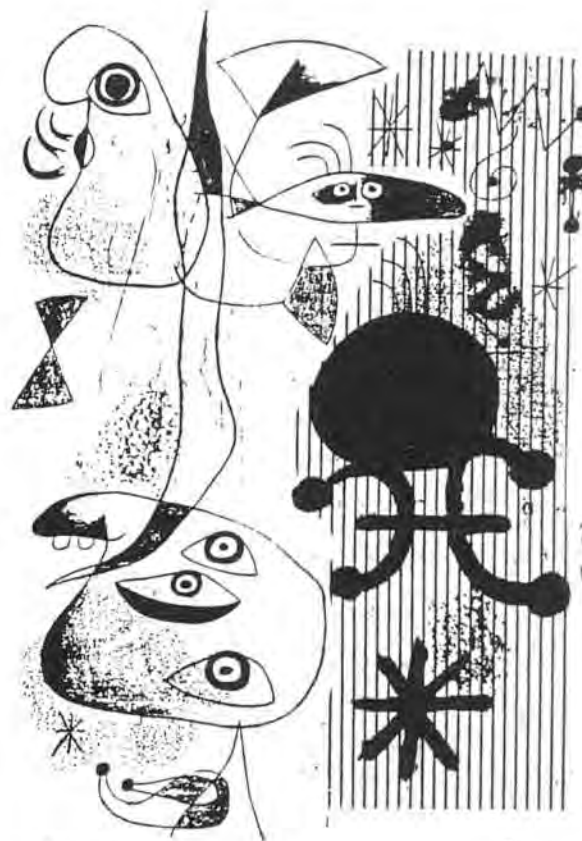
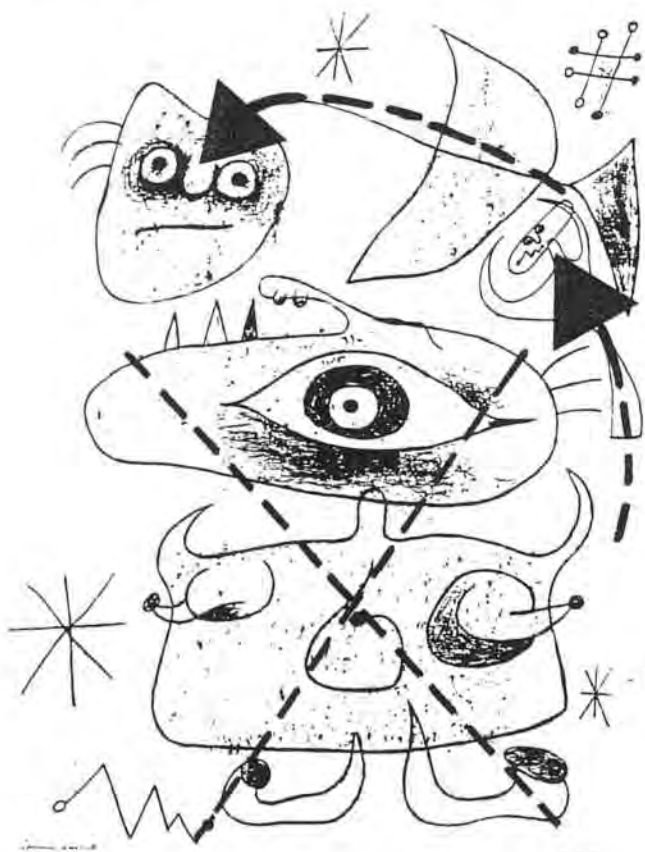


FIG. 53

BARCELONA-2

54.- CLAREDAT I CONFUSIÓ: Dins del sistema compositiu es produeixen situacions de confusió, dificultoses des del punt de vista llegible, d'accessible complicació, en fron d'altres situacions -- més clares , diàfenes, i fàcilment llegibles per la claredat dels signes.

Els fenòmens que fan el sistema compositiu confós, són: la quantificació, l'ordenació, el tipus d'agrupament, la major o menor explicitació, i la dicció, entre altres. En conjunt constatem segons la nostre percepció, unes dotze composicions, és a dir un 24%, que es poden definir clarament confoses. Mostren aquestes característiques, les litografies B-5, B-10 B-11 B-14, ...

Les composicions clares, on les configuracions no mostren problemes compositius que alterin perceptivament la captació inmediata, són 26, quantitat que representa el 52%. Mostren aquestes característiques les litografies B-4, B-6, B-8, B-12, entre altres.

Finalment, hi ha composicions ambigües, en el sentit de que no són ni excessivament clares ni confoses, en una quantitat de dotze composicions i el 24%, com són les litografies B-3, B-19, - B-21, entre altres. (Fig. 54 i 54 bis)

55.- SENSIBILITZACIÓ I INSENSIBILITZACIÓ DEL CAMP: La Sèrie Barcelona, mostra alguns camps visuals blancs i buits, en canvi altres, estan caracteritzats per variables tipològiques texturals, ---- a més lògicament dels signes i configuracions que conformen l'estructura del camp. És a dir, tenim que unes superfícies són sensibilitzades i altres no. Bruno Munari, declara:

"Sensibilitzar equival a donar una característica gràfica, visible, per la qual el signe es desmaterialitza com a signe vulgar, comú, i asumeix una personalitat pròpia." (52) Aixó Miró ho obté, utilitzant diferents instruments que directament o indirectament deixen l'imprinting sobre el camp visual.

Del que no hi ha dubte, és que les superfícies sensibilitzades comuniquen ambient, un caliu, una atmosfera que circumda la superfície, mentre que l'absència de sensibilització, comunica desolació, fredor, i una manca de dicció.

Hom pot plantejar-se la textura com un element substitutiu del color. Efectivament, en els elements compositius estudiats hi manca el color, pel fet de tractar-se d'una Sèrie negra o monocroma. Aixó pot restar algun interès a la Sèrie? Pensem que el negre i altres medis gràfics com la textura, i la dicció poden equiparar o inclusiu superar amb escreix la sensibilitat del color. Segons Odilon Redón:

"Hi ha que respectar el negre. Res el prostitueix. No agrada a la vista ni desperta altre sentit. És l'agent del pensament, encara més que el bell color de la paleta o del prisma." (53)

La importància que Miró dóna a aquests mitjans gràfics, queda reflectit en trenta-cinc litografies, això és el 74% de les composicions, mostren les superfícies sensibilitzades per medi de textures. (Fig. 55 i 55 bis)



FIG. 54

CLARETAT

BARCELONA-17

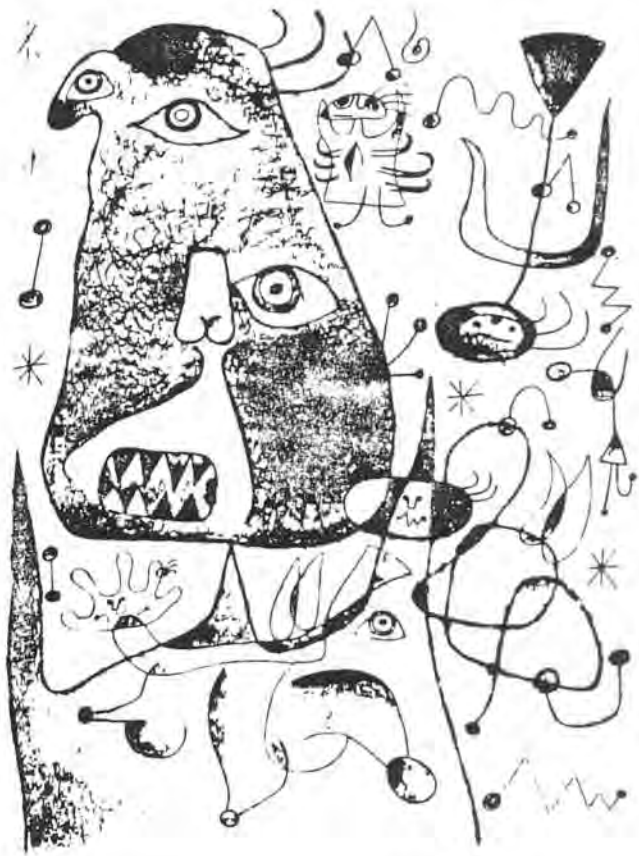


FIG. 54 bis

CONFUSIÓ

BARCELONA-18

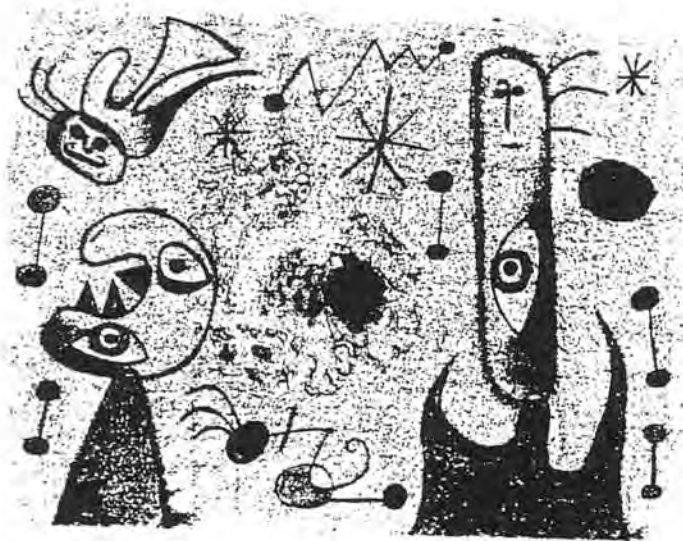


FIG. 55

SENSIBILITZACIÓ

BARCELONA-47



FIG. 55 bis

INSENSIBILITZACIÓ

BARCELONA-48

56.- PREDOMINI ATENCIONAL I INFORMATIU: Les imatges poderosament comunicatives de la Sèrie defineixen dos missatges, l'atencional i l'informatiu. Podem constatar que, segons les estratègies compositives emprades o la conjunció dels aspectes i fenòmens que desencadena la composició, el resultat és, que hi ha litografies que destaquen o tenen la facultat d'atreure sigui com a fenomen perceptiu o com a tensional.

Pel contrari n'hi ha d'altres que la lectura s'efectua sense sobresalts, perquè el missatge està desprovist d'elements accentuats. Tot transcorreix en un clima de distensió, mentre que l'anterior, el missatge tendeix a ser actiu, complex, irregular, asimètric, distorsionant, etc.

J.L. Rodriguez Dieguez, ha analitzat els predominis esmentats, aplicats als missatges publicitaris (54).

Nosaltres constatem que unes vint-i-nou composicions o el 58% del total, mostren un predomini clarament atencional, és a dir, -- quelcom més de la meitat de la Sèrie, manifesten aquestes característiques, mentre que les vint-i-dues restans, o el 44% de la totalitat, mostren el segon aspecte. Cal assenyalar la complexitat a -- l'hora de discernir entre els dos conceptes esmentats, donades les característiques eminentment tensionals de la Sèrie. (Fig.56 i 56 bis)

57.- ESTRUCTURES INDEPENDENTS DE SIGNES AUXILIARS: Dins dels signes, hi ha categories, o una jerarquia que determina nivells d'organització diferents. Les taques disperses en forma de marques, ---- actuen tetrafuncionalment i imposen una organització totalment diferent de l'estructura general del camp visual. Diferenciem quatre funcions:

-Primera funció: les taques són en essència com punts que defineixen unes posicions, i el desplaçament de la visió per cadascuna d'ells descriu un recorregut configuracional.

-Segona funció: La tendència simplificadora de la percepció tendeix a agrupar els punts, formant estructures més o menys complexes, segons la quantitat d'ells.

- Tercera funció: Les taques com a punts, que es poden repetir regularment formant unitats, actuen dins de les altres estructures signíques, a la manera de pautes o patrons.

-Quarta funció: Els punts com a entitats actives o vives trasmeten la sensació de moviment, produint una dansa que acompanya els diferents nivells estructurals.

Hem de constatar que la propietat de les marques d'aquests punts es troba en deu composicions, cosa que significa el 20%, encara no 1/4 part de la totalitat o del total de la Sèrie. (Fig. 57)

58.- ESPAIS RESIDUALS I VOLUM ESTRUCTURAL: En tota composició els signes s'organitzen en l'espai del camp visual, segons les parts de l'esquelet estructural, omplint o ocupant unes zones més que altres. El resultat és que dins del sistema compositiu, podem apreciar unes zones més densament actives que formen un volum estructural, (això ho hem pogut constatar en el diagnòstic de les zones d'influència, en el diagnòstic de centres i corbes virtuals, i en el diagnòstic de tensió per concentració), i pel contrari altres zones queden desocupades. Aquestes zones últimes quantitativament mínimes que representen residuals, també compleixen un paper com

positiu important que permet en el transcurs de la lectura poder efectuar una pausa o descans, o disposar d'un lloc per a poder respirar de la densitat del volum estructural. També podem dir que representen illes topològiques, que per determinades circumstàncies han quedat per sensibilitzar.

Nosaltres considerem que encara no una quarta part de les composicions, mostren espais residuals. En concret són dotze les litografies que representen el 24% del sistema compositiu, del qual podem deduir que el volum estructural domina la totalitat del camp visual en un 76%. (Fig. 58)

59.- ELS ÍNDEXS DE LEONARDO DA VINCI : En més d'una ocasió hem utilitzat l'esquema estructural dels tres nivells de Cirici (55) el macroestructural, el meso estructural i el microestructural, per explicar determinats fenòmens de la profunditat. En línies generals aquest esquema simplificat, és vàlid. Segons Arnheim:

"... el nombre de nivells de profunditat que hi ha en un esquema donat -diu- serà tan petit com ho permetin les circumstàncies." (56) Però en moltes composicions veiem que les capes estructurals i la interrelació d'aquestes, fan que l'estructura espacial sigui molt més complexe.

"Hochberg, un psicòleg de la percepció, enumera quatre configuracions bidimensionals: 1) una sèrie de rectangles cada vegada més petits; 2) un trapezi; 3) una figura en forma de L - superposició- ; 4) un rectangle ratllat, amb línies paral·leles horitzontals...; ...les configuracions precedents es converteixen en quatre - índex de profunditat: 1) tamany relatiu; 2) perspecti-

va línia; 3) superposició; 4) gradació o escalonament de la densitat de textura...

Si organitzem ara dins del quadre els precedents configuracionals bidimensionals, per a una visió de conjunt, tenim els quatre índex de la profunditat de Leonardo da Vinci... -ja esmentats- " (57). Tanmateix -

Miró està emprant en moltes ocasions els índex de Leonardo, que queden representats segons:

- A la litografia B-4, la profunditat es resol't per medi de l'índex del tamany relatiu. La sèrie de personatges cada vegada més petits i disposats escalonadament ho confirma.
- El rostre del personatge de la litografia B-11 planteja una tendència trapezoidal, que anuncia la mateixa sensació que la perspectiva línial.
- La litografia B-21 expressa l'índex de la superposició acompanyat del tamany relatiu.
- La litografia B-3, el fenomen profund respon a la gradació o - escalonament de la densitat de les figures de baix a dalt i d'esquerra a dreta. El tamany relatiu també hi intervé, així com la perspectiva línial per medi d'un rostre de similars característiques a la de la litografia B-11.

Podem constatar que la relació de les quatre configuracions bidimensionals, es troben a la Sèrie en onze ocasions, cosa que representa el 22%, essent les configuracions més destacades, els tamanys relatius, i la perspectiva línial (rostres trapezoidals). (Fig. 59 i 59 bis)



FIG. 56

ATENCIONAL

BARCELONA-10



FIG. 56 bis

INFORMATIU

BARCELONA-31

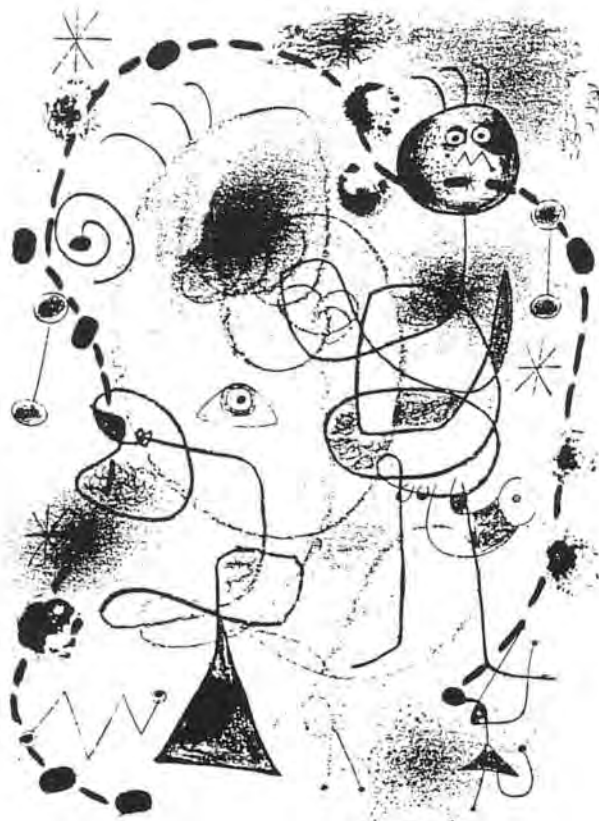


FIG. 57

BARCELONA-21

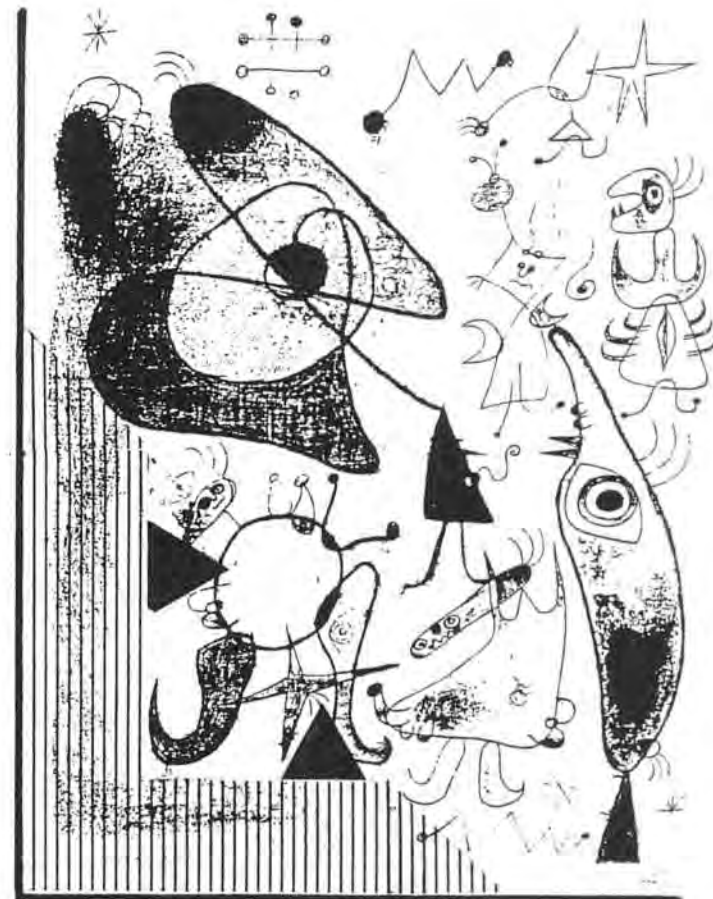


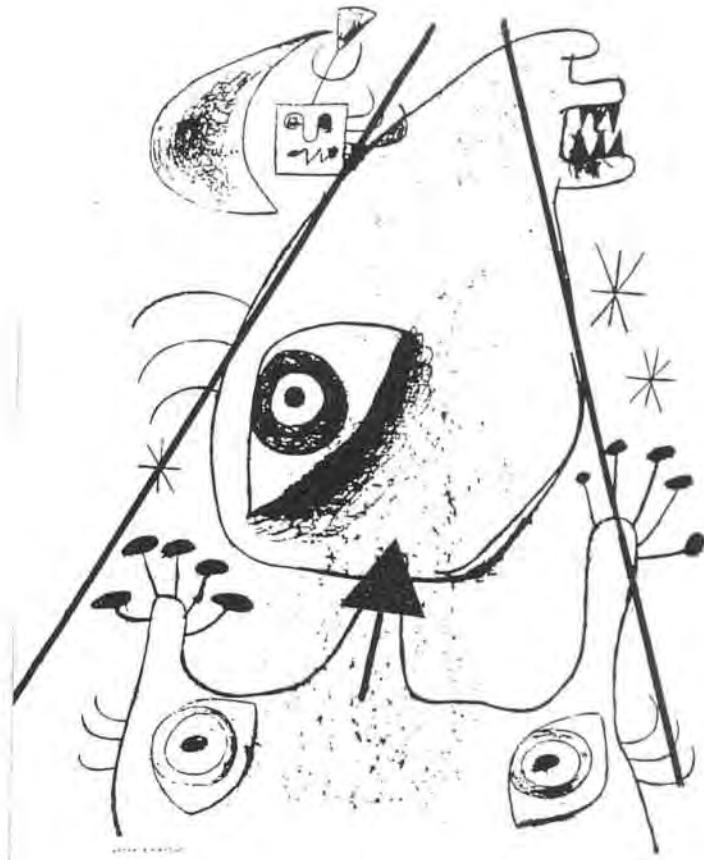
FIG. 58

BARCELONA-3E



FIG. 59

BARCELONA-21

FIG. 59 bis FORMA TRAPEZOIDAL
(CONVERGÈNCIA)

BARCELONA-20

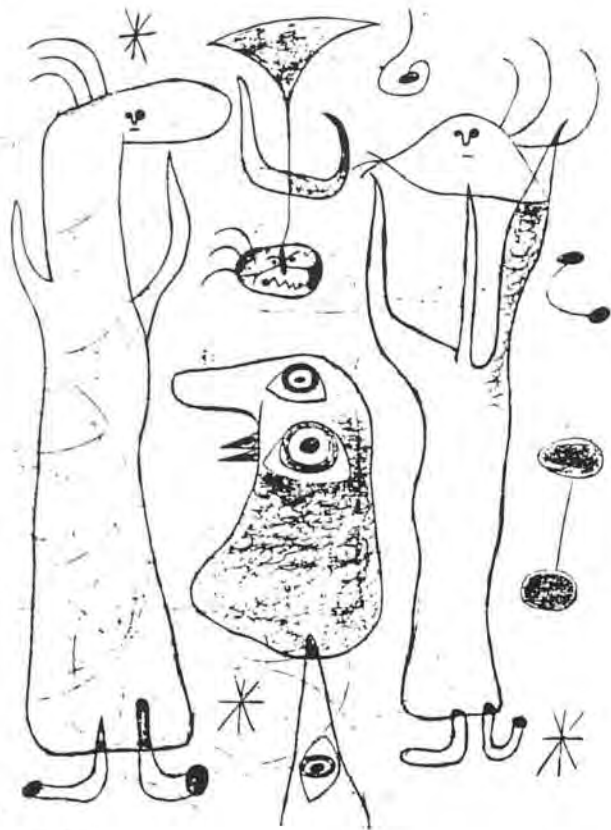


FIG. 60

BARCELONA-13

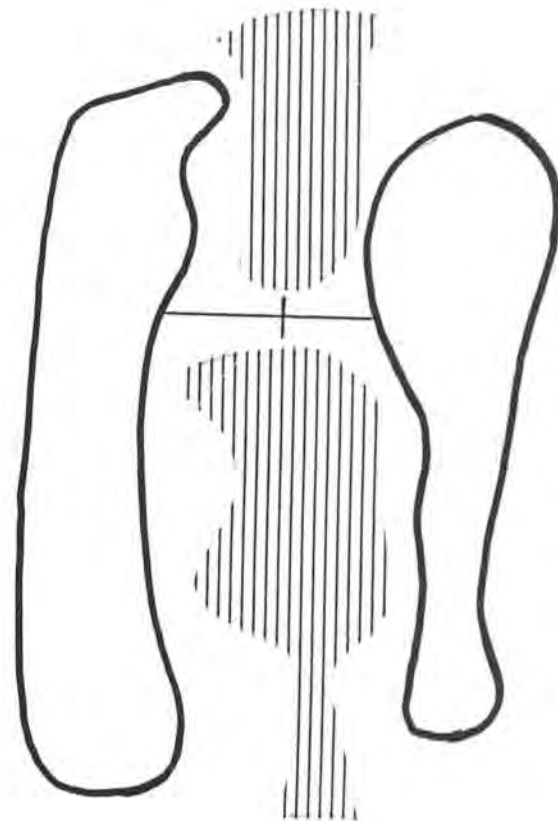


FIG. 60 bis

60.- VARIABILITAT ESTRUCTURAL D'ORACIONS GRÀFIQUES: Els signes - s'ordenen en el camp formant unes estructures, que segons els vin cles de relació, entre altres poden ser: la posició, la proximi- tat, i la similitut. Aquestes estructures que en essència consti- tueixen les oracions del llenguatge gràfic, incideixen en el per ceptor, simultaniament, a diferència del llenguatge verbal. Segons P. Laseau:

"Una de les qualitats més útils de la comunicació grà- fica, és que la informació pot transmetre's i rebre's a varis nivells simultaneament, fet que els artistes - han reconegut des de fa molt de temps."(58)

Segons el nombre d'unitats components de les estructures, - les oracions poden ser binàries, ternàries, quaternàries, quinà- ries, etc. Quan hi ha una diferenciació marcadament mètrica entre les unitats, s'estableix una diferenciació jeràrquica modular i submodular. Quan les propietats de les unitats són diverses de forma, de tamany, de dicció i de textura, les relacions es diver- sifiquen i la complexitat de les oracions augmenta. Per aquest - motiu, creiem més oportú representar les oracions més caracterís tiques per medi de diagrames. (Fig. 60 i 60 bis)

61.- GRADACIÓ DE TAMANYS: Si anteriorment, tal com acabem d'expo- sar, entre els índex de profunditat hi havia el relatiu de la va riació de tamany, si bé, sense considerar el tipus de configura- ció, ara ens referim al mateix fenomen però limitat a una matei- xa configuració. Naturalment, el resultat fenomenològic continua sent el de la profunditat, però a més si conjuguem les variables ----- de tamany que determinen la gradació d'aquest. Com a con seqüència, es planteja el concepte de proporció entre les unitats.

Si tenim en compte les dues formes de proporció que Daucher apunta, tenim que:

"Una d'elles accentua la concordància harmònica entre les parts; fixa expressament les relacions de tamany; aquí ocupen un important paper les pautes de proporció, i els sistemes de xifres. L'altra configuració quelcom més in conscient proporciona a partir de l'expressió". (59)

El tipus de proporció que s'estableix a la Sèrie és totalment expressiu, doncs no reparem la relació de concordància harmònica ni numèrica.

Resumint, hi ha gradació d'ulls i d'estels, basicament, i - més excepcionalment configuracions del tipus puntiforme, amb connexió dual, linial, curvilínia i poligonal. (Fig. 61)

62.- ANCORATGE: Hi ha configuracions, que la seva dinàmica ve - determinada pel tipus de base. Segons l'ancoratge més o menys establert, les configuracions seran més o menys estàtiques. In-
flueix també en el pes visual. Arnheim, expressa el fenomen ---
així:

"Dependència d'un objecte visual respecte d'una base on les seves forces influeixen en la dinàmica de l'objecte. El pes visual, per exemple, pot veure's afectat per un centre d'atracció al qual està ancorat l'objecte." (60)

La influència de l'ancoratge, queda destacat en aquelles configuracions definides tipològicament en el primer capítol, com a figures de tronc filiforme amb base, que estan desprovistes de cames i es recolzen directament sobre d'una base triangular o pira-

midal que queda ancorada. Igualment les figures tipus bust, i les de mig cos, tot i no està provistes d'una base tan explícita com les figures primeres, queden ancorades en el marge inferior del camp visual. Fig. 62)

63.- MICROTEMA: El contrast d'escala tan accentuat de les configuracions, planteja un ordre jeràrquic de tamanys, de tal manera que temàticament també se 'n resenteixen, podent arribar a definir tres nivells: macrotemàtic, mesotemàtic i microtemàtic. Entre els dos primers nivells, no hi ha una excessiva diferenciació temàtica, mentre que en el microtema es mostren les configuracions de tipus còsmic i abstractizants.

Segons Arnheim, el microtema sol ubicar-se en punts estratègics, com és ara, a prop del centre:

" Versió en petit i fortament abstret de l'afer d'una pintura. Emplaçat comunment a les proximitats del centre de la composició, el microtema sol estar encarnat en l'acció de les mans. " (61) Nosaltres l'identifiquem, entre altres, a la litografia B-5, que entorn del centre puntiforme hi giren uns ideogrames negres i altres signes còsmics. Si considerem els signes còsmics, com estrelles i demés, el microtema es fa extensible a totes composicions de la Sèrie en general. (Fig. 63)

64.- DESPLAÇAMENT: A l'estudiar el desfassament d'eixos, ens referíem als eixos compositius respecte als del camp. De fet, les configuracions amb el seu esquema, usurpen la funció de l'eix es tructural. En termes similars, Arnheim sobre el desplaçament ens

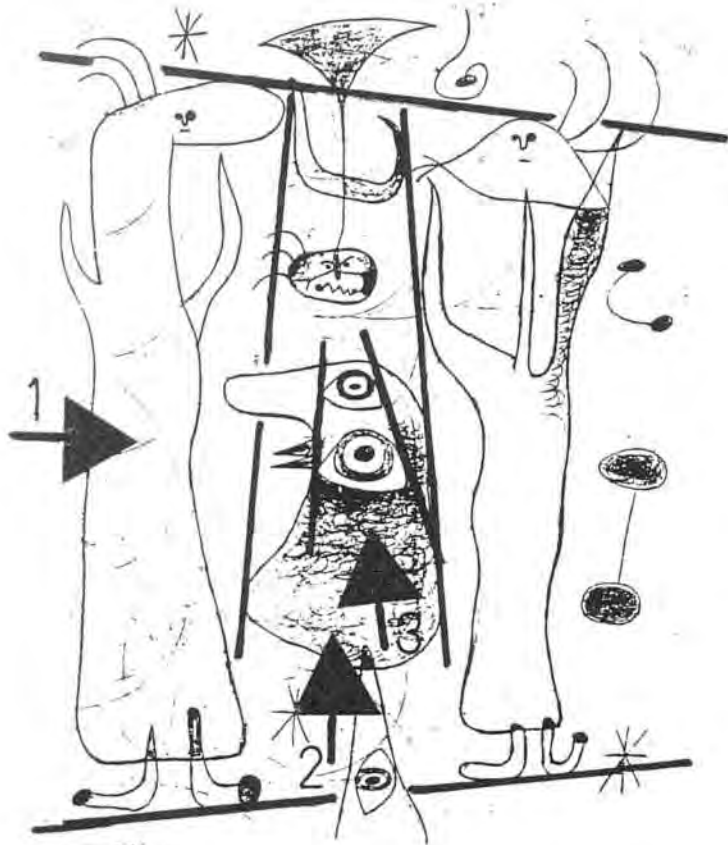


FIG. 61

BARCELONA-13

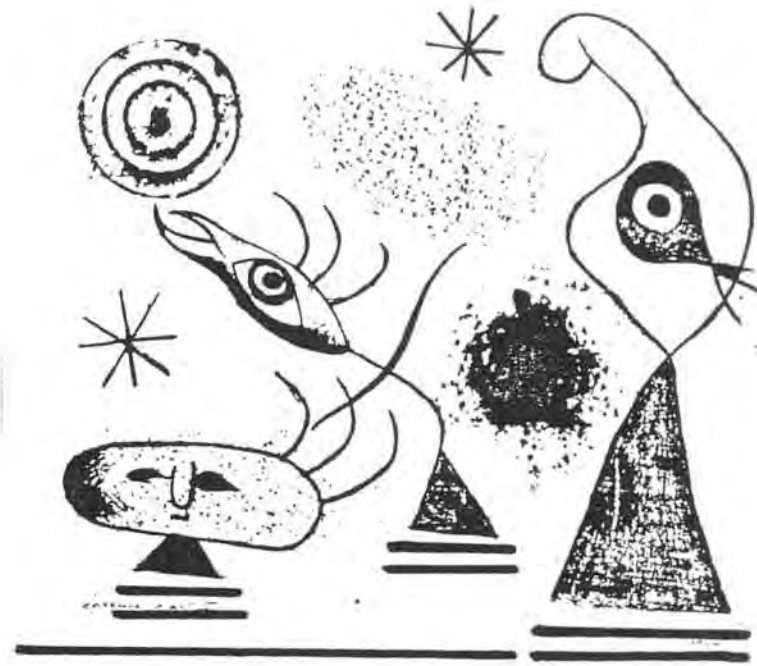


FIG. 62

BARCELONA-44

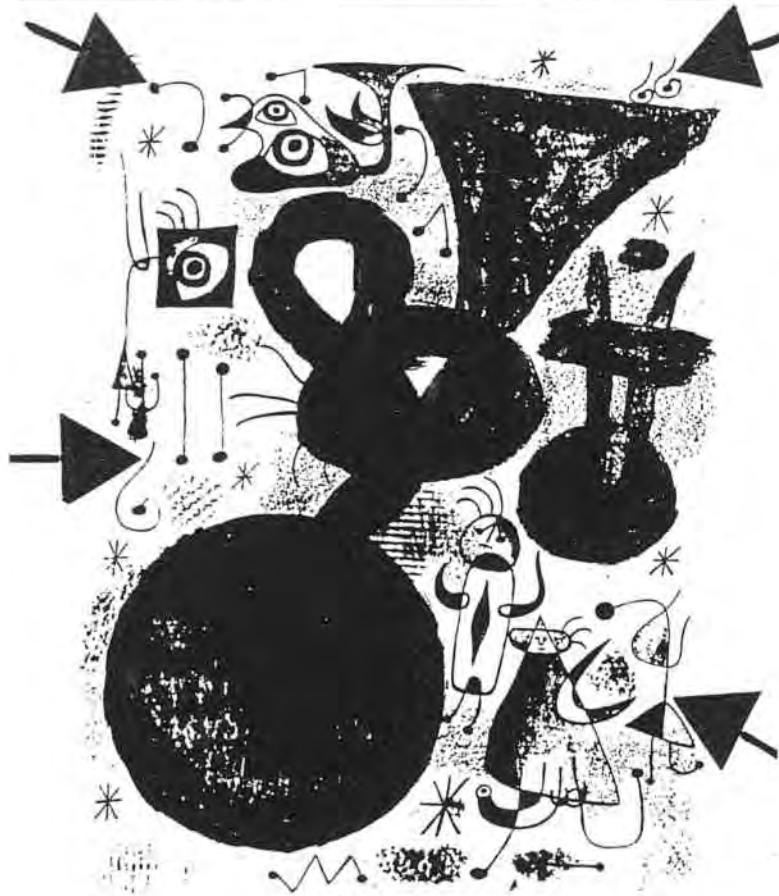


FIG. 63

BARCELONA-41

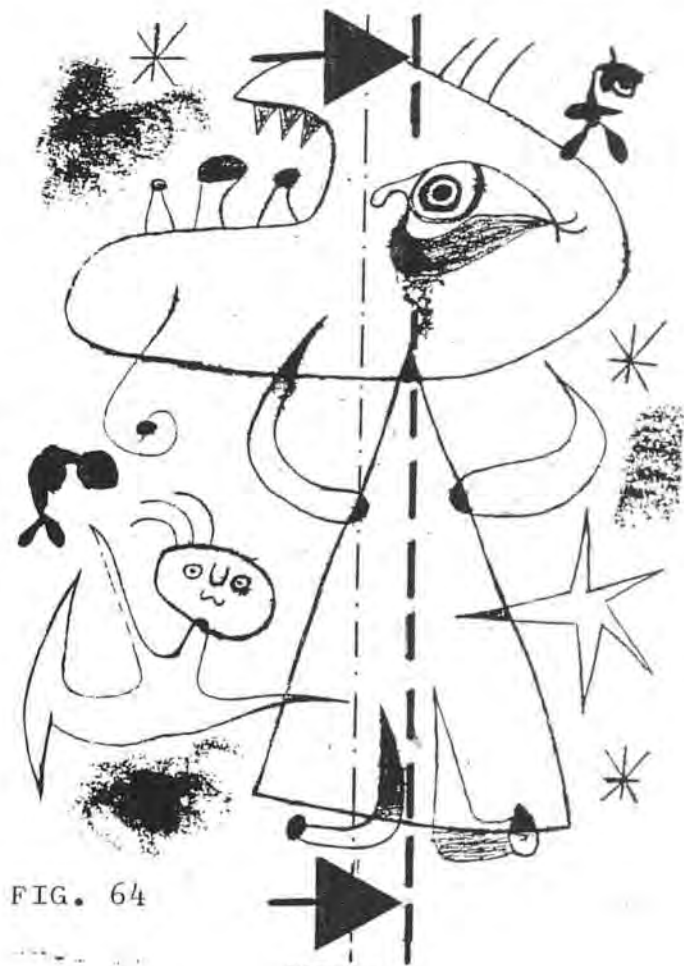


FIG. 64

BARCELONA-25

diu:

"L'emplaçament visual d'un punt central o d'un eix central pot desviar-se de la seva posició geomètrica. Això passa, per exemple, quan una massa, o una columna, o una línia divisòria usurpen la funció d'un eix central veí, o quan els components d'un esquema s'equilibren entorn d'un punt quelcom apartat del centre geomètric." (62)

Amb això volem destacar, que el fenomen del desfase axial - obeeix a un desplaçament d'uns elements, tal com oportunament vàrem poder veure en la il.lustració del "Naixement de la primavera" de Botticelli. A la vegada desplaçament denota dinamisme i col.labora a que l'esquema tipològic compositiu sigui més lliure i dinàmic.

És un fenomen generalitzat i que podem identificar en els esquemes sobre l'anàlisi d'eixos conjuntament amb el de centres i corbes. (Fig.64)

65.- EXPLICITACIÓ: Denota,fer el possible per estimular quelcom, o part del llenguatge compositiu que hom creu important, o que simplement ho requereix el sistema.

Generalment Miró explícita entonant o intensificant tonalment. D'aquesta manera destaca uns trets estructurals, i sol estar present en totes les composicions, més o menys.

- Per exemple, el punt negre que marca el centre de la litografia B-3, és explícitiu.

- La marca puntiforme contigua a la cara del personatge que -

coincideix en el centre de la litografia B-5, explicita aquest.

- El cap o nucli de l'espiral que es genera a partir del centre del camp visual de la litografia B-7, també l'explicita.

- A la litografia B-9, el centre és explicitat per un ull que no té l'escala habitual proporcional, sinó que s'ha dilatat per donar major èmfasi explicitiu.

- A la litografia B-11, la galta del costat dret de la cara - del personatge principal, s'ha intensificat tonalment i correspon al centre del camp visual, així s'explicita. (Fig. 65)

66.- L'EFECTE DE PISTÓ: Les proporcions macroestructurals solen repercutir pressionant altres configuracions de menor escala, que queden recluides dins d'àrees comprimides. Arnheim explica el fenomen així:

"Efecte dinàmic que es produeix quan una forma compositiva pressiona més enllà de la divisòria establerta per l'horitzontal o la vertical centrals." (63)

- La superfície de l'àrea del rostre del personatge femení de la litografia B-7, pressiona ultrapassant el centre compositiu, seguint l'eix axial de dalt a baix.

- A la litografia B-11, el personatge de l'esquerra envaeix les 3/4 parts del camp visual, passant per sobre d'altres configuracions, i fent marginals aquestes, doncs a més de l'ocupació --- territorial, el domini és també tonal.

- A la litografia B-14, el fenomen és similar. Les proporcions gegantines del personatge de la dreta, comporten l'efecte dinàmic de pressió dins del camp visual, i en concret sobre la massa nebulosa de l'esquerra i la segona configuració.

- L'anamorfisme vertical ascendent del rostre del personatge de

la litografia B-19, envaeix la pràctica totalitat del camp, havent-se d'encongir la segona configuració per manca d'espai, i per evitar xocar amb l'anterior. L'efecte de pistó no pot ser més patent.

- La pressió dilatadora de la famella sobre d'una microfigura de la litografia B-20, és tal, que queda empresonada entre l'espai limitat per les cames i els peus d'aquesta.

- L'enorme testa inflada, de la part superior de la litografia B-24, actua sobre la composició restant, a la manera d'un pistó.

Com podem observar, l'efecte de pistó constitueix un fenomen molt estès dins del sistema compositiu mironià. (Fig. 66)

67.- SISTEMA CENTRAT: A l'apartat 48 ens hem referit a la centralitat, com a oposició del concepte que nosaltres hem anomenat -- abisme per l'absència d'elements linials sustentants. Ara, per medi del sistema centrat, volem resaltar els resultats obtinguts en l'anàlisi de centres i corbes, on queda demostrada de sobres la implantació del sistema compositiu centrat o còsmic. Tots els elements s'ordenen segons la generació d'un nucli central o de varis a la vegada, que, s'ubiquen espacialment segons la concentricitat d'aquest nucli. I pot haver també interferència concèntrica de varis centres, i per altra banda, la jerarquia tantes vegades esmentada, confirma una expansió concèntrica per la distància dels elements al centre. Arnheim, utilitza com a simil del sistema centrat l'estructura de la ceba:

"Podriem dir que la ceba còsmica s'expandeix indefinidament cap a l'exterior, però arriba fins a un límit en l'interior. Aquest punt central possibilita l'orientació. En front de l'homogeneïtat de la quadrícula dels

angles rectes, en el sistema concèntric cada capa queda definida per la seva distància al centre. Es crea una jerarquia." (64)

La implantació del sistema que estudiem explica l'esquema, segons un model còsmic, i la dominància d'unes forces gravitatòries, convergents radialment cap el centre, per contra d'unes forces gravitatòries del tipus cartesià.

Fins i tot a nivell individual, les configuracions són majoritàriament traçats de generació centrada. Recordem les d'efecte puntiforme, les corbes de generació contínua i discontinua, fins i tot les connexions puntiformes duals que són més que res, centres units. Tanmateix les configuracions quatripartites, essencialment linials cartesianes contenen implícitament la centralitat, bé -- que aquestes no en són conseqüència immediata, però tornant a -- les que ho són propiament, com les curvilínies d'equilibri binari, les dels ulls orbiculars que creixen per addició de cercles concèntrics, les còncav-convexes, transformació bàsica del cercle, i totes les testes de predomini circular i cònic, ens manifesten la dominància del sistema centrat. (Fig. 67)

68.- JUXTAPOSICIÓ D'ESTRUCTURES I SUPERPOSICIÓ DE LES PARTS:

La superposició parcial de construccions configuracionals, implica a vegades la conjunció d'aquestes, fins arribar a formar un nus d'ambigüitat i de tensió, fins a l'extrem de resultar difícil discernir a qui correspon cada una de les parts superposades. Aquest és el cas de la juxtaposició dels dos personatges de la litografia B-37.

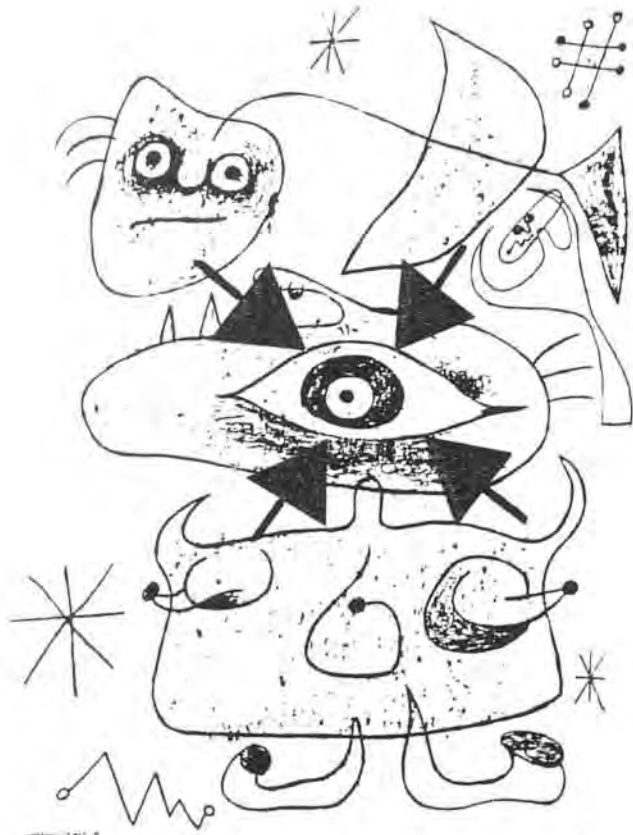


FIG. 65

BARCELONA-9



FIG. 66

BARCELONA-16

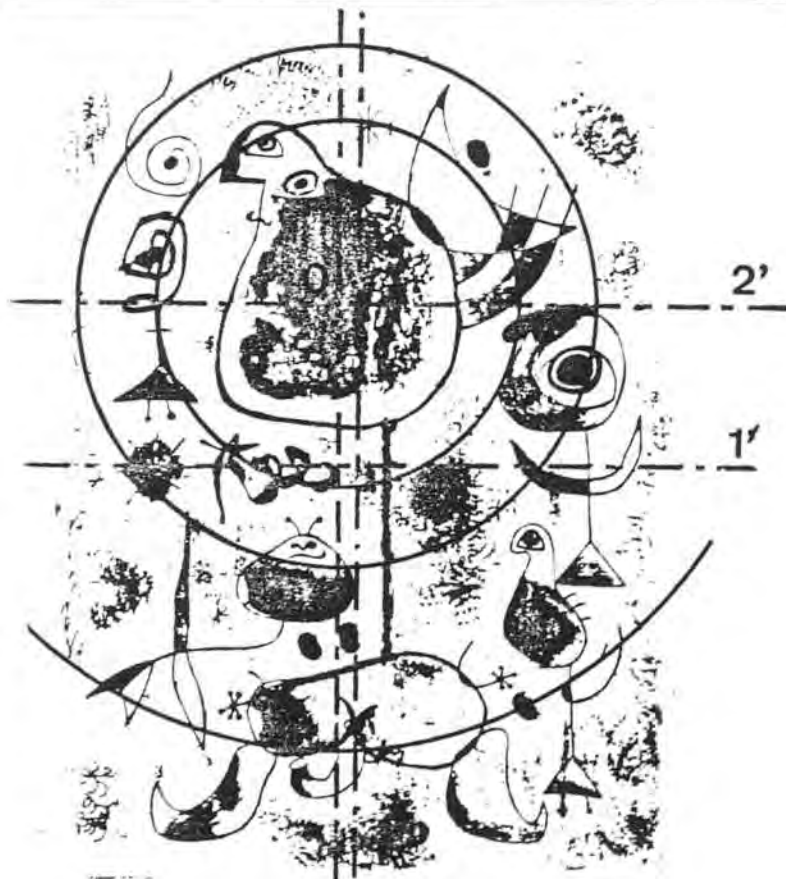


FIG. 67

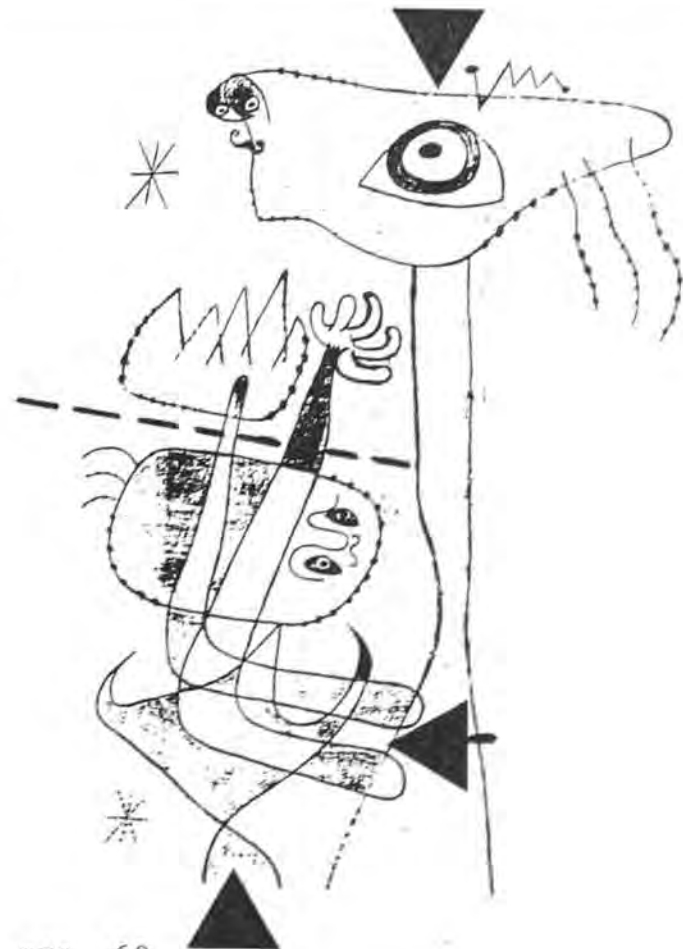
2||1
BARCELONA-4

FIG. 68

BARCELONA-17

Una situació quelcom semblant de tensió ambigua, és el produït pel nus de les dues configuracions superiors de la litografia B-2, doncs és difícil averiguar on comença l'una i acaba l'altra.

Tanmateix la superposició del cap en forma de mà de l'ocell, i per sobre del pitam del personatge de la litografia B-11, planteja una forta tensió ambigua, confonen-se el cap de l'ocell per una mà del personatge.

A la litografia B-22, la superposició i inscripció del personatge femení per un de gegantesc, determina de manera semblant una altra ambigüïtat per la correspondència zonal que hi ha entre els peus de la segona, i el que podrien ser els braços de la primera.

A la litografia B-30, el braç dret del personatge femení, pot fer de tronc de la figura superior, que està entremig del primer i de la lluna, formant una superposició encadenada.

El fenomen esmentat es dona amb una freqüència de cinc casos en tota la Sèrie, representant el 10% de la totalitat.

(Fig. 68)

69.- JUXTAPOSICIÓ DE SIGNES DE NATURALESA OPOSADA: Com a cas exclusiu, a la litografia B-14 es planteja un fenomen de contradicció al mostrar-se a la vegada dos signes oposats. La juxtaposició dels signes sexuals del mascle i de la femella, plegats, plantegen el dilema d'una cosa, i d'una altra. En un primer nivell de lectura se 'ns planteja la pregunta: Mascle o femella, és bisxuada, o són dues figures superposades una dins de l'altra?...

En un segon nivell, podem considerar-ho com una forma global, amb el que el fenomen d'ambigüitat, es converteix amb el de dualitat, és a dir una paradoxa, les dues coses a la vegada. Una estructura que inclou diferents elements o nivells de significat, crea ambigüitat i tensió. (Fig. 69)

70.- ZOOMORFISME: Dins de la fisiognòmica, hem tractat diferents aspectes morfològics, entre els quals hi ha la familiaritat amb expressions pictòriques de rostres d'indígenes de l'Àfrica, però com a aspecte expressiu particular, ara tractem aquella expressió que es repeteix de manera similar, tan en els caràcters dels signes dels personatges masculins i femenins, com en els de les figures d'animals.

El cas més evident ens ho il·lustra el dentat de la boca del quadrúpede de la litografia B-42. Anteriorment, a la litografia B-25 apareix amb els mateixos signes, i en termes similars s'expressa el personatge de la litografia B-21.

Una altra variable, és la que es mostra per medi de la dentició serrada, frontal, del personatge de la litografia B-11. A les litografies B-12, B-29, B-33, i B-36, es mostrarà de perfil. Aquest traçat dentat, podria tenir els seus orígens en el traçat poligonal de varis vèrtex que domina practicament la totalitat dels rostres.

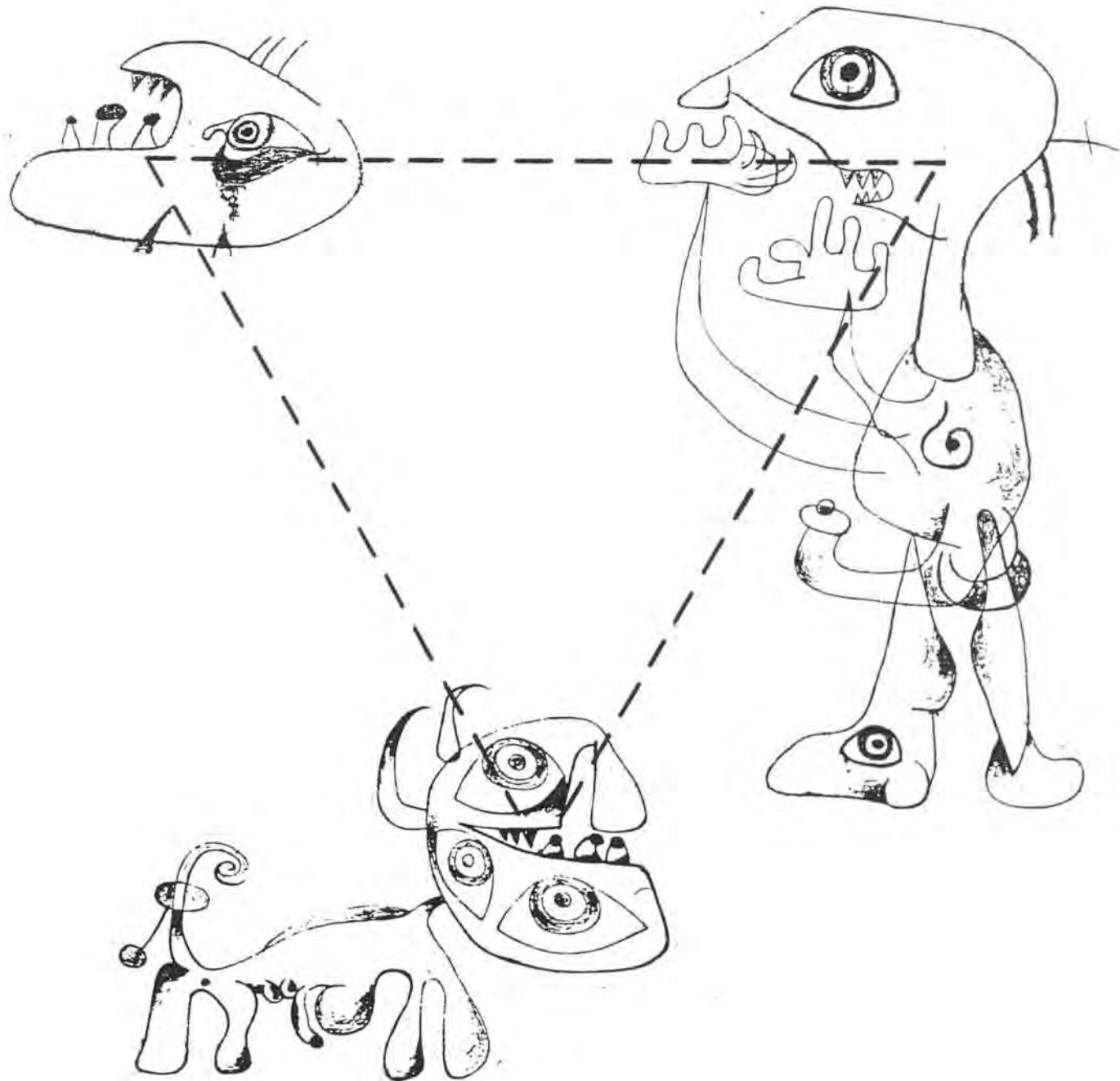
Amb les característiques morfològiques esmentades, els personatges adquireixen atributs clarament zoomorfics, apareixent directament o indirectament, en forma d'ocell, i serpentejant, a més a més, en vint composicions, significat que la seva presència és del 40%. (Fig. 70)

71.- ESTRUCTURACIÓ TOPOLÒGICA DE L'ESPAI: Els índexs de Leonardo, que Miró tan clarament aplica, en algunes ocasions, creen una zonificació de l'espai en sentit profund, i alhora actuen de filtres o barreres òptiques, que nosaltres intentem representar topològicament. És així, com l'estructura topològica resultant ens remet als esquemes arquitectònics emprats per explicar les diferents zones dels habitacles, segons els programes de relacions bàsiques entre les funcions: 1) pública; 2) semipública; 3) privada; 4)-- molt privada. (65)

La primera zona, és la immediata del camp, per medi de la - qual ens introduïm, o iniciem la lectura. La segona, relacionada estratament amb la primera, conjuntament formen els termes o - filtres anteriors del camp. En un tercer nivell, entrem en una zona més oculta o privada de l'espai, definida pels termes més profunds, i finalment, el fons posterior dels diferents nivells, ens determina la zona més privada i oculta del camp.



FIG. 70



72.- ORGANITZACIÓ I CARACTERÍSTIQUES FENOMENOLÒGIQUES.-

En la valoració dels fenòmens que acabem d'estudiar, hem de diferenciar, a l'igual que hem fet en les configuracions, tres nivells d'organització d'aquests a l'espai; 1) Endogen, 2) Exogen, i 3) Endo-Exogen.

1.- Aquells que s'acreen de dins enfora, o que es formen o engendren a l'interior d'alguna configuració o estructura de la --- qual en són dependents. Les variables que s'ajusten en aquest tipus de zones o àrees representen el 36% de la totalitat diagnòstica.

2.- Aquells que s'originen o formen fora d'altres configuracions o estructures i per tan no en depenen directament, quedant ubicats d'una forma lliure en l'espai del camp visual. És la zona on es desenvolupen els arguments de major profusió compositiva, significat el 51% dels fenòmens, és a dir, practicament la meitat d'aquests, tenen lloc o es detecten en zones del camp visual que no depenen directament d'altres estructures configuracionals,

3.- Aquells que participen d'ambdues propietats, per tan depenen de l'influència dels dos àmbits definits com a dins i a fora, ocupant posicions intermèdies. Aquesta variable representa el 13% dels restants diagnòstics.

A més de les variables organitzatives esmentades, podem constatar les següents característiques:

1.- Ressaltants: Comporta tècnicament que es destaquin sigui perquè sobresurten, o bé pel contrast o conflicte que plantegen. Encara que el ressaltament impliqui contrast, el primer exigeix que en cada unitat compositiva hi hagi un element dominant segons la Llei de l'ordre (funció compositiva resolta per medi de l'uni-

tat), comportant a la vegada per part dels altres elements, una subordinació.

"... establir en cada composició un punt principal d'atracció significa obrar amb lògica per a obtenir l'unitat necessària."(66)

Segons S.M. Eisenstein:

"Les estructures compositives clàssiques de les obres musicals, dramàtiques, cinematogràfiques i pictòriques es governen quasi sempre per l'unitat dels elements antagonics, units per una contrastant unitat de conflicte. Aquesta característica sembla ser una constant essencial de l'ordre compositiu general..."(67) Si bé a simple vista podem constatar que l'idiolecte és fortament contrastant, l'anàlisi dels fenòmens estudiats ens evidència que, un 23% d'aquests són clarament ressaltants.

2.- Contrastants: El contrast és creat per l'interés del conflicte i de les tensions que governen entre els elements particulars de la composició. Aquesta característica representa una incidència notable, doncs hem calculat que es donava en un 57% dels fenòmens estudiats.

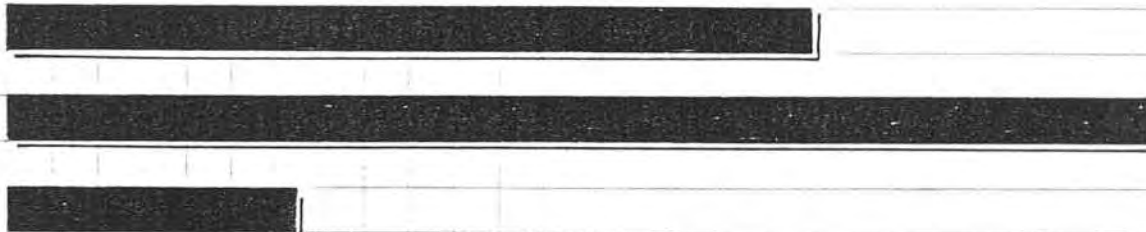
3.- Unificants: Un 20% dels fenòmens, creen per mitjà de la connexió visual, un sistema d'inter-relació entre diferents parts, que col·labora en l'ordre compositiu segons la llei de l'unitat. (propugna l'unitat, com a fi últim de tota organització de forces)

4.- Manipulants: Variés són les tècniques que diferents fenòmens aporten per incidir transformant d'alguna manera els components idiolectals, donant-els-hi unes significacions especials. Per la seva importància que és del 60% dels diagnòstics, les tècniques manipuladores són tractades a part, conjuntament amb els principis ordenadors.

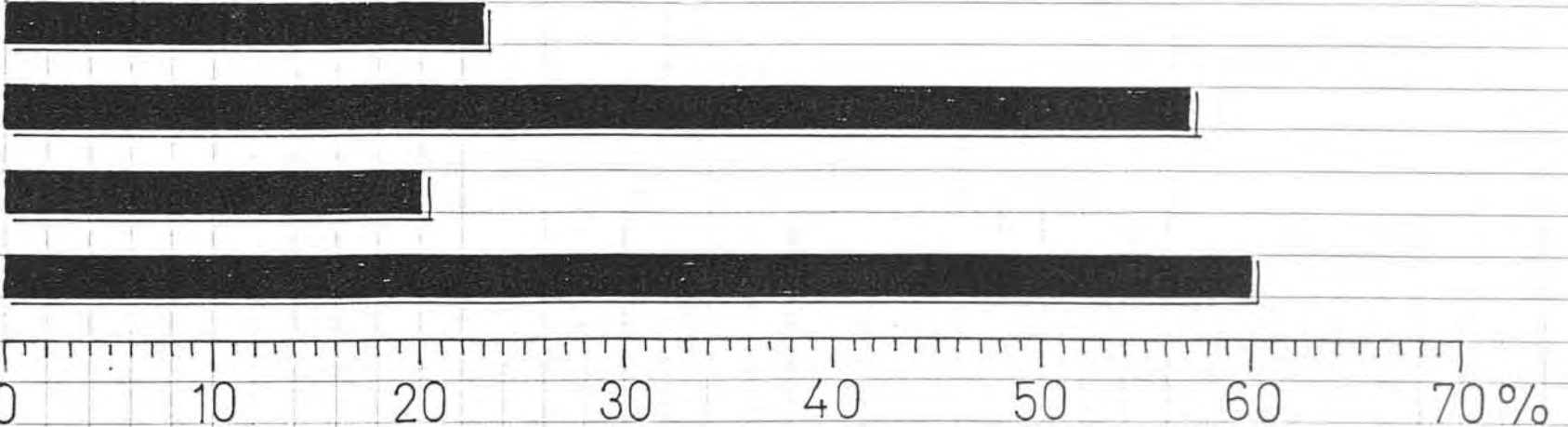
ORGANITZACIO I CARACTERISTIQUES								FENOMENOLOGIQUES			COROL·LARI	
FENOMENS	ENDOGENS	EXOGENS	ENDO-EXOGENS	RESSALTANTS	CONTRASTANTS	UNIFICANTS	MANIPULANTS					
	36%	51%	13%	23%	57%	20%	60%					
1		•			•		•		30		•	•
2	•				•		•		31	•		•
3	•			•			•		32	•		•
4		•				•	•		33		•	•
5	•					•			34		•	
6		•		•			•		35		•	
7		•			•		•		36		•	•
8		•			•		•		37		•	
9		•			•		•		38	•		•
10	•					•	•		39		•	
11		•			•		•		40	•		•
12		•			•		•		41	•	•	•
13		•			•		•		42	•		•
14	•				•		•		43		•	
15			•	•					44		•	
16		•				•	•		45	•		•
17			•		•				46		•	
18	•				•		•		47	•	•	•
19	•				•		•		48		•	•
20		•			•		•		49		•	•
21	•				•				50	•		•
22		•				•			51		•	•
23		•		•					52	•	•	•
24	•				•		•		53		•	•
25		•		•			•		54	•		•
26	•			•					55		•	•
27		•				•			56		•	•
28		•			•		•		57		•	
29		•			•		•		58		•	
									59		•	•
									60		•	
									61	•		•
									62	•		•
									63		•	
									64		•	•
									65	•		•
									66		•	•
									67		•	
									68	•	•	•
									69	•		•
									70	•	•	•
									71		•	

ORGANITZACIÓ I CARACTERISTIQUES FENOMENOLOGIQUESORGANITZACIÓ

- 1.-ENDOGENA
- 2.-EXOGENA
- 3.-ENDO-EXOGENA

CARACTERISTIQUES

- 1.-RESSALTANTS
- 2.-CONTRASTANTS
- 3.-UNIFICANTS
- 4.-MANIPULANTS



73- RELACIONS ENTRE TÈCNIQUES MANIPULANTS I PRINCIPIS ORDENADORS.-

Dins de l'extens repertori fenomenològic, n'hi ha que es caracteritzen per la seva implantació manipuladora, actuant tant a nivell configuracional com en el específicament compositiu. Aquests fenòmens, ja definits, que tenen propietats tècniques, són principalment: l'inversió, la transposició, la compenetració, la multiplicitat, la distorsió, el desplaçament, i la sintetització.

Per altra banda els principis ordenadors que controlen compositivament el camp visual són:

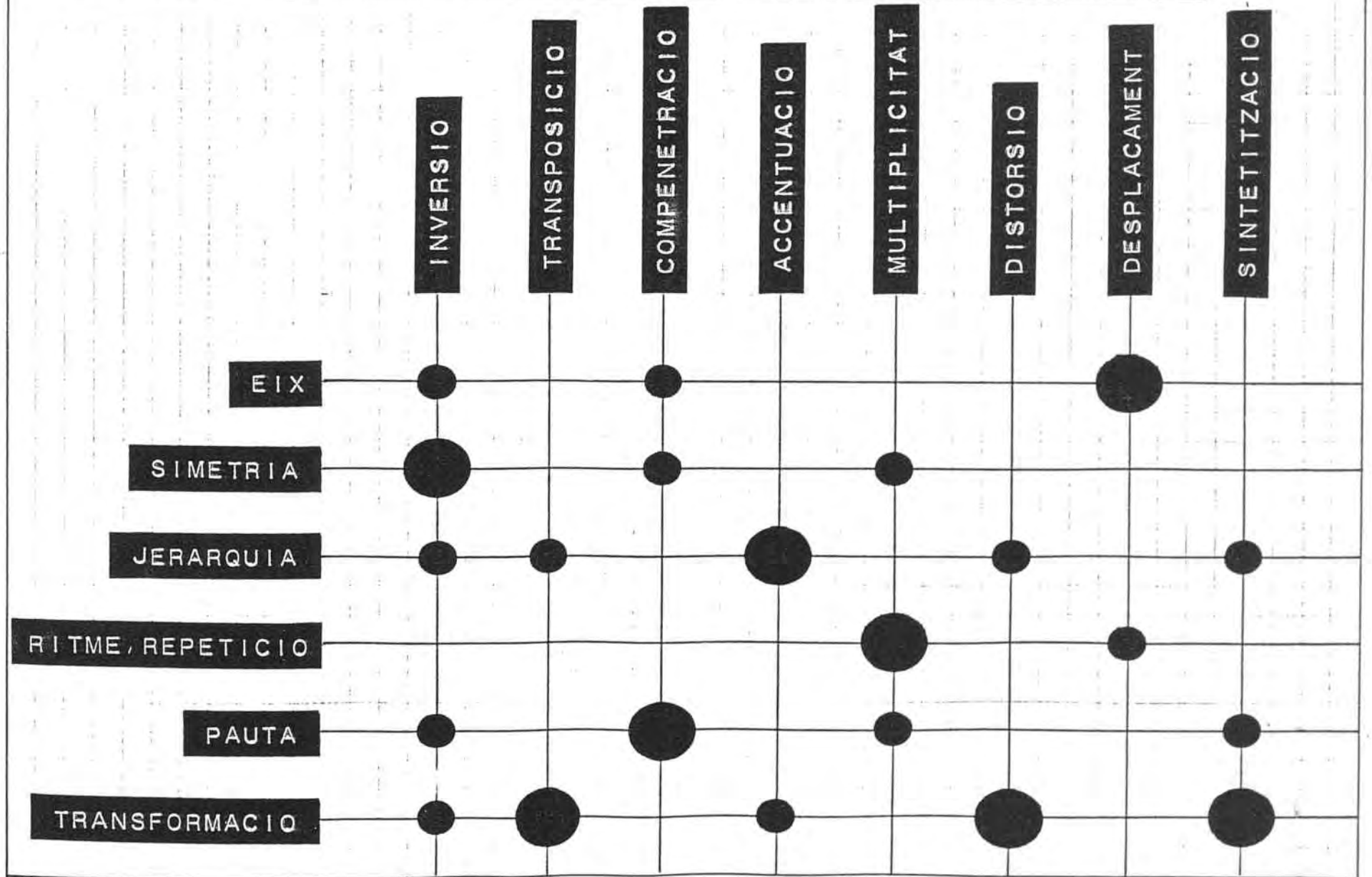
- 1.- L'eix o línia entorn de la qual es disposen les configuracions.
- 2.- La simetria o distribució equilibrada de signes.
- 3.- La jerarquia o relevància d'algun signe en virtut de la seva forma, tamany, situació, etc.
- 4.- El ritme/repetició o utilització de correspondències organitzades d'una sèrie de signes.
- 5.- La pauta o regularitat que serveix per a reunir, acumular i organitzar.
- 6.- La transformació o procés que altera en algun sentit la conformació inicial o establerta, constituint un dels agents manipuladors més importants.

La relació que es planteja entre els dos nivells esmentats, es dona segons varies intensitats, que nosaltres hem reduït en dos (punt gros i punt petit), i com a conclusions més destacades del diagrama matriu que acompanyem, podem assenyalar:

- 1.- Que el desplaçament afecta essencialment els eixos.
- 2.- Que l'inversió és l'acció que provoca la simetria, d'una manera més clara.
- 3.- Que l'accentuació és l'estrategia principal de la jerarquia.
- 4.- Que la multiplicitat organitza majoritàriament el ritme/re-

petició.

- 5.- Que la compenetració, s'instaura com a pauta compositiva.
- 6.- Que la transposició, així com la distorsió i la sintetització, marquen la pauta de la transformació.
- 7.- Que la transformació i la jerarquia, són els principis ordenadors que intervenen en més tècniques manipuladores.
- 8.- Que la pauta participa en quatre modalitats manipuladores.
- 9.- Que l'eix i la simetria participen només en tres fenomens manipuladors.
- 10.- Que el ritme/repetició, és el principi menys influent de totes les tècniques manipuladores i compositives en general.

RELACIONS ENTRE TECNiques MANIPULANTS I PRINCIPIS ORDENADORS


74.- CONCLUSIONS.-

Els diagrames de barres horitzontals dels diagnòstics emesos, ens permet destacar endogenament els següents aspectes:

- La compenetració parcial de zones extremes o puntes entre cossos configuracionals, formen encaixos concèntrics que són enfatitzats fins a l'extrem de convertir-se en nusos de tensió.
- La simultaneïtat direccional dels cossos, frontalment el tronc, i lateralment les testes encarades a dreta i a esquerra, alhora, - tot mantenint la visió frontal, ens suscita la dualitat o dicotomia de les configuracions.
- En la contraposició angular i curvilínia, encara que hi hagi una tendència marcadament angular, serveix perquè els punts aguts contrarrestin i equilibrin les parts corbes.
- La sinèctica és la clau de l'obtenció d'aquelles imatges, que pel seu esquematisme divergen formes irrealment, però en el fons vivents, que són la conclusió d'un procés de desobjectivització, (recordem les configuracions prèvies a la Sèrie Barcelona de l'any 1933, on en les pintures, Miró se servia previament d'uns collages preliminars (68), i ocasionalment en aquests moments podem apreciar directament un exemplar a la Galeria Joan Prats amb motiu de la mostra titulada "Collage"). Pel mètode distorsionador, és capaç d'esquematisar a uns nivells únics, ocultant l'anècdota i el detall - per quedar-se en l'essència d'allò que fa l'estructura objectual, un ser quasi bé vital.
- L'expressió de la vitalització en els seus nivells més punyents, passa per la caracterització fisiognòmica dels personatges, amb - els seus ulls orbiculars, agut dentat i accentuats ennassats.
- En el procés sinèctic, es destaca l'anamorfisme, com un dels trets fonamentals de la vitalització o organicitat dels personatges, tot accentuant o suprimint alhora diverses faccions formals.

- Com a culminació de la capacitat d'ocultació s'arriba a descobrir i a codificar uns signes de característiques pròpies que conformen en sí un llenguatge a la manera de línies objectuals, (com a símil podem citar l'escriptura d'apariència alfabètica glagolítica de P. Klee).(69)
- L'ancoratge triangular, base de moltes figures, la circularitat suport de la majoria de rostres i triangulació, rectangulació o centralitat dels troncs dels personatges, formen la base geomètrica del llenguatge dels signes, un dels més gravats del procés creatiu mironià.

A nivell exogen, es remarquen els fenòmens que segueixen:

- La polaritat, es planteja també de forma general al crear-se una diferenciació entre els extrems oposats de les configuracions, tan en l'ordre individual com en l'ordre global veient-les seqüencialment.
- Els enllaços o connexions de les diferents configuracions, segons la seva tipologia, determinen el que hem anomenat fils òptics, que ens aporten una dimensió més globalitzadora i que culmina amb les trames o xarxes estructurals del camp visual.
- L'obsessiva tendència circular, concèntrica i circumvalativa, - definitoria de centres o nusos generadors d'energia i de tensió, en tren en contraposició amb la tendència contrària o abismal, en l'ab sència d'elements subjectants i apoiants, que contribueixen a la percepció de la ingravidesa.
- En la diversitat d'agrupaments configuracionals formadors de les oracions gràfiques, s'estableix una dialèctica constant entre les parts del llenguatge sintagmàtic verbal i nominal (parts actives).
- De la mateixa manera que l'hiperbolisme d'escala creixent, apareix el de l'escala reduïda, que com a contraposició a l'anterior, és capaç de crear en tot el seguit de composicions, una escala de tensió, notable.

- La dinàmica, entre altres estratègies, es materialitza per mitjà dels desplaçaments dels signes, provocant el desfasament entre els eixos virtuals axials del camp, i els reals de les composicions.
- Tant la configuració estructural de la majoria dels signes, com l'armadura compositiva global, ens defineixen un sistema centrat, format per un camp de forces concèntriques o radials.
- Estructuralment, l'espai es divideix segons diferents nivells - de filtres o capes, a vegades de tres, definint-se: macroestructuralment, mesoestructuralment, i microestructuralment. I a vegades de quatre, com hem definit nosaltres, segons la seva funció pública, semipública, privada, i molt o més privada.

De manera semblant, segons l'emplaçament endo-exogen sobresurten:

- El contrast d'escala entre els signes personatges, i els signes còsmics, plantegen una jerarquia entre els signes, i entre nivells de profunditat espacial, plasmant en el sistema, un compàs constant.
- El canvi de corbatura, lligat amb el procés sinèctic, crea per mitjà de la concavitat i la convexitat, de les entrades i sortides dels contorns, punts d'inflexió o de forta tensió.
- Com a complement del fenomen endomòrfic de les compenetracions tenim que, l'organització de dues o més parts estructurals, dona com a conseqüència la implantació de les formes ocultes.
- Finalment, es destaca de sobremanera el contrast d'àrees delimitades de signes dinàmics, i el de les que fan la funció de fons, delimitades únicament pels límits del camp visual, de sentit obert i infinit.

Quant a les característiques fenomenològiques verifiquem:

- El 60% són fenòmens manipulants, o transformadors dels components idiolectals.
- El 57% són contrastants o activadors de centres d'interès con-

flictiu.

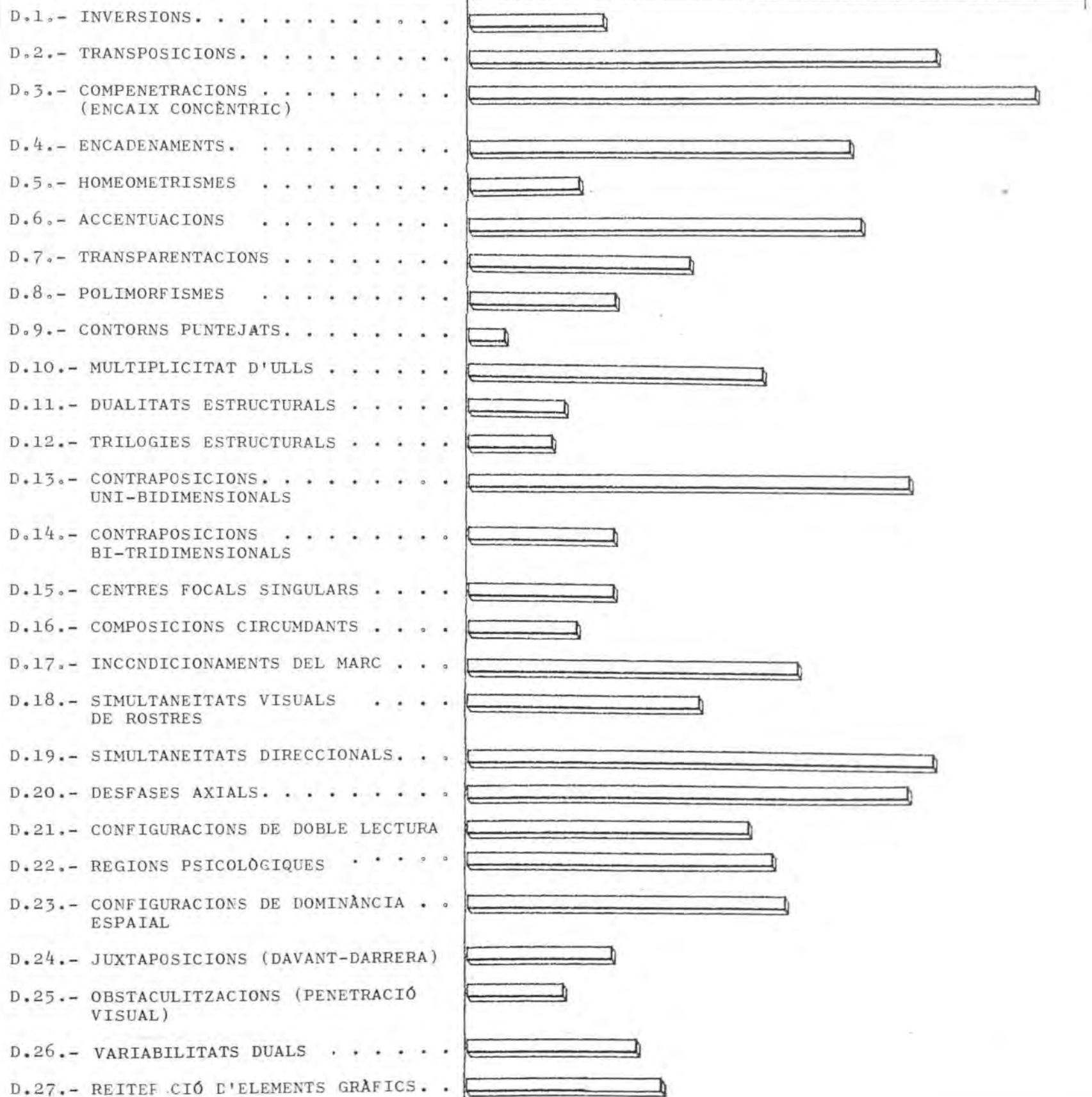
- El 23% són ressaltants o provocadors de centres d'atracció.
- El 20% són unificants o creadors de trames organitzades creant un tot.

Encara que la quantificació de les quatre característiques esmentades sigui diversa, amb un predomini notable de les manipulants i contrastants, per sobre de les ressaltants i unificants, hem d'aclarar que es tracten de trets fonamentals de l'idiolecte.

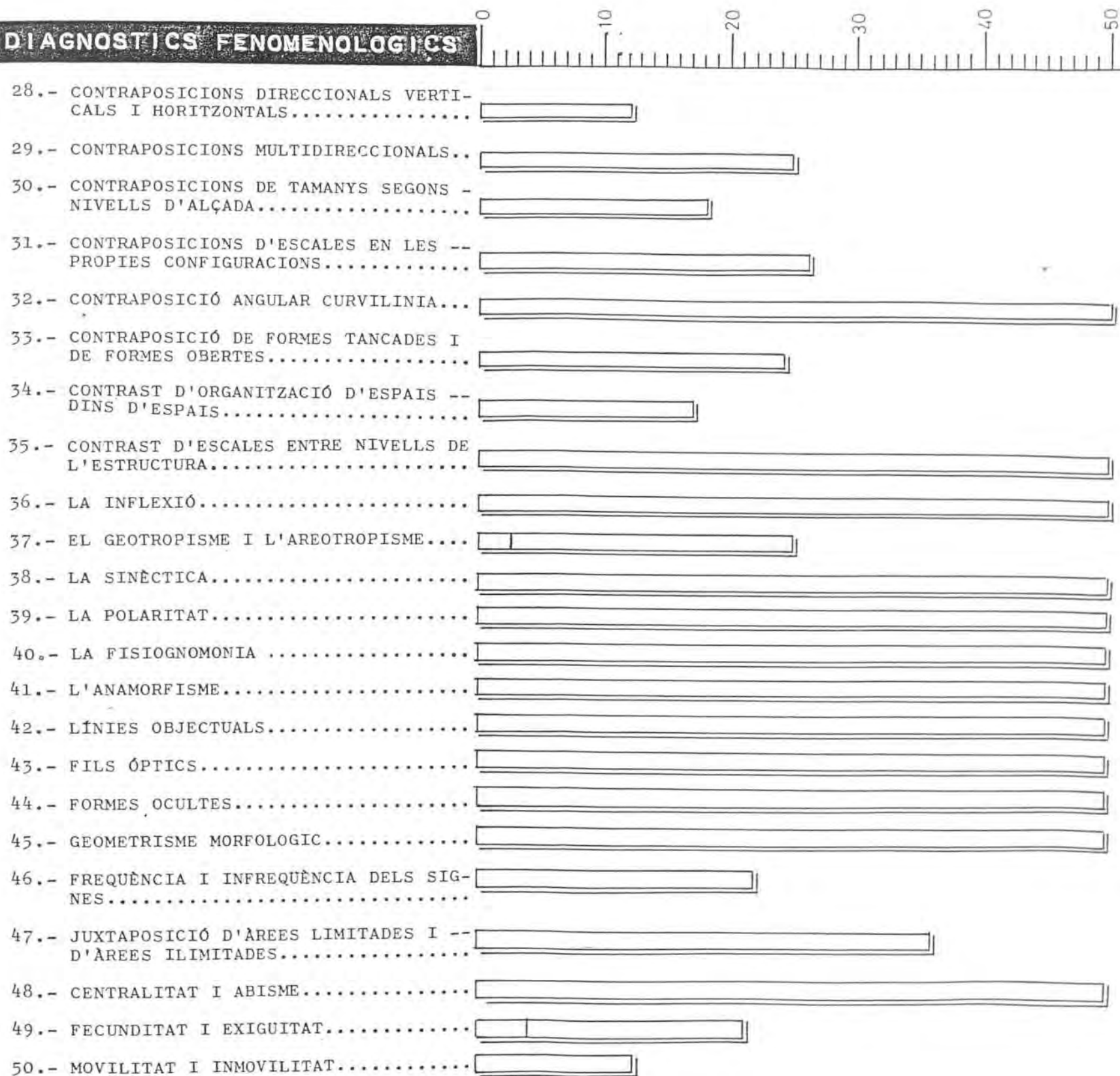
Sobre les tècniques manipulants:

- Sobresurten la inversió, la transposició, la compenetració, l'acentuació, la multiplicitat, la distorsió, el desfasament, i la sintetització. De totes elles, la inversió és la que en més principis ordenadors es relaciona, concretament a nivell d'eix, simetria, jerarquia, pauta i transformació.
- Per altra banda la transformació es perfila com el principi ordenador principal de les tècniques manipulants esmentades, i el que menys transcendència relacional té, és el ritme/repetició.

DIAGNOSTICS FENOMENOLOGICS

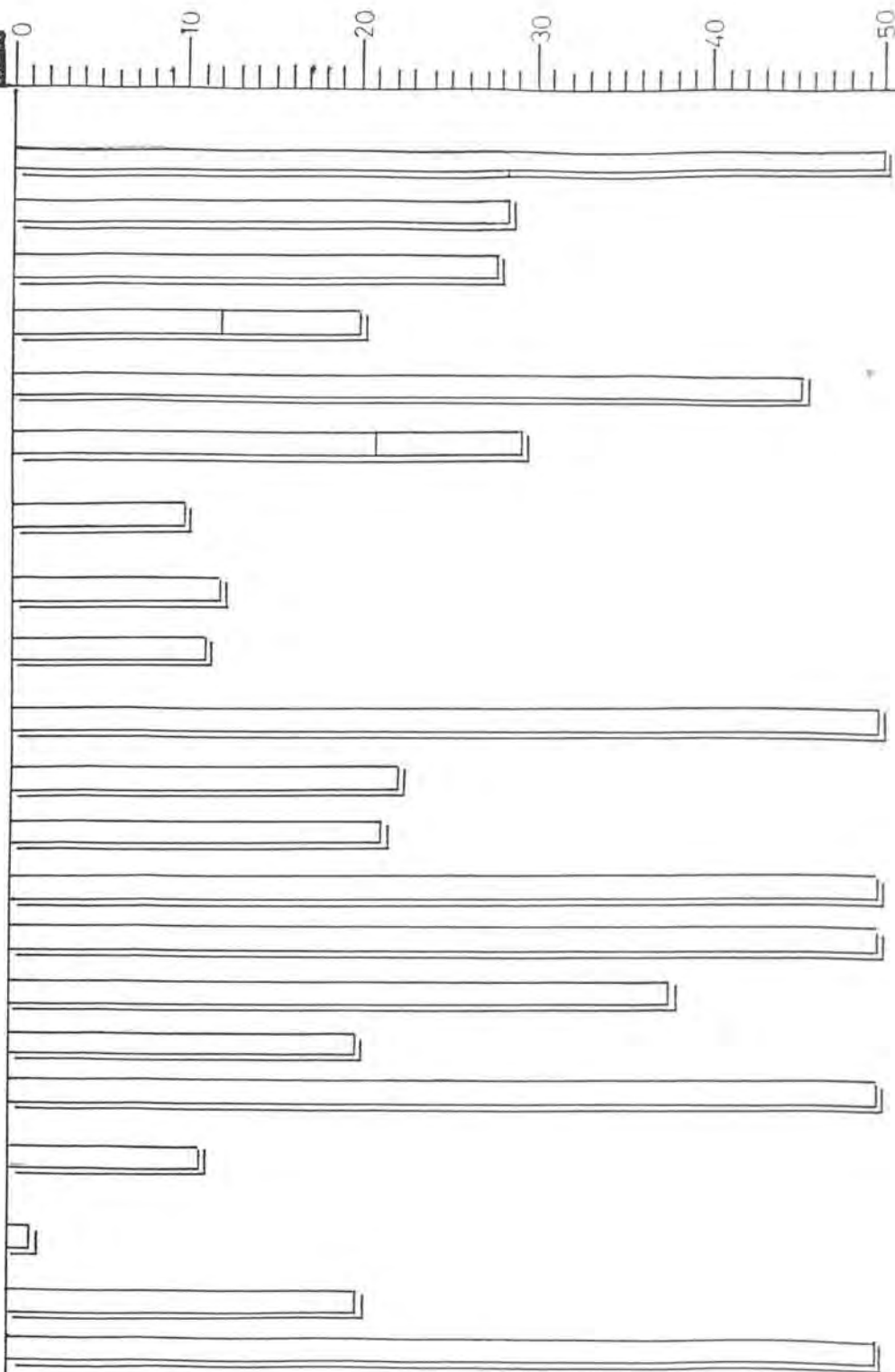


DIAGNOSTICS FENOMENOLÒGICS



DIAGNOSTICS FENOMENOLOGICS

- 51.- LIMITACIÓ I ILIMITACIÓ'.....
- 52.- DINAMISME I ESTATISME.....
- 53.- SUPERCONTIGUITAT I LLUNYETAT.....
- 54.- CLARETAT I CONFUSIÓ.....
- 55.- SENSIBILITZACIÓ I INSENSIBILITZACIÓ DEL CAMP.....
- 56.- PREDOMINI ATENCIONAL I INFORMATIU.
- 57.- ESTRUCTURES INDEPENDENTS DE SIGNES AUXILIARS.....
- 58.- ESPAIS RESIDUALS I VOLUM ESTRUCTURAL.....
- 59.- ELS INDEXS DE LEONARDO DA VINCI....
- 60.- VARIABILITAT ESTRUCTURAL D'ORACIONS GRAFIQUES.....
- 61.- GRADACIÓ DE TAMANYS.....
- 62.- ANCORATGE.....
- 63.- MICROTEMA.....
- 64.- DESPLAÇAMENT.....
- 65.- EXPLICITACIÓ.....
- 66.- L'EFFECTE DE PISTÓ.....
- 67.- SISTEMA CENTRAT.....
- 68.- JUXTAPOSICIÓ D'ESTRUCTURES I SUPERPOSICIÓ DE LES PARTS.....
- 69.- JUXTAPOSICIÓ DE SIGNES DE NATURALESA OPOSADA.....
- 70.- ZOOMORFISME.....
- 71.- ESTRUCTURACIÓ TOPOLOGICA DE L'ESPAI



75.- NOTES.-

- (1) VENTURI, Robert: Complejidad y contradicción en la arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Pàg. 25-26.
- (2) FONTANIER, Pierre: Les figures du discours, Flammarion, Paris 1.977. Pàg. 284.
- (3) Idem. Pàg. 293.
- (4) MARCOLLI, A.: Teoría del campo. (Traduït per G.Ibarra i A.Capitel,) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 17.
- (5) WOLF, K.L. y KUHN, D. : Forma y simetria. (Traducció: R.Leisse -de Mertig i M.H. Gradowczyk,) Ed. Universitária de Buenos Aires, Argentina, 1977. Pàg. 9-10.
- (6) DONDIS, D.A.: La sintaxis de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, Pàg. 139.
- (7) Idem. Pàg. 140.
- (8) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 82.
- (9) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 247.
- (10) Idem. Pàg. 47.

- (11) BERGER, René: El conocimiento de la pintura, Noguer, Barcelona, 1976. Pàg. 167.
- (12) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 199.
- (13) MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión y reseña de un artista, Infinito, Buenos Aires, 1963. Pàg. 62.
- (14) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 253.
- (15) MALINS, Frederick: Mirar un cuadro, (Traduït per A. Jiménez Rioja) Blume, Madrid, 1983. Pàg. 76.
- (16) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traduït per G. Ibarra i A. - Capitel), Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 148.
- (17) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 220.
- (18) Idem. Pàg. 221.
- (19) VENTURI, Robert: Complejidad y contradicción en la arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Pàg. 87.

- (20) CAPEL, H. i MUNTAÑOLA, J. : Aprender de la ciudad, ETSAB, Barcelona, 1978. Pàg. 103.
- (21) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 286.
- (22) MALINS, Frederick: Mirar un cuadro, (Traduït per A. Jiménez Rioja), Blume, Madrid, 1983. Pàg. 16.
- (23) WCNG, Wucius: Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional, Gustavo Gili, Barcelona, 1982. Pàg. 19.
- (24) FONTANIER, Pierre: Les figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 284.
- (25) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 99.
- (26) Idem. Pàg. 40.
- (27) Idem. Pàg. 42.
- (28) Idem. Pàg. 223.
- (29) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 26.
- (30) Idem. Pàg. 26.
- (31) Idem. Pàg. 37.

- (52) WOLFFLIN, Enrique: Conceptos fundamentales en la historia del arte, (Traduït per José Moreno Villa), Espasa-Calpe, Madrid, 1970. Pàg. 178.
- (53) ZEVI, Bruno: Saber ver la arquitectura, (Traduït per C. Calcabrina y J. Bermejo Goday), Poseidón, Barcelona, 1976. Pàg. 34-35.
- (54) CIRICI PELLICER, A. i Altres: "XXIII Premi internacional de dibuix Joan Miró", Fundació Joan Miró, Barcelona 1984. Pàg. 16. Un dels textos del catàleg de l'exposició del premi esmentat.
- (55) DAVIS, G.A. i SCOTT, J.A. : Estrategias para la creatividad. Paidós, Buenos Aires, 1980. Pàg. 99-100.
- (56) WOLF, K.L. y KUHN, D.: Forma y simetria (Traduït per R. Leisse de Mertig i M.H. Gradowczyk) Ed. Universitaria de Buenos Aires, Argentina, 1977. Pàg. 11.
- (57) Idem Pàg. 11.
- (58) ARNHEIM, Rudolf: Arte i percepció visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 487.
- (59) LAUDE, Jean : Las artes del Africa negra, (Traduït per Fernando Gutiérrez) Labor, Buenos Aires, 1968. Pàg. 23-26.
- (40) FONTANIER, Pierre: Les figures du discours, Flammarion, Paris 1977. Pàg. 123.

- (41) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 228.
- (42) Idem. Pàg. 238.
- (43) Idem. Pàg. 246.
- (44) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traduït per G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978, Pàg. 29.
- (45) CIRICI, A. : Miró llegit, Edicions 62, Barcelona, 1971. Pàg. 16.
- (46) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traducció de G. Ibarra i A. Capitel) Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 107.
- (47) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 111. Segons unes afirmacions fetes per Delacroix.
- (48) Idem. Pàg. 329.
- (49) Idem. Pàg. 329.
- (50) MIRÓ, Joan: Yo trabajo como un hortelano, Gustavo Gili, Barcelona, 1964. Pàg. 25. Amb pròleg d'Ivon Taillandier.
- (51) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 255.

- (52) MUNARI, Bruno: Diseño y comunicación visual (Traduït per F. Serra Cantarell), Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Pàg. 35.
- (53) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 363.
- (54) RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J.L.: Las funciones de la imagen en la enseñanza, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 197.
- (55) CIRICI PELLICER, A.: Miró llegit, Edicions 62, Barcelona. - Pàg.16.
- (56) ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, Alianza, Madrid, 1979. Pàg. 261.
- (57) MARCOLLI, A.: Teoría del campo, (Traduït per G. Ibarra i A. Capitel), Xarait i Alberto Corazón, Madrid, 1978. Pàg. 92-93.
- (58) LASEAU, Paul: La expresión gráfica para arquitectos y diseñadores, Gustavo Gili, Mexico, 1982. Pàg. 62-65.
- (59) DAUCHER, Hans: Visión artística y visión racionalizada, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Pàg. 26.
- (60) ARNHEIM, Rudolf: El poder del centro, Alianza, Madrid, 1984. Pàg. 238.
- (61) Idem. Pàg. 241.
- (62) Idem. Pàg. 240.

- (63) ARNHEIM, Rudolf: El poder del centro, Alianza, Madrid, 1984. Pàg. 241.
- (64) Idem. Pàg. 21.
- (65) LASEAU, Paul: La expresión gràfica para arquitectos y diseñadores, Gustavo Gili, Mexico, 1982. Pàg. 62-63.
- (66) GERMANI-FABRIS: Fundamentos del proyecto gráfico, Don Bosco, Barcelona, 1973. Pàg. 31.
- (67) Idem. Pàg. 32.
- (68) PENROSE, Roland: Miró, Thames and Hudson, London, 1970. Pàg. 74-75.
- (69) Dit de l'alfabet i de l'escriptura eslaus creats per Ciril de Tessalònica i anteriors a l'escriptura anomenada, erròniament ciríl·lica, segons definició de Sebastià Janeras de la Gran Enciclopèdia catalana, volum 8, Enciclopèdia catalana, Barcelona, 1975. Pàg. 137.

CAPITOL VIII.-
=====

DIAGNÒSTICS RETÒRICS I ESTILÍSTICS

0.- INTRODUCCIÓ.-

El sistema compositiu, s'organitza segons un engranatge més o menys estructurat de formes conceptuals i morfològiques, que impliquen una retòrica:

"Per retòrica en sentit ampli hem d'entendre l'art de -
parlar en general, exercitat per tota persona que partici
cipa activament de la vida social, per Retòrica en sen-
tit estricte (Retòrica escolar), l'art de parlar de les
parts (especialment davant dels tribunals), Constituit
en objecte d'ensenyança a partir del segle Vè. a. C."

(1)

En el present capítol es planteja el treball d'identificar -
en el text gràfic les possibilitats funcionals lingüístico-con-
ceptuals tradicionals de la literatura. Hem estudiat les diferents
tipologies de figures del discurs, segons l'ordre de Fontanier --
(2), i hem intentat trobar les correspondències gràfiques res-
pectives.

Tal estudi, poc habitual en el camp plàstic ens ha permès pel
mètode interdisciplinar, poder constatar la versemblança de l'apor
tació de l'experiència literària en el terreny de l'art, i compro-
bar que en el fons tot llenguatge s'estructura segons un sistema
comunicatiu comú. Hem pogut apreciar també com les possibilitats
de la traducció eren extenses, i com en el llenguatge gràfic es
plantegen situacions morfològiques parangonables a les literàries.
No sempre però hem pogut aconseguir el nostre propòsit, que se-
gons les propietats de les figures en qüestió, la traducció ha es-
tat infructuosa, per no trobar l'adaptació equivalent en el món -
plàstic. En altres ocasions, traspasar el fenòmen pot resultar -
coaccionat, cosa que no neguem, però forçar totes les possibili-

tats, era obligat si volíem arribar a desenterrar els poders de la forma dins de la grafia de Miró.

Evidentment, només hem fet una incursió, i les possibilitats són encara molt més àmplies, tan en general com en particular, de totes maneres creiem que els vint diagnòstics o valoracions efectuades, són suficients per fer-nos judicis sobre el tema, dins de les extenses vessants que ofereix el sistema compositiu mironiana.

1.- DIAGNÒSTIC DE L'ADJUNCIÓ

Les estructures tridimensionals comporten -----
 per a la visió, que uns termes quedin ocults per uns altres.
 El cubisme va reparar en la simultaneïtat, que resolgué per medi
 de la juxtaposició de varis membres d'un mateix terme, alhora.
 A la litografia B-42 per exemple, observem interessanment - - -
 com l'estructura ambigua del personatge format per dues meitats
 oposades, la superior vista anteriorment, i l'inferior vista pos
 teriorment, planteja quelcom similar, al recordar-nos mitjançant
 el signe del sexe femení en el terme comú de les natges quan teò
 ricament seria invisible per aquesta última part. L'efecte d'unir
 auxiliàriament aquí és patent, de la mateixa manera que l'etiqueta
 que acompanya un producte.

Paral·lelament la posició superposada de l'estrella poligo
 nal de cinc puntes, sembla també adjuntar-se, però la diferència
 està en què es tracta d'un terme que no és comú morfològicament
 al personatge, i per tant és limita a superposar-s'hi.

2.- DIAGNÒSTIC DE L'ALITERACIÓ

Si partim de la base de que el so vocàlic o consonàntic és
 perceptible o transposable a termes formals, o que aquest a més
 a més de les seves propietats contenen implícitament un so, po
 dem constatar que la repetició d'un terme formal dins d'una con
 figuració pot produir un fenomen similar. Segons Fontanier:

"L'aliteració, anomenada també -Parachrèse-, és una es
 pècie d'onomatopeia en varis mots. produït pel joc de
 certes lletres o de certes sil·labes." (3) En aquest

sentit, a la litografia B-7 entre altres, podem apreciar la repetició morfològica de les implantacions dels ulls orbiculars, que per nou vegades consecutives sembren la configuració del personatge, fins a l'extrem de crear òpticament l'efecte literari de l'eufonia o de la cacafonia a la composició. Com defineix Fontanier, es crea en el nostre cas, un joc de formes i de recorreguts visuals conduïts pel contorn de la configuració contenidora.

3.- DIAGNÒSTIC ANAFÒRIC

Donat el caràcter dominant en el llenguatge mironià, dels estels, i el produir-se la repetició d'aquests, d'alguna manera encapçalant tant la part superior com la inferior de l'enunciat compositiu de la litografia B-35, l'efecte resultant des del punt de vista retòric és paral·lel al de l'anàfora. Inclús podem afirmar que Miró emprà la tècnica anafòrica en moltes composicions - mitjançant els ulls orbiculars, que sintàcticament també dominen i constitueixen els imputs iniciadors de la lectura moltes vegades. Tanmateix, en aquest sentit, el signe del sexe femení ocupa un lloc de significació anafòrica.

Per anàfora és coneguda també, "l'ascensió obliqua d'un astre" (4). En aquest aspecte també, tenim que la litografia B-35, mostra dos estels emplaçats de tal manera que sembla com si l'inferior hagués ascendit obliquament envers la part superior.

I

- 1.- ADJUNCIÓ
- 5.- APOSTROF
- 9.- EUFEMISME
- 13.- METÀFORA
- 17.- PARÈNTESI

II

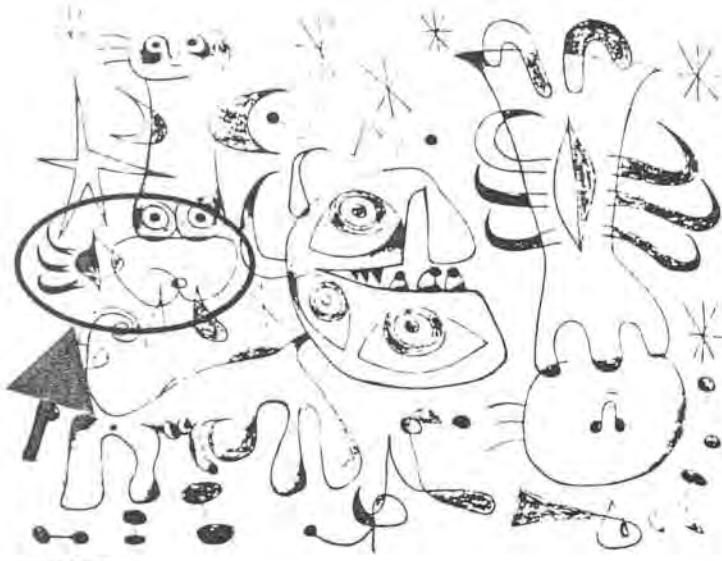
- 2.- ALITERACIÓ
- 6.- CONJUNCIÓ
- 10.- GRADACIÓ
- 14.- ONOMATOPEIA
- 18.- PLEONASME

III

- 3.- ANÀFORA
- 7.- ELIPSIS
- 11.- HIPÈRBOLE
- 15.- PARAL·LELISME
- 19.- REPETICIÓ

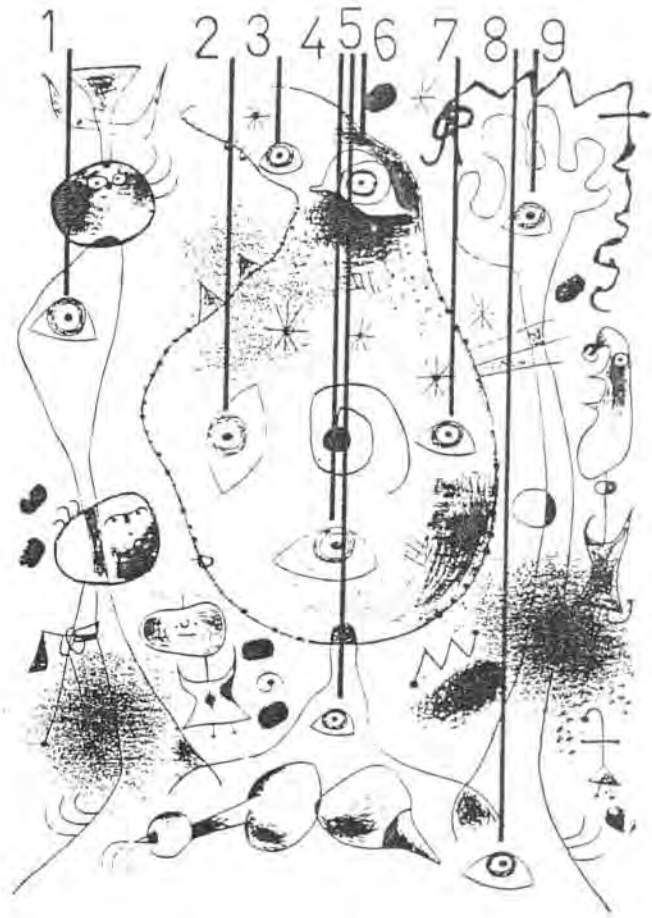
IV

- 4.- ANTÍTESI
- 8.- ENUMERACIÓ
- 12.- INVERSIÓ
- 16.- PARANOMASIA
- 20.- SÍNTESI



1.- ADJUNCIÓ

BARCELONA-42



2.- ALITERACIÓ

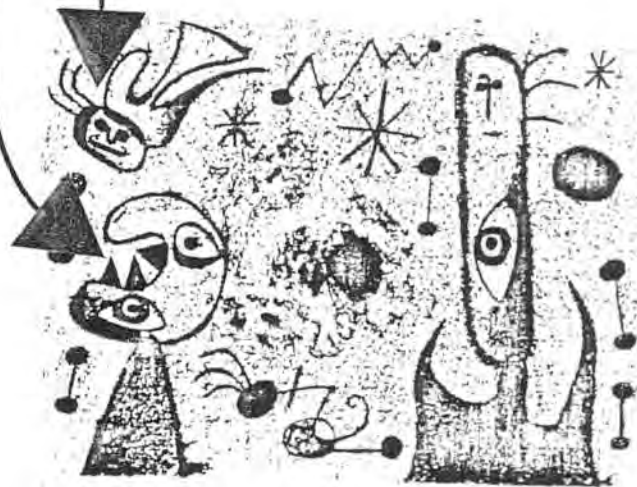
BARCELONA-7



3.- ANÀFORA

BARCELONA-35

AGRESSIVITAT
SUAVITAT



4.- ANTÍTESI

BARCELONA-47

4.- DIAGNÒSTIC ANTITÈTIC

Entre les variables de contrast sobre dues expressions oposades les més habituals són les que denoten per una banda, agressivitat i per l'altra suavitat o afabilitat. Un exponent clar - en aquest sentit, el constitueix les dues figures laterals de la banda esquerra de la litografia B-47. L'inferior, mostra atributs de revelació o d'agressió mentre que la superior pel contrari, - mostra atributs de bonhomonia.

El llenguatge mironià és antitètic per excel·lència, així - per exemple, podem citar encara, l'actitud invocadora del personatge de la dreta, i la tímida i inhibida del de l'esquerra, a la litografia B-45. A la litografia B-33 es mostren dos personatges tipologicament de tamany i d'expressió completament contraris. Potser de forma encara més marcada, tenim que el personatge invocador de la litografia B-25, entre en contraposició expressiva - en respecte a la que volea.

5.- DIAGNÒSTIC APOSTRÒFIC

Com acabem de descriure, a la litografia B-25, a més a més de plantejar-se la contraposició esmentada, el personatge principal, sembla invocar en un discurs a un ésser real o imaginari, en finalitat interpelladora. Per a Fontanier:

"L'apostrofe que acompanya la major part de les vegades l'exclamació, és aquella variació sobtada del discurs per la qual es desvia d'un objecte, per adreçar-se a un altre, natural o sobrenatural, absent o present vivent o mort animat o inanimat, real o abstracte o per adreçar-se a si mateix." (5) En el nostre cas evidentment; no disposem d'arguments suficients com per determinar

qui s'adreça. Nosaltres valorem bàsicament l'expressió que emana dels caràcters formals d'esperit invocador, implorador o conjurador.

6.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA CONJUNCIÓ

La conjunció o efecte d'ajuntar constitueix una de les estratègies estructurals bàsiques de l'organització configuracional de manera que les propietats de cadascun dels signes enunciats són bescanviades mutuament, resultant una nova configuració.

Si repasem els diferents agrupaments tipològics configuracionals, podem observar que la combinació de dues variables tipològicament familiars o diverses es combinen entre sí habitualment. Entre les combinatòries existents, podem destacar la conjunció de la litografia B-40, on la configuració poligonal s'ajunta amb la curvilínia, adquirint conjuntament una nova significació.

Per medi de la conjunció s'obté el fenomen anomenat encaix concèntric, ja estudiat en els diagnòstics fenomenològics, i que constitueix el nus d'unió d'aquesta. De la mateixa manera també es produeixen els encadenaments.

7.- DIAGNÒSTIC DE L'EL.LIPSI

Si literàriament l'el.lipsi consisteix en la supressió de mots necessaris o com diu Fontanier:

"Consisteix en la supressió de paraules que serien ne

cessàries per a la plenitud de la construcció, però que són expressades de manera mínimament suficient perquè no quedi res obscur ni incert". (6) Plàsticament ens podem trobar, que membres necessaris per la total plenitud estructural de la configuració, són suprimits.

A la litografia B-44 el personatge de la dreta, no tan sols està exempt de braços sinó que també li falta la boca i la cabellera injustificadament, doncs l'espai que teòricament podria ocupar els braços, és invadit per una taca indefinida que marca a més un centre intensament focal. En canvi sembla més necessària la presència dels braços i de les mans.

Paral·lelament el rostre sol ser atípic en quan el tipus d'ull i per la supressió de les parts esmentades sense haver-hi cap raó aparent que justifiqui la seva absència.

8.- DIAGNÒSTIC DE L'ENUMERACIÓ

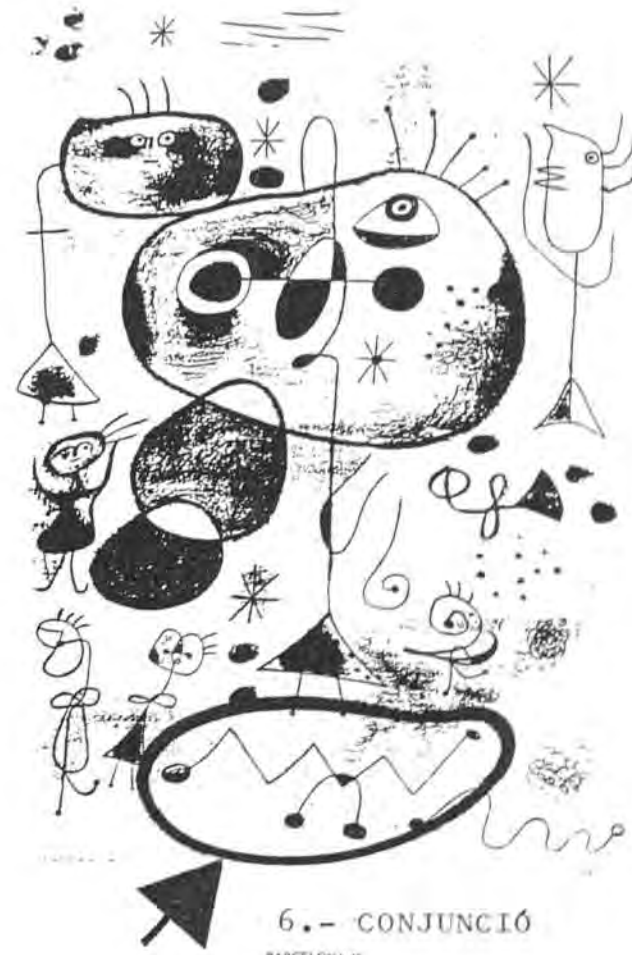
L'activitat del camp visual es compon de diferents nivells jeràrquics configuracionals. Entre les configuracions de menor protagonisme, figuren aquelles que es mostren successivament i rapidament, i que es refereixen a una mateixa idea, determinant en el camp una sèrie de punts que marquen un ritme. Aquest és el cas de la litografia B-26 que entre altres, mostra la figura de l'enumeració mitjançant una sèrie de taques, tipus empremta disseminades pel camp.

L'ordenació repetitiva dels signes enumeratius no és pas línial, sinó complex, doncs no apreciem cap criteri ordenador deter



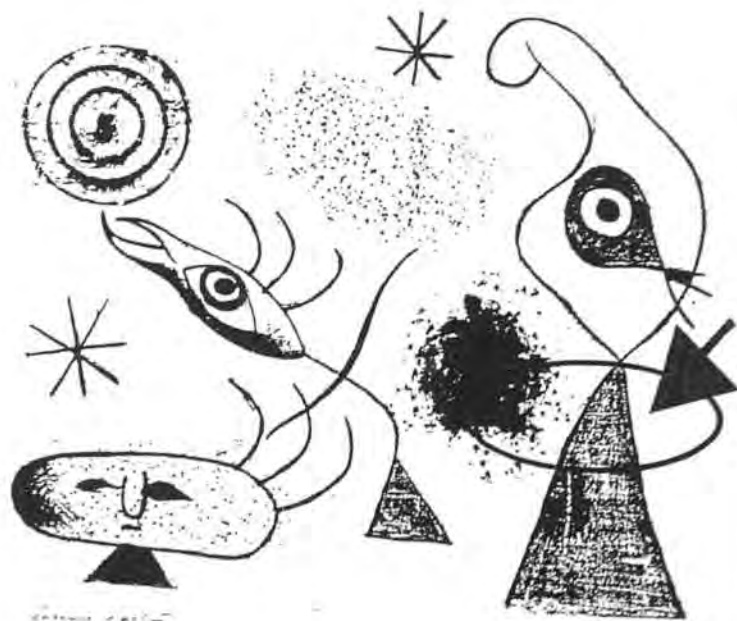
5.- APOSTROF

BARCELONA-23



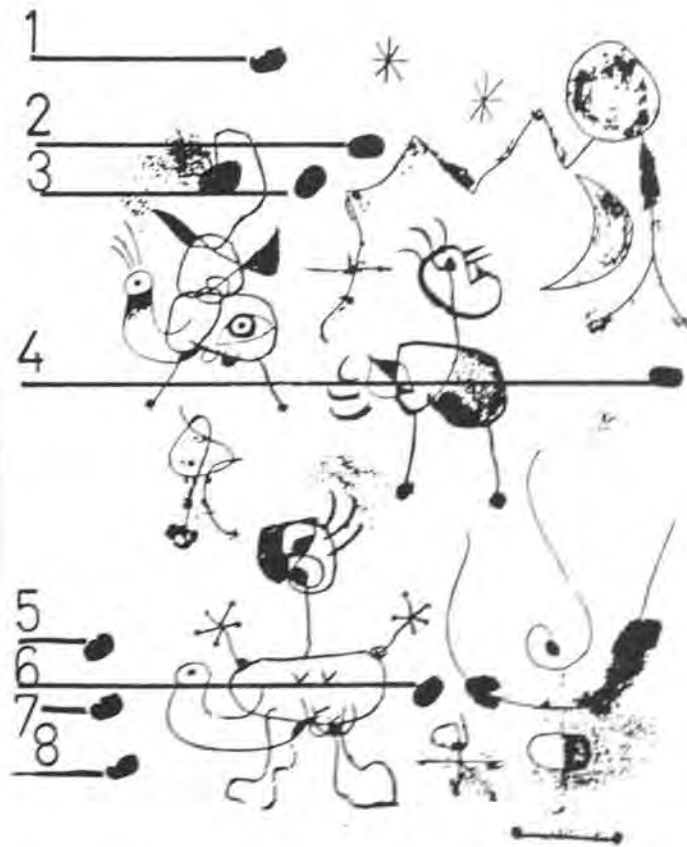
6.- CONJUNCIÓ

BARCELONA-40



7.- ELIPSIS

BARCELONA-44



8.- ENUMERACIÓ

BARCELONA-2

minat, cosa que fa pensar que es limita a omplir els espais residuals.

9.- DIAGNÒSTIC EUFEMÍSTIC

De vegades, resulta difícil trobar la correspondència justa entre les figures propiament literàries, i moltes situacions comunicatives que es plantegen plasticament. Segons alguns autors, l'eufemisme, designa alguna cosa desagradable, inoportuna, etc, amb una expressió amable. Josep M^a de Segarra, referint-se a un grup de nudistes escriu: "...sobre l'herba més càndida una tèrbola i rosada confusió de deformacions pectorals i glúties", (7) ens recorda la composició litogràfica B-39, en el sentit de que el mig d'un marc sentimental, romàntic, i càndid, xoca veure-hi l'exposició de les natges d'un personatge que esguarda tot esporuguit. Les formes glúties resulten amables, i són sutilment perfilades amb la forma del cor. Aquesta contraposició, ens ha fet concebre l'última imatge, inoportuna com l'imatge tèrbola i rosada que al.ludia Josep ^a de Segarra. En aquest sentit podem graficament constatar, com també es pot plantejar una situació eufemística en el camp plàstic.

10.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA GRADACIÓ

La gradació a nivell d'imatges, implica l'enumeració progressiva d'estats, condicions i termes que creen habitualment una diferenciació de densitat, i una escala de tamany, com és el cas de la litografia B-3, que d'abaix a dalt, les figures van progressivament disminuint de tamany, i a la vegada densificant-se, produint com a conseqüència el fenomen de la profunditat.

Per altra banda, la figura que s'estableix, coincideix amb l'índex de profunditat de Leonardo, segons el gradient ja estudiat en el capítol de diagnòstics fenomenològics.

11.- DIAGNÒSTIC HIPERBÒLIC

L'anamorfisme, és conseqüència entre altres accions que actuen sobre els signes, de l'augment o disminució exagerada de -- les proporcions. Per a Fontanier:

"L'hipèrbole augmenta o disminueix les coses per excés, i les presenta per sobre, o bé per sota del que ----- elles són, visualment no enganyen, porten a la mateixa veritat, i atreuen pel que diuen d'increïble, que és - el que les fa realment creïbles". (8)

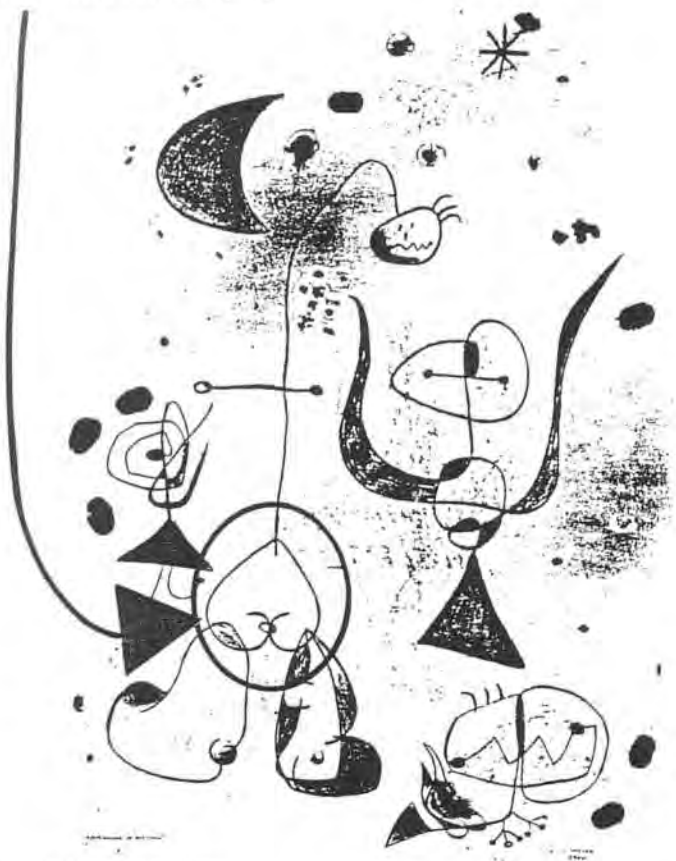
L'hipèrbole es destaca com a figura retòrica, per la seva - evidència anamòrfica, i per l'ús que Miró en fa, que conjunta-- ment amb la metàfora es troba de manera constant a la majoria de les composicions. Com exemples podem assenyalar la testa erèctil de la litografia B-28, la voluminosa, de la litografia B-24, i la nasal, de la litografia B-16.

12.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA INVERSIÓ

Figura literària de gran evidència que es dona també gra-- ficament, i que determina una diferenciació oposada direccional-- ment de les oracions gràfiques. Segons Fontanier:

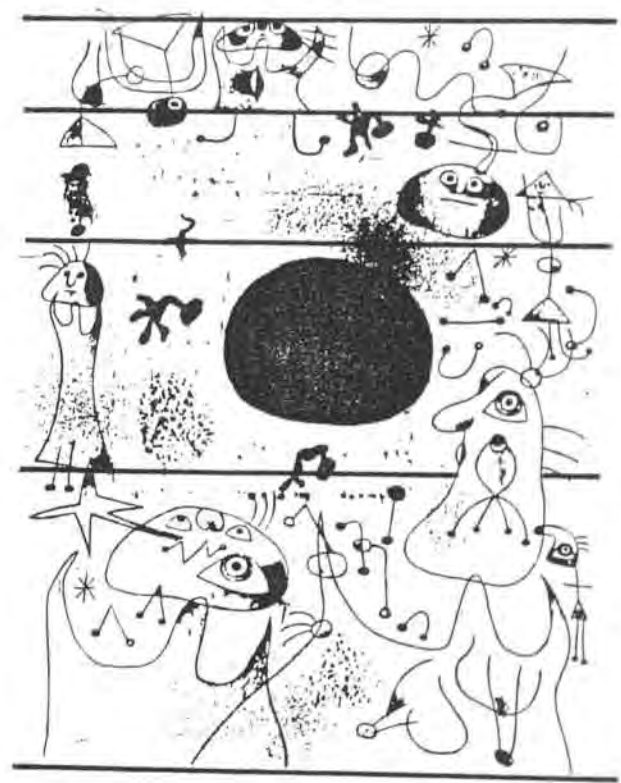
"Consisteix en un arranjament de les paraules posades al revés o inverses, en relació a l'ordre, on les idees se-- succeïxen en l'anàlisi del pensament" (9)

Es troba en 11 composicions, és a dir en el 22% de la Sèrie.



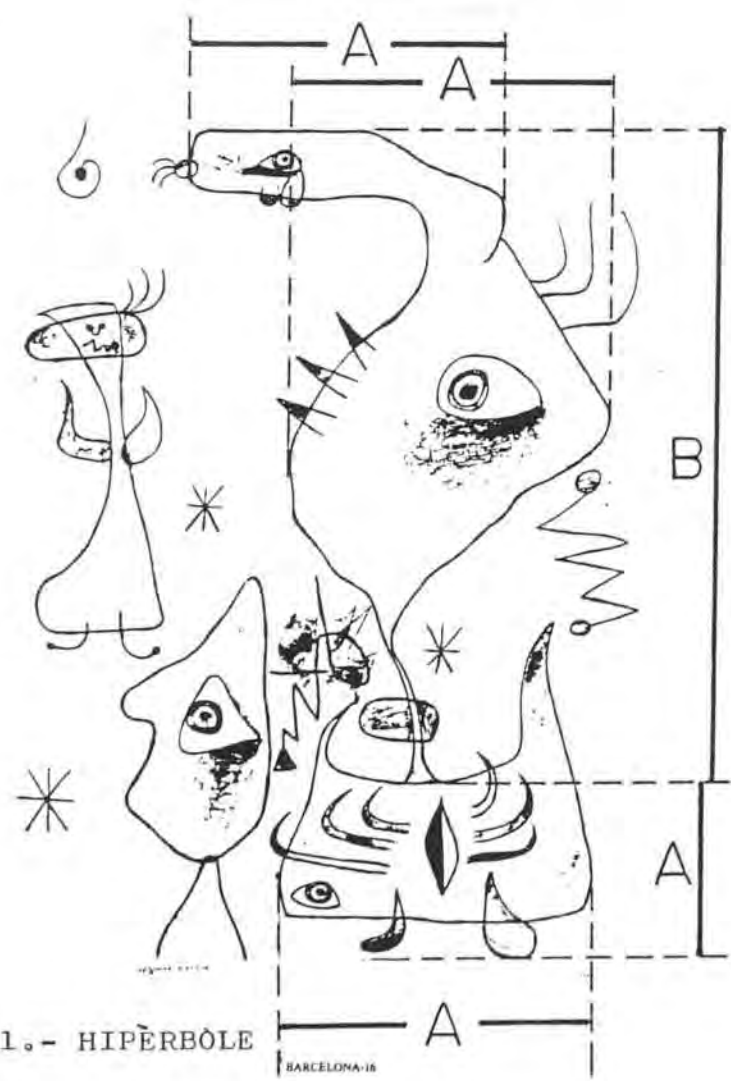
9.- EUFEMISME

BARCELONA-19



10.- GRADACIÓ

BARCELONA-1



11.- HIPÈRBÒLE

BARCELONA-16



12.- INVERSIÓ

BARCELONA-4

13,- DIAGNÒSTIC METAFÒRIC

La reducció morfològica, sembla que porti a crear tot sovint, l'arbitrarietat, per altra banda no és tampoc estrany l'utilització estratègica de la figura metafòrica, tenint en compte la familiarització de Miró en tot allò que significa surrealisme. J. F. Lyotard, quan glossa sobre la metàfora, recorda les paraules del Manifest Surrealista de Breton:

"Per a mi, la imatge més forta, és la que presenta el grau d'arbitrarietat més elevat, no ho amago; la que -- exigeix més temps en traduir-la a un llenguatge pràctic, ja sigui perquè conté una enorme dosis de contradiccions aparents..."(10)

Sobre la metàfora s'ha dit que, té com a objectiu vitalitzar la poètica, s'ha dit que en sí, és una comparació abreviada, però per a Hegel:

"El verdader sentit de la dicció metafòrica ha de cercar-se més haviat, com per a la comparació, en la necessitat que senten la imaginació i la sensibilitat, una en desplegar la seva potencia, l'altra en revelar la seva intensitat, per la qual cosa no s'acontenten amb l'expressió simple, vulgar o comú." (11)

La combinació de varis elements en un de sol, no ha estat -- pas difícil identifica'ls a Sèrie Barcelona. Es diria que practicamente quasi bé totes les imatges contenen aquesta càrrega confrontable o parangonable, si més no al menys, aquelles que són inqüestionables del seu vocabulari iconogràfic. Veieu-ne una relació, encara que d'alguna manera ja estudiades morfològicament en altres capítols.

- 1.- Sol-testa: El Sol és com un cap, i el cap és com un sol. (Només hem considerat la primera relació, donat que d'alguna manera tots els caps són solars). 3%
- 2.- Sexe-aranya: L'esquematisme de la pelussa pubiana fa veure el sexe com una aranya. Considerem només els signes de 6 cilis. .18%
- 3.- Boca-sexe: La transposició del caràcter sexual a la boca fa evident l'especte eròtic. 3½%
- 4.- Boca-bec: El xiuxiueig de l'ocell surt de la boca de la dona? Símil: "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" (12) Títol descriptiu d'un projecte 10%
- 5.- Braços-banyes: A mode "d'un batre d'ales de coloms" (13).15%
- 6.- Braços-llunes: El signe astral és transposat al cos humà en forma d'extremitats. 2%
- 7.- Peus-banyes: Sembla com si el bategar de les ales, hagués passat als peus. 6%
- 8.- Peus-ganxo: De vegades aquelles banyes que són ales de colom, es transformen al tancar-se, en ganxos. 5%
- 9.- Mans-flors: Les mans diventen flors de cactus generalment, amb braços de troncs carnosos. 4%
- 10.- Mans-llunes: Les formes còcau-convexes llunars fan de palmells. 2%

- 11.- Mans-serres: Les formes poligonals angulars (serrades), ser
veixen també per esbossar els apèndix dels dits d'algunes mans .
. 1%
- 12.-Natja-cor: El símbol del cor, amb els seus lòbuls invertits,
fan de lòbuls, però de les natges. 4%
- 13.- Testa-natja:També la natja segons la modalitat esmentada an-
teriorment es troba en el lloc de la testa, fent la funció de cara
de rostre. 1%
- 14.- Testa-mà: Formes ondulars quinàries modulen les testes com
si fossin mans. 2%
- 15.- Nas-natja: En el nas també s'hi addereixen els signes dels
lòbuls de les natges, adoptant de vegades la forma de trompa. 5%
- 16.- Nas-genitals: Les formes glandulars dels genitals suplanten
els orificis nasals, i fen del nas sexe. 5%
- 17.- Penis-mànega: Boques de mànegues, de vegades regalimoses,
es converteixen en un altre lloc o context corporal, en penis. 12%
- 18.- Pits-ulls: Els pits són ulls? No, no ho són pel context, pe-
rò de fet són ulls. 3%

I així podríem anar comparant...com el poeta: Que podria ser
una flor, que podria ser una mà, que podria ser un cap, que podria
ser una natja, que podria ser un nas, que podria ser uns genitals,
que podria ser un sexe, que podria ser una aranya,... Resumint, --
l'ordre de les cinc metàfores més usades és: sexe-aranya, braços-
banyes, penis-mànega, boca-bec, i els peus-banyes

Per cloure la inclinació metafòrica que acabem de particularitzar, hem d'advertir també, com resalten aquest concepte, els teòrics com Johnson Sweeny, que s'expressa així:

"De totes maneres, encara que Miró acceptés que la naturalesa és un punt de partida necessari per a la pintura, un quadre, per a ell te sempre més de metafòric que de similar. Amb els seus pinzells està dient: Això és una estrella, una escala, o una dona. I no: Això recorda una estrella, una escala, o una dona."(14) Encara que és possible que pensi en uns elements reals, la transformació sincrètica que el porta a una codificació gràfica, fa que s'ens mostrin ---- irreals, i que suggereixint elements distints.

14.- DIAGNÒSTIC ONOMATOPEIC

De la mateixa manera que mitjançant l'adequada combinació de fonemes es pot aconseguir la imitació dels sons naturals, com per exemple el zumzeig referint-se a les mosques, gràficament Miró - també logra expressar el "Xiscle punyent d'una oreneta" (15), mitjançant la línia poligonal aguda que figura a la part superior de la litografia B-35, que com a traçat, s'ha estudiat en el primer capítol de Configuracions, morfogènia i tipologies.

15.- DIAGNÒSTIC DEL PARAL·LELISME

La reiteració de dos o més traçats amb petites variacions o la disposició d'aquests segons una ordenació simètrica, és com es manifesta. El paral·lelisme de Miró no es dona pas en la disposició simètrica de les parts, sinó en l'aparellement de signes familiars com els dos ideogrames de la litografia B-1, o de la B-6, entre altres.

Les variables expressives de cada un dels pits dels personatges femenins, de Miró, tot i mantenint una disposició simètrica, constitueixen un dels altres exemples notables de la figura paral·lela.

16.- DIAGNÒSTIC PARANOMÀSTIC

La paranomàsia, consisteix en la col·locació pròxima dins de la frase de dos vocables semblants. Serveix perquè l'un reforci l'altre. Des del punt de vista gràfic, consistirà doncs en la juxtaposició de dos elements sígnics similars dins d'un mateix context.

A la litografia B-30, la paranomàsia es manifesta per medi del paral·lelisme dels dos ulls de la figura principal. En aquest sentit, veiem que paral·lelisme i paranomàsia es complementen.

També resulten paranomàstiques les configuracions duals dels pitams, on els dos elements pectorals apareixen en tots els casos, segons les condicions d'aquesta figura, és a dir, proximalment, variablement, i contextualment.

17.- DIAGNÒSTIC SOBRE EL PARÈNTESI

La interrupció de la lectura d'un nivell estructural, es produeix per l'interferència d'algun element, de la mateixa manera - que, literàriament es dóna com:

"La inserció d'un sentit complet, i isolat al mig d'un - altre que interrompeix la continuïtat amb rapport o sense per al subjecte". (16)

A la litografia B-34, la configuració de masa densa i intensa, que creua en diagonal el camp visual determina un parèntesi compositiu. De manera similar, a la litografia B-41 un altra configuració tipològicament familiar a l'anterior, compleix amb les circumstàncies esmentades.

18.- DIAGNÒSTIC SOBRE EL PLEONASME I L'APOSICIÓ

Si la figura estilística de l'aposició, ens determina plasticament la juxtaposició de dos signes de la mateixa categoria, ara tenim que, la repetició d'un signe reforça gràficament l'anterior, però, determinar a quin punt el reforça o deixa de fer-ho,

es fa bastant complex. Així doncs, com exemple podem destacar la litografia B-41, on les dues connexions rectilínies puntiformes - es mostren juxtaposades, per tant a la manera d'aposició, però -- alhora, creiem que la dualitat serveix per reforçar la presència de l'individualitat, i des d'aquest punt de vista es pot considerar com un pleonasme.

Tanmateix els dos ideogrames que dominen la composició, són de la mateixa categoria, encara que tinguin diferent tamany, la - qual cosa fa que compleixin les característiques de l'aposició - per una banda, i de l'altra també s'hi transfereix l'efecte de - reforç, donant lloc al pleonasme.

19.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA REPETICIÓ

La repetició com a funció decorativa, o amb l'objecte de fer més contundent l'expressió, és utilitzada amb molta freqüència - per medi dels estels, que com hem pogut destacar són localitza- bles en totes les composicions.

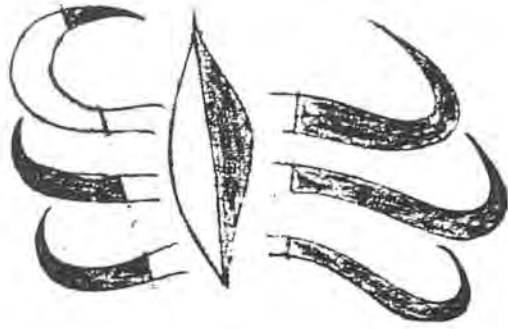
Un dels altres signes que es dona amb circumstàncies similars, és la connexió rectilínia bipuntiforme, que com en el cas de la li tografia B-47 apareix reiteradament cinc vegades consecutives, i en quan a les configuracions simplement puntiformes, podem veure que la repetició es produeix com en tots els casos, irregularment, però amb una gran força visual.

20.- DIAGNÒSTIC SOBRE LA SÍNTESI

El poder de combinació d'elements separats o ajuntats, però

diferenciats, de manera que formin un tot, és fonamental en el llenguatge mironià. Recordem el procés sintètic de les formes obtingudes mitjançant els collages preliminars de l'any 1.933, on logra configuracions amb qualitats humanes i zoomòrfiques a partir d'imatges mecanofomes i innanimades. En aquest sentit, podem constatar que a més de sintetitzar, el resultat del procés comporta la prosopopeia com a figura de pensament, implícita.

La Sèrie Barcelona, sis anys després del fet esmentat se situa en un nivell sintètic menor que les pintures del 1.933, però tot i així a la litografia B-48 podem observar que les extremitats superior és transformen en una banya i les inferiors queden reduïdes a la forma d'un fesol. Altres vegades el poder sintetitzador, és aniquilador (supressió de les parts com per exemple els braços), i en altres és geometritzant (reducció morfològica vers uns perfils bàsics).

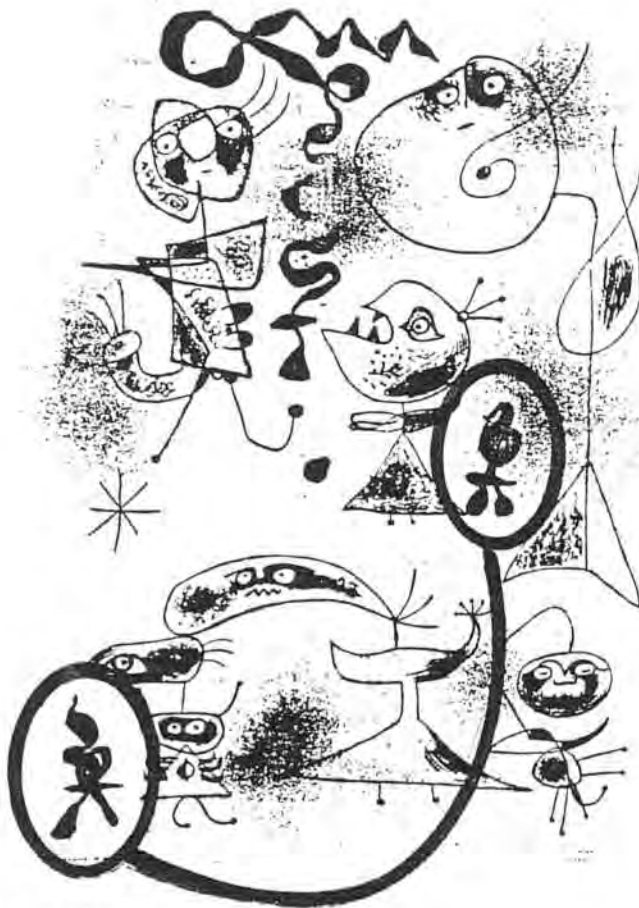


13.- METÀFORA



14.- ONOMATOPEIA

BARCELONA-33

15.- PARAL·LELISME
BARCELONA-1

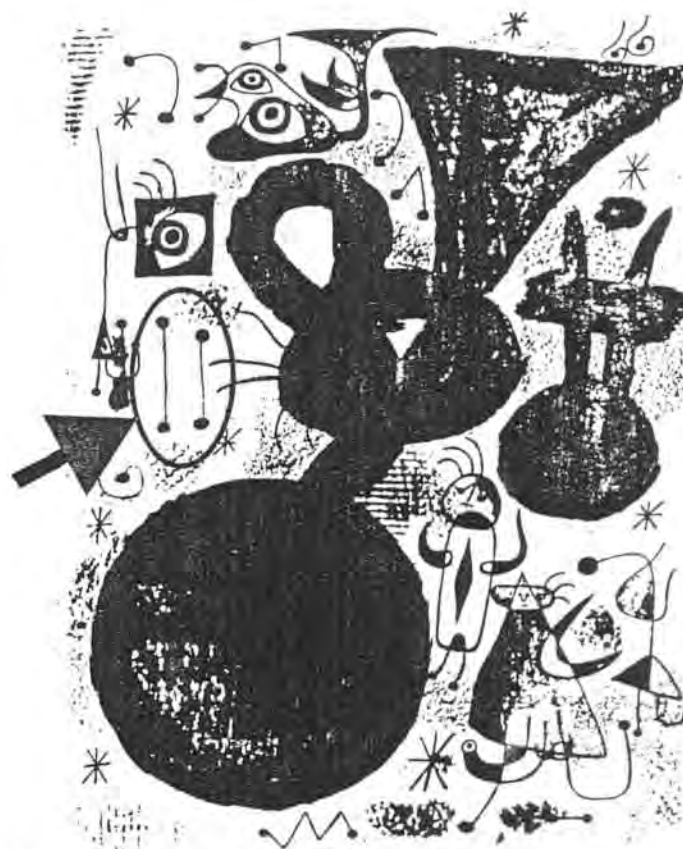
16.- PARANOMASIA

BARCELONA-30



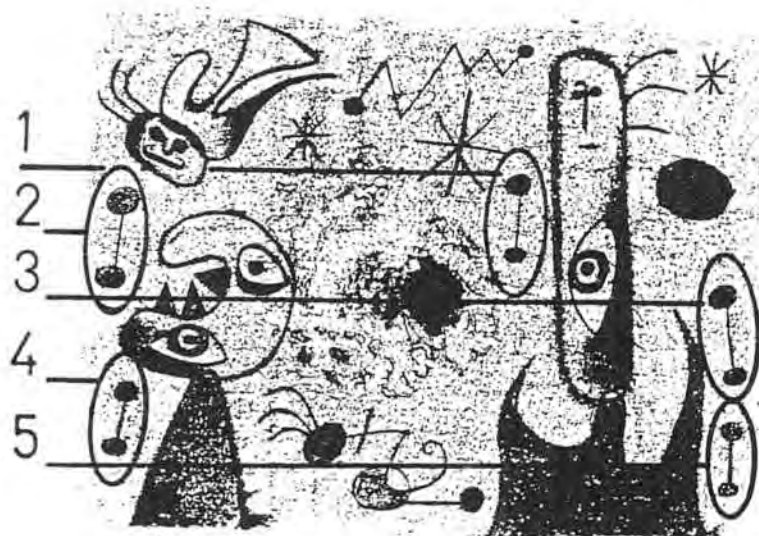
17.- PARÈNTESI

BARCELONA-34



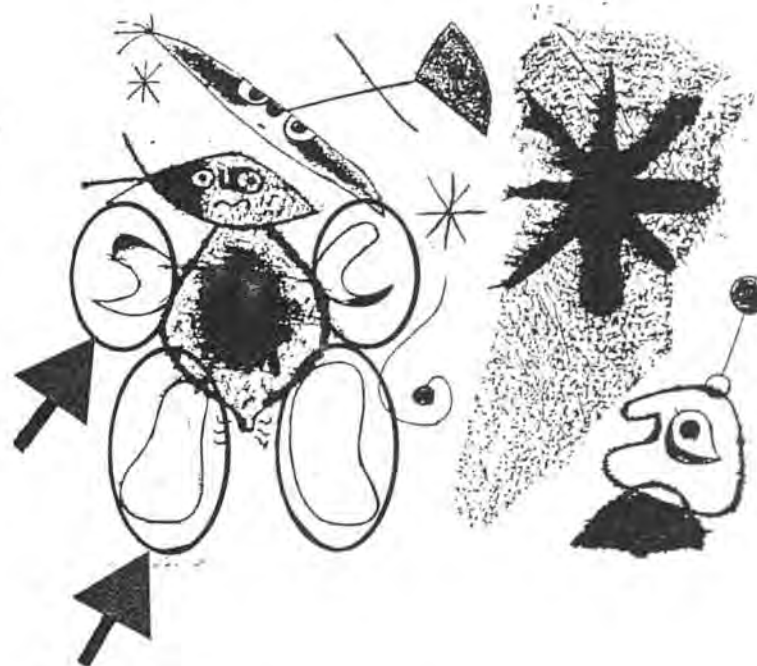
18.- PLEONASME

BARCELONA-41



19.- REPETICIÓ

BARCELONA-47



20.- SÍNTESI

BARCELONA-41

21.- CONCLUSIONS.-

L'art d'argumentar, de convèncer, o de compondre, és una inquietut natural de l'artista que el porta a manifestar-se segons unes necessitats, amb un sistema. L'èxit de l'art prové la major part de vegades de l'experiència expressiva, de l'eloqüència i la tècnica formal emprada per un sistema de composició. La retòrica, aporta les funcions de les variables formals o compositives que s'utilitzen de forma estandaritzada, mòduls funcionals o fórmules formals que funcionen i convencen en general. Aquesta experiència encara poc treballada en el món de la imatge, i en el de la plàstica, aporta la resposta a molts dels fenòmens formals mal definits.

De l'organització compositiva dels elements constituents de l'idiòlecte esbossats, que hem descobert, podem deduir:

- 1.- Molts fenòmens o estratègies compositives en el camp de la plàstica poden tenir un fonament retòric.
- 2.- L'aliteració pot enriquir simbòlicament l'idiòlecte, com succeeix amb els ulls heterotòpics. Comparteix paral·lelament la figura anomenada numeració.
- 3.- L'antítesi, crida l'atenció del lector, formant un dels contrastos més estridents que es poden produir, contraposant expressions, actituds, o diccions.
- 4.- La supressió de termes per medi de l'el·lipsi, porta a la síntesi, i a evitar la distracció de l'objectiu que s'ha marcat l'idiòlecte.

5 .-L'exageració o hipèrbole, i la inversió són dues figures profundament representades en el codi de xoc visual.

6 .-Una atenció especial mereix la metàfora com a figura indiscutiblement bàsica de l'idiòlecte mironià. Les combinacions comparatives més emprades són el sexe-aranya, els braços-banyes, i el penis-mànega. Recordem que un quadre per a Miró té més de metafòric que de literal.

7 .- La representació de sons naturals, onomatopeia és un tema surrealista, i constitueix el fonament de varis signes de l'idiòlecte, com el crit de l'oreneta.

8 .- Les dualitats aporten una dimensió paranomàstica o de reforçament.

9 .- La funció decorativa d'alguns signes també s'evidència per medi de la repetició de termes morfològics, i el poder de refondre o suprimir detalls o excessives explicacions formals aporta el caràcter sintètic convenient per mantenir l'equilibri de la llegibilitat formal de l'idiòlecte.

A més dels esmentats que destaquen especialment, tenim altres figures que aporten diferents característiques:

- L'adjunció, és conseqüència de l'esperit d'associació per contra del de la individualització.
- L'anàfora reforça altres entitats gràfiques.
- L'apòstrof, planteja actituds invocadores.
- La conjunció, és un tipus de relació associativa.
- La gradació forma un dels índexs de profunditat que propugnava Leonardo da Vinci.

- La inversió, és l'especte negatiu de la direccionalitat convencional.
- El paral·lelisme planteja dualitats configuracionals familiars.
- La paranomàsia, porta el desconcert al juxtaposar dues entitats gràfiques semblants, de manera que es reforcen mutuament.
- El parèntesi, produeix un trencament per interrupció o suspensió del sistema compositiu.
- El pleonasme, com a dualitat, serveix per reforçar la presència de la individualitat.
- La repetició marca un compàs i un ritme compositiu.
- La síntesi soluciona la reducció formal necessària per fer més simple l'idiolecte.

22.- NOTES.-

- (1) LAUSBERG, Heinrich: Elementos de retórica literaria, Gredos, Madrid, 1975. Pàg. 13.
- (2) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 502-503-504-505.
- (3) Idem. Pàg. 345. L'Allitération, autrement appelée Parachrèse, est une sorte d'onomatopée en plisiers mots, produite par le jeu de certaines lettres ou de certaines syllabes.
- (4) FABRA, Pompeu: Diccionari General de la Llengua Catalana, Ehasa, Barcelona, 1932. Pàg. 99-100.
- (5) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 371."L'Apostrophe, qu'accompagne assez ordinairement l'Exclamation, est cette diversion soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, pour s'adresser à un autre objet, naturel ou surnaturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait, ou pour s'adresser à soi-même."
- (6) Idem. Pàg.305."L'Ellipse consiste dans la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude."
- (7) CASALS, Glòria i altres: Garba. Antologia de textos literaris catalans, Edicions 62, Barcelona, 1981. Pàg. 331.

- (8) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg. 123. "L'Hyperbole augmente ou diminue les choses excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, parce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire."
- (9) Idem. Pàg. 284. "L'Inversion, que l'on appelle quelquefois Hyperbate, mais qui n'est qu'une des espèces dont l'Hyperbate est le germe, consiste dans un arrangement de mots renversé ou inverse, relativement à l'ordre où les idées se succèdent dans l'analyse de la pensée."
- (10) LYOTARD, Jean-François: Figura y discurso, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Pàg. 288.
- (11) HEGEL, G.W.F.: De lo bello y sus formas. (Traduït per Manuel Granell), Espasa-Calpe, Madrid, 1958. Pàg. 174.
174.
- (12) PICON, Gaëtan: Joan Miró, Carnets catalans, (Traduït per Rosa M^a Malet) Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 123.
- (13) Idem. Pàg. 108.
- (14) JOHNSON SWEENEY, James: Joan Miró. (Traduït per M^a Lluïsa Borrás) Polígrafa, Barcelona, 1970. Pàg. 17.
- (15) PICON, Gaëtan: Joan Miró, Carnets catalans. (Traduït per Rosa M^a Malet) Polígrafa, Barcelona, 1980. Pàg. 109.

- (16) FONTANIER, Pierre: Les Figures du discours, Flammarion, Paris, 1977. Pàg.384."La Parenthèse est l'insertion d'un sens complet et isolé, au milieu d'un autre dont il interrompt la suite, avec ou sans rapport au sujet!"

CAPITOL IX.-
=====

FONAMENTS GEOMÉTRICS

0.- INTRODUCCIÓ.-

Hem sentit necessitat d'analitzar geomètricament les ordenacions configuracionals, provocats pels dibuixos preparatoris que en els anys vint, Miró, tenia costum de realitzar, sembla ser, -- abans d'emprendre l'ejecució definitiva. Tenim constància per medi dels quaderns o carnets de notes, de la necessitat que sentia d'apuntar les idees per madurar-les posteriorment.

Hi ha nombrosos dibuixos preparatoris que són un apuntament de les formes compositives que intervindran en el camp visual, amb petites anotacions escrites, que complementen o apoen el contingut formal. Altres vegades, com succeix en el carnet de "Palma de Mallorca de 1940", hi ha tot un seguit d'explicacions escrites sobre el títol, tipus de tela, tamanys, etc. Destaquem l'anotació:

"Això prova la necessitat absoluta de meditar llargament i fredament les teles abans d'aventurar-se a realitzar-les -referint-se a un àlbum que després de sis mesos - d'haver-lo perdut diu de consultar-lo- " (1), convertint se quasi bé en un diari de reflexions inclus filosòfiques, com quan expressa:

"No defugir els fets del destí per contradictoris i enutjosos que de moment poguint semblar, més tard poden coordinar-se amb la recta trajectòria de la vida i de l'obra!" (2) Resulten també, ser un lloc de confessió d'inten-

cions:

"Considerar aquesta sèrie de teles com signes esquemàtics, punyents, de pura poesia, crit de l'esperit, com els futurs aiguaforts; que aquests signes esquemàtics - tinguin un enorme poder suggestiu, altrament serien cosa abstracta i , per tan, morta. " (3) Anotacions - encapçalades també, per titulacions poètiques, com :

"Les ales d'una oreneta de mar batent de joia davant l'encant d'una ballarina amb la pell irisada per les carícies de la lluna." (4)

Hi ha també autèntics estudis projectuals de la composició, on la superfície del camp està totalment controlada mitjançant -- quadrícules fins i tot numerades, que reflexen una consciència i un respecte pels components de l'esquelet del camp, amb la presència i clara delimitació dels quadrants i de les diagonals. Aquests són el tipus de programa de les pintures: "Ballarina espanyola", "Retrat de la senyora K", "El carnaval de l'arlequí", o el "Cap de pagès català", fins i tot en els "Interiors holandesos", aplica el sistema quadriculat, i també en el "Retrat d'una Dama en 1820", i en "La reina Lluïsa de Prússia", en el 1929, absent de diagonals.

Aquestes quadrícules, no sabem si són realment una estructuració prèvia del camp, per ordenar millor les formes, o de fet es tracte d'una quadrícula posterior per a poder traspasar proporcionalment millor les formes a la tela definitiva. Talment, dona en aquesta ocasió, la última sensació. A les primeres quadrícules però, resalta o emergeix el romb format per les diagonals tancades dels quatre quadrants del camp.

No tenim constància, de que a la Sèrie Barcelona, Miró realitza estudis preparatoris del tipus esmentat, nosaltres però constatem una reminiscència d'aquests traçats, en l'anàlisi de les particions espaials, segons l'organització configuracional. Previament, analitzem les línies direccionals, divisòries, i de connexió. En tercer lloc, analitzem els contorns bàsics, i tot seguit constatem el predomini de la centralitat, i la constància dels desplaçaments dels eixos.

Tampoc tenim notícies de la continuïtat del sistema de la trama abans esmentat, en l'etapa de la Sèrie que tractem. Examinant el seu procés evidenciem que estava més a prop del sistema compositiu dels collages, molt més directes i sense tantes limitacions que no pas del primer sistema.

Tot i així, no impedeix que poguem detectar o diagnosticar els fenamens geomètrics, si més no, per intentar exposar el sistema compositiu, o com Bouleau (5) afirma, determinar la història compositiva de la Sèrie.

Nosaltres ens fem la mateixa pregunta que Bouleau: Què és l'art de compondre un quadre? ...

"És una cosa instintiva i de cop d'ull? Alguns ens asseguren que és una ciència matemàtica molt subtil i molt secreta, que s'amaga sota l'aparent desenvolupament dels mestres. D'altres, és cert, afirmen que el que hi ha és una falsa ciència, que és reduïda en la pràctica a algunes receptes de taller, a alguns trucs, a un saber -- fer on la joventut ha d'aprendre's sense tardança."

"Al començament, la complexitat del subjecte és gran: l'organització de les idees plàstiques respon a les necessitats que desborden la pregunta de la pintura mateixa; Les disciplines de l'art monumental s'imposen a totes les obres de grans dimensions, a la pintura i a l'escultura decorativa així com a l'arquitectura. Ve després l'acció del quadre sobre el seu contingut, acció -- encara més general i més determinant per l'organització de la superfície pintada que engendra les figures geomètriques, algunes vegades molt complexes." (6)

Si partim de la base d'una determinada estructuració del subjecte, al menys perceptivament, hem de suposar que a l'hora de manifestar-se, l'expressió ha de seguir d'alguna manera les directrius ordenadores d'aquesta, que directa o indirectament, d'una forma més simple o més complexe s'ha de revelar.

1.- ANÀLISI DE LES LÍNIES DIRECCIONALS, DIVISÒRIES, I DE CONEXIÓ.-

El present anàlisi té per objectiu identificar les pautes - linials que en el sentit direccional, divisorí, i de connexió es - manifesten en el sistema compositiu.

"La pauta organitza un model arbitrari d'elements per medi de la seva regularitat, la seva continuïtat, i la seva presència permanent.

L'efectivitat d'una pauta linial com a dispositiu orde nador obliga a que tingui una continuïtat visual suficient per a tallar o desviar-se de tots els elements de la composició. " (7)

Les línies pautals atravessen els cossos, determinen els lí mits, i creen connexions. Per exemple, a la litografia B-1, els personatges susciten verticalitat donada la seva direcció altiva. La cinta serpentejant de la part superior, mostre a més a més la direcció contrària, o pauta horitzontal. Entre els cossos de la part superior i els de la part inferior, es produeix un fisura - obliqua, o discontinuïtat que defineix una pauta divisòria diagonal del camp, formant dues àrees. Les dues testes inferiors de l' esquerra, formen al tocar-se una connexió, o una altra pauta linial obliqua.

2.-ANÀLISI DE LES PARTICIONS ESPAIALS SEGONS L'ORGANITZACIÓ CONFIGURACIONAL.-

Els signes s'organitzen en el camp aparentment de forma aleatòria, però en el fons la seva organització és constituïda d'alguna manera o altra en trama.

"La capacitat organitzativa d'una trama és fruit de la seva regularitat i continuïtat que engloba els mateixos elements que distribueix. La trama estableix uns punts i unes línies constants de referència situats en l'espai, amb la qual cosa els espais integrants d'una organització en trama, encara que difereixen en tamany, forma o funció poden compartir una relació comú." (8)

La desnivellació espacial dels signes engendra un tramat amb diagonal de la mateixa manera que la diferència de tamany provoca una trama inclinada oblíqua (litografia B-3). Altres vegades els signes mostren una lleugera inclinació regular que provoca una trama inclinada (litografia B-4). Quan una trama en sentit paral·lel es correspon alhora amb una altra de direcció oposada, la intersecció d'ambdues, determina mòduls regulars quadrangulars que contenen diferents parts de l'estructura dels signes. És possible també que en una mateixa composició es complementin més d'una trama. (a la litografia B-31 tenim dues trames orientades una cap a l'esquerra i l'altra cap a la dreta de manera similar a la litografia B-37). Els límits de les trames no forçosament han de correspondre's amb els límits del camp visual, així queda patent a les litografies B-28, B-29 i B-30. Finalment, segons el caràcter tancat o obert de les composicions, la trama es mantindrà dins d'uns límits, o pel contrari es pot fer extensible il·limitadament.

3.- ANÀLISI DELS CONTORNS BÀSICS.-

Miró, opte pels contorns fàcils de percebre. Exceptuant els signes ideogramàtics, les demás estructures formals responen a les tres formes bàsiques: cercle, triangle i quadrat:

"En tota composició de formes, sempre ens inclinarem a reduir el tema que abasta el nostre camp visual als perfils més simples i regulars. Quan més gran és la senzillesa i més regular és el perfil d'una forma més fàcil resulta percebre i comprendre". (9)

Geomètricament la forma predominant és la circular, seguida de la triangular i per últim la quadrada.

- A vegades el perfil bàsic és conseqüència de més d'una forma i s'obté per l'associació global de dos o tres perfils.
- El perfil, no solament es pot identificar en parts corresponents a l'estructura de la figura, sinó que també, l'espai buit que deixa el contorn d'aquesta pot configurar un perfil bàsic de sugestió perceptiva tan notable com la que es capta mitjançant la figura directament. Per exemple, a la litografia B-14 el perfil en forma de ganxo tancat engendra un perfil circular.
- El perfil poligonal de la sèrie infinita de més costats que hem pogut identificar és el pentàgon de la litografia B-12.
- Hi ha configuracions que estan conformades exclusivament per elements linials, i el tram global determina una àrea de perfil. -- Aquest és el cas dels estels que es poden sintetitzar per medi d'un perfil circular.
- En resum, el perfil per excel·lència que s'obté de la síntesi -- morfològica és el conjunt de punts disposats i equilibrats per -- igual entorn d'un centre, fins a l'extrem de que poden arribar a invadir la major part del camp visual.

4.- ANÀLISI DE LA CENTRALITAT I DESPLAÇAMENT DELS EIXOS.-

El centralisme com a fet compositiu és un fet inqüestionable a la Sèrie Barcelona, que es manifesta mitjançant ordenacions inscrites semicircularment, circularment, i concèntricament.

En l'anàlisi anterior, sobre contorns bàsics, ja hem pogut observar que a nivell configuracional, el cercle s'imposa com a perfil bàsic.

"El cercle és una figura centrada i introspectiva generalment estable i autocentrada en el seu entorn. La col·locació d'un cercle en el centre d'un camp reforça la seva centracitat pròpia. L'associació d'un cercle amb formes rectes o amb angles, o la disposició d'un element sobre el seu perímetre pot induir-li un moviment de rotació." (10) Efectivament, l'efecte del cercle més o menys centrat, es dona a les litografies B-1, B-2, B-3, B-4, B-5, i B-6. Curiosament podem constatar que, la Sèrie s'inicia compostivament de forma totalment centralitzada. En altres ocasions, encara que el perfil no sigui propiament un cercle, actua accentuadament complint amb el mateix efecte estabilitzador. Es dedueix, doncs que en els casos en que hagi de prevaler una sensació d'estabilitat "... és probable que es faci resaltar el centre senyalant amb un distintiu especial, particularment en les composicions que se situen a un nivell elemental de concepció visual." (11) Tal és el cas de les litografies B-6, B-9, B-10, B-11, i B-13.

El centre, en altres composicions tot i està clarament definit la seva intensitat o força es participada per altres centres focals, i només se li pot atribuir la centralitat del camp per estar ubicat estratègicament en el centre de l'esquelet estructural.

Així és com s'origina un camp de centres concèntric (litografia - B -7) .

El centre pot no estar definit gràficament, ser virtual i per cebre's igualment l'efecte sobre les configuracions del seu entorn (litografia B-8).

És possible també identificar més d'un centre, o que el ca- ràcter funcional d'aquest sigui diferent (litografia B-12).

Pot haver-hi igualment coincidència de centres, és a dir que el centre configuracional correspongui amb el centre compositiu (litografia B-14), o que hi hagi un desdoblament de centres dins d'una mateixa configuració (litografia B-15), i que el centre si- gui el causant o es constitueixi en centre anamòrfic, de manera - que les configuracions es dobleguin entorn d'ell (litografia B-17, B -18 i B-19).

També és possible la coincidència del centre compositiu amb el signe que marca un centre d'interès del cos (a la litografia B-20 mitjançant el nas a la part superior i la vagina a la part inferior).

També podem constatar la lateralitat del centre quan aquest s'instal·la en un dels límits del marge del camp visual (litogra- fia B-28)

El poder centralitzador és accentuat per la radialitat con- cèntrica de la direcció de les mirades (litografia B-30).

També es manifesta la centralitat parcial quan és expressada per medi d'un semicercle o un quadrat (litografies B-1 i B-33).

S'observen casos d'interseccions centralitzadores, de manera que la concentricitat participa d'ambdós centres alhora (litografia B-38 i B-49), o bé quan un revoltí és conseqüència d'una centralització de centres (litografia B-43).

"La posició central s'ha utilitzat al llarg del temps i en la majoria de les cultures per a donar expressió visual al que és diví o a alguna altra potestat elevada. El déu, el sant, el monarca, estan pel damunt dels estira i afluixa de la multitud formiguejant. Estan fora de la dimensió temporal, inmòbils, incommovibles. Es percep intuitivament al contemplar tal distribució espacial que la posició central és l'única que està en repòs mentre que tot el demés apunta en una determinada direcció!"

(12)

Per altra banda si considerem els centres com a definidors - d'uns eixos cartesianes, podem constatar la rara coincidència d'aquests en respecte als de l'esquelet del camp visual, tot podent observar que el que és habitual és el desplaçament o desfasament dels eixos del sistema compositiu, tractat ja com a diagnòstic fenomenològic.

I

ANÀLISI DE LES LÍNIES
DIRECCIONALS, DIVISO-
RIES I DE CONEXIÓ.-

II

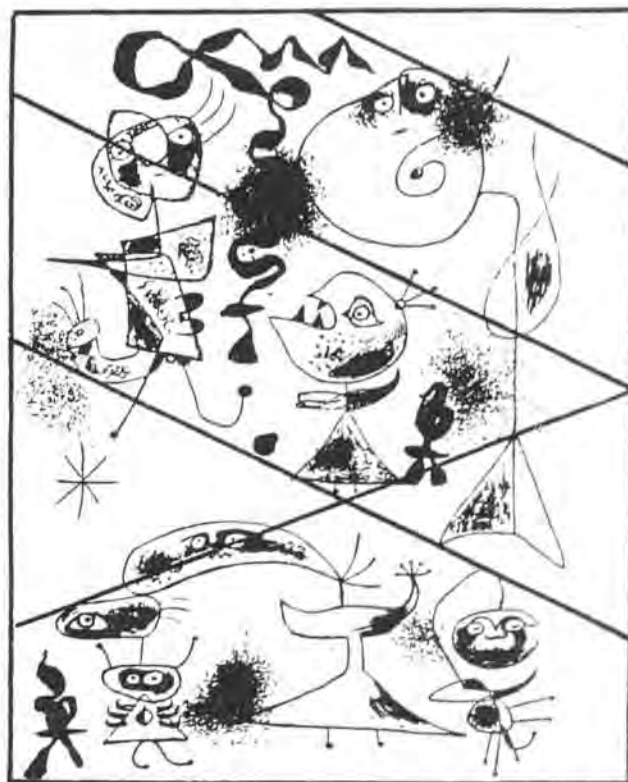
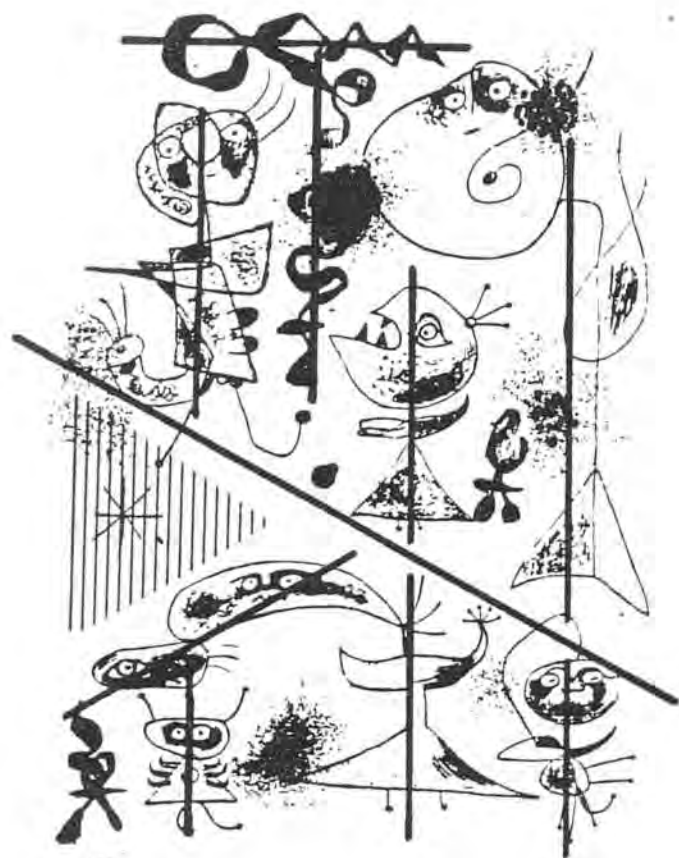
ANÀLISI DE LES PARTICIONS
ESPAIALS, SEGONS L'ORGA-
NITZACIÓ CONFIGURACIONAL.

III

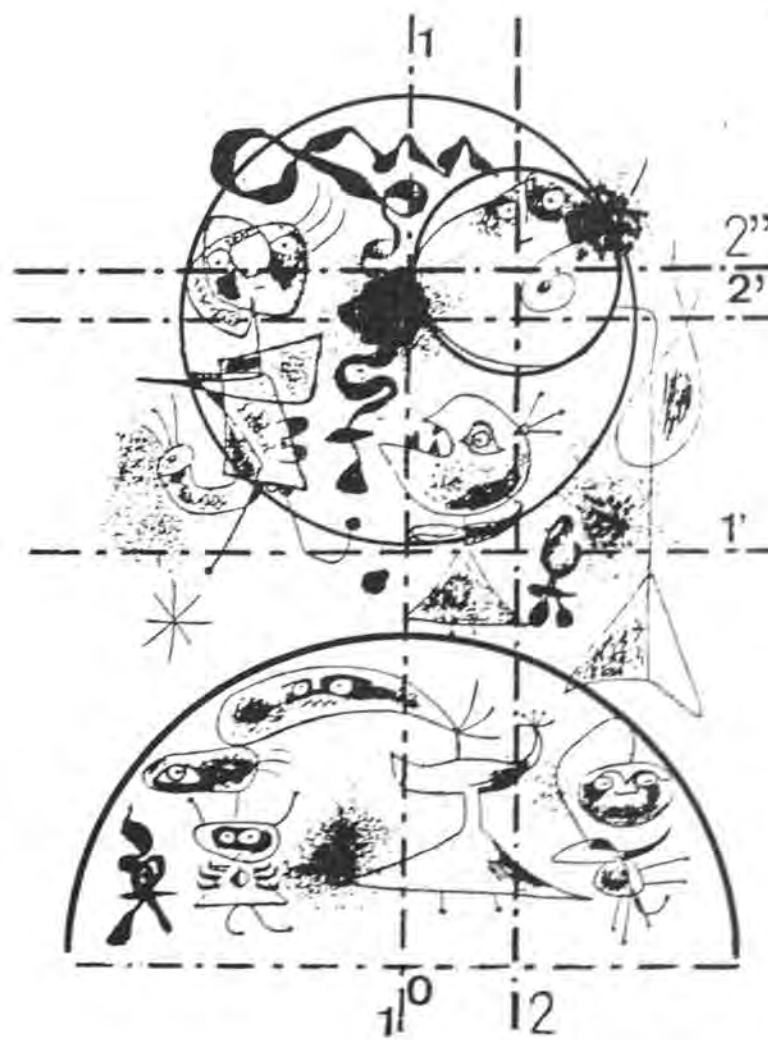
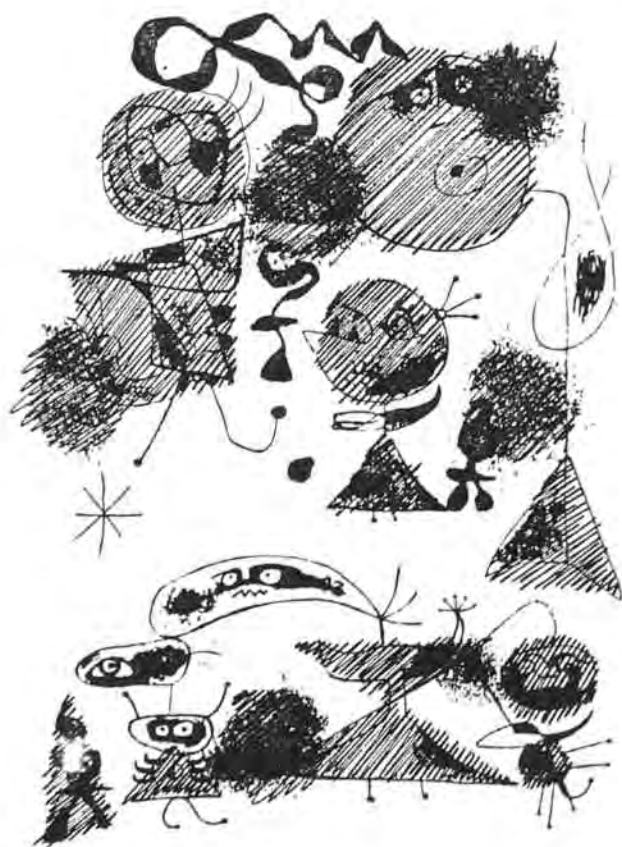
ANÀLISI DELS CONTORNS
BÀSICS

IV

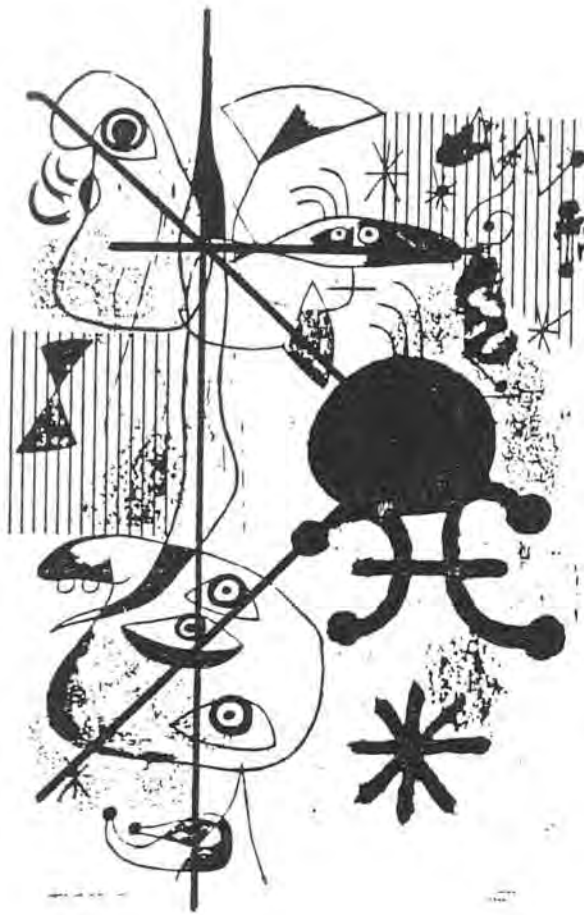
ANÀLISI DE LA CENTRALITAT
I DESPLAÇAMENT DELS EIXOS.



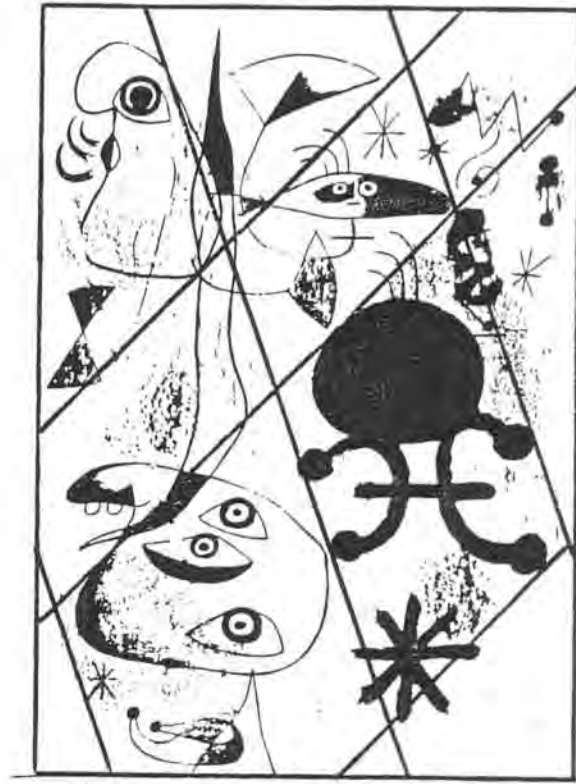
SAGRADA FAMILIA



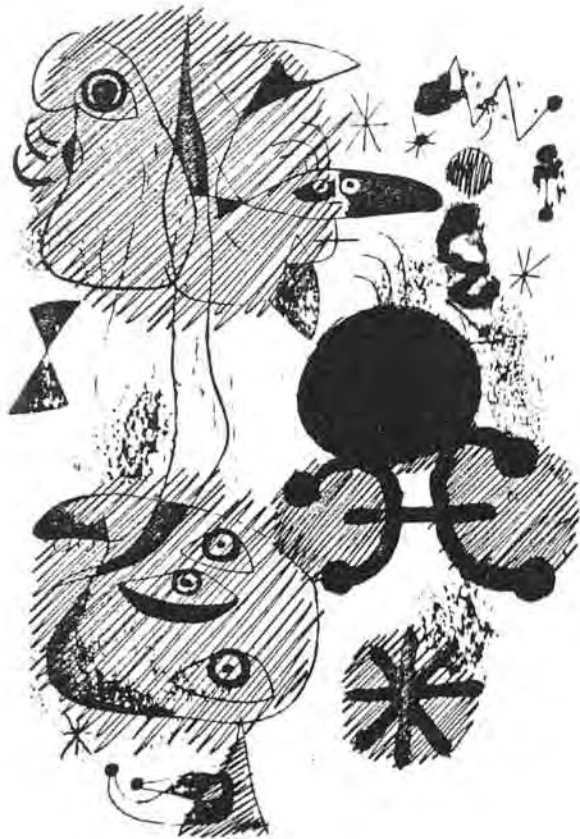
SAGRADA FAMILIA



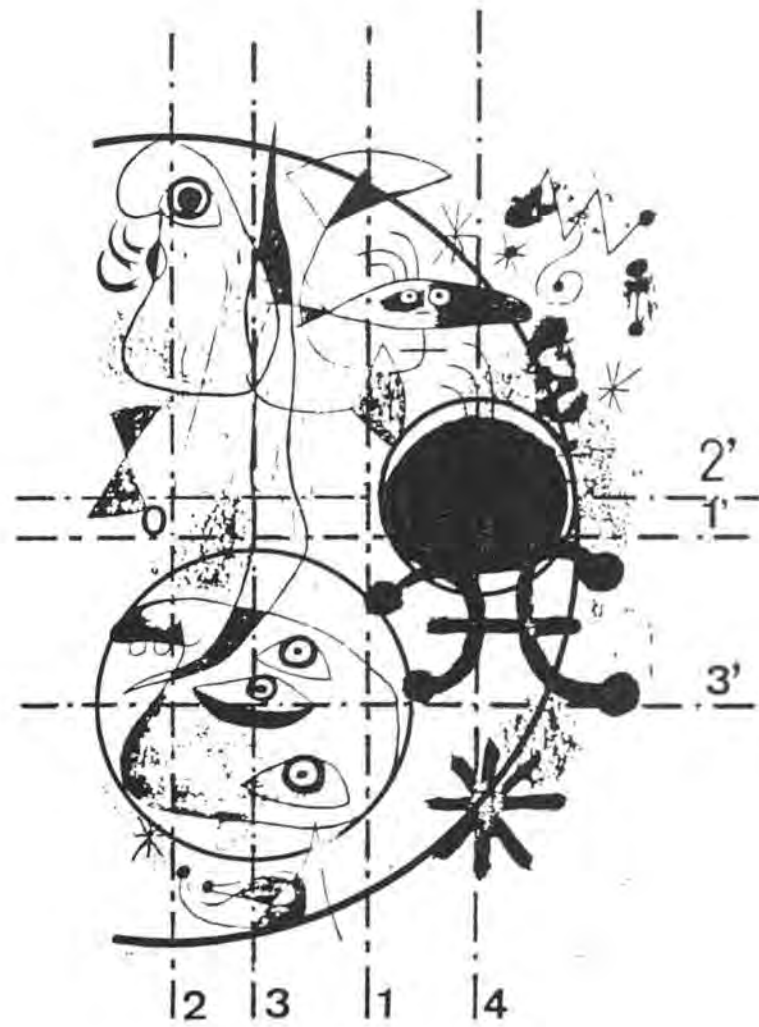
BARCELONA-2



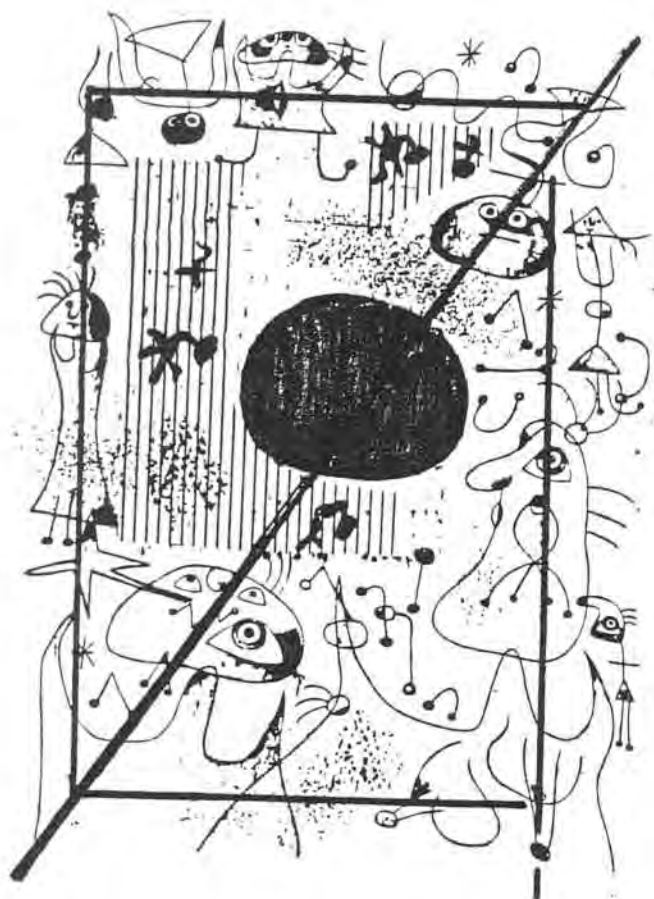
BARCELONA-2



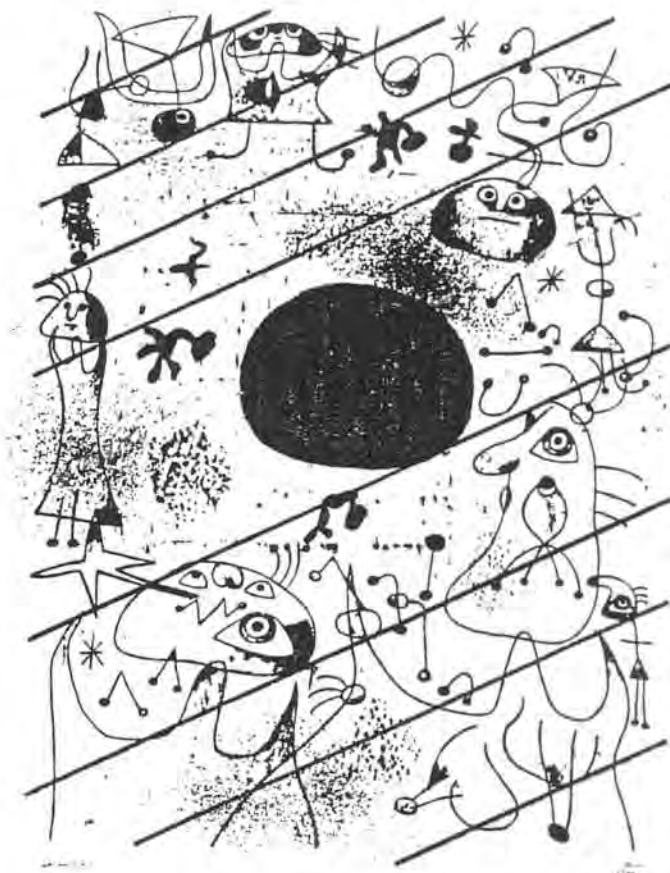
BARCELONA-2



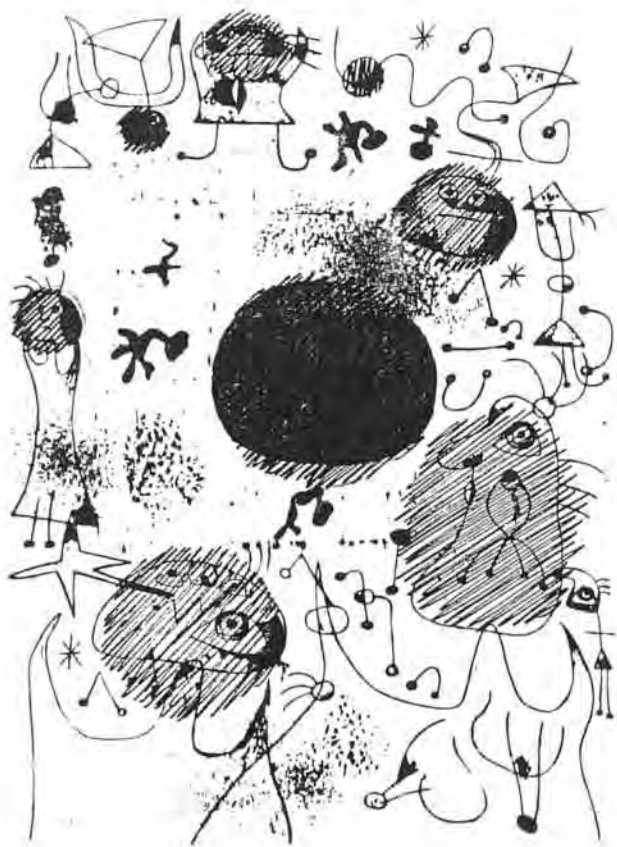
BARCELONA-2



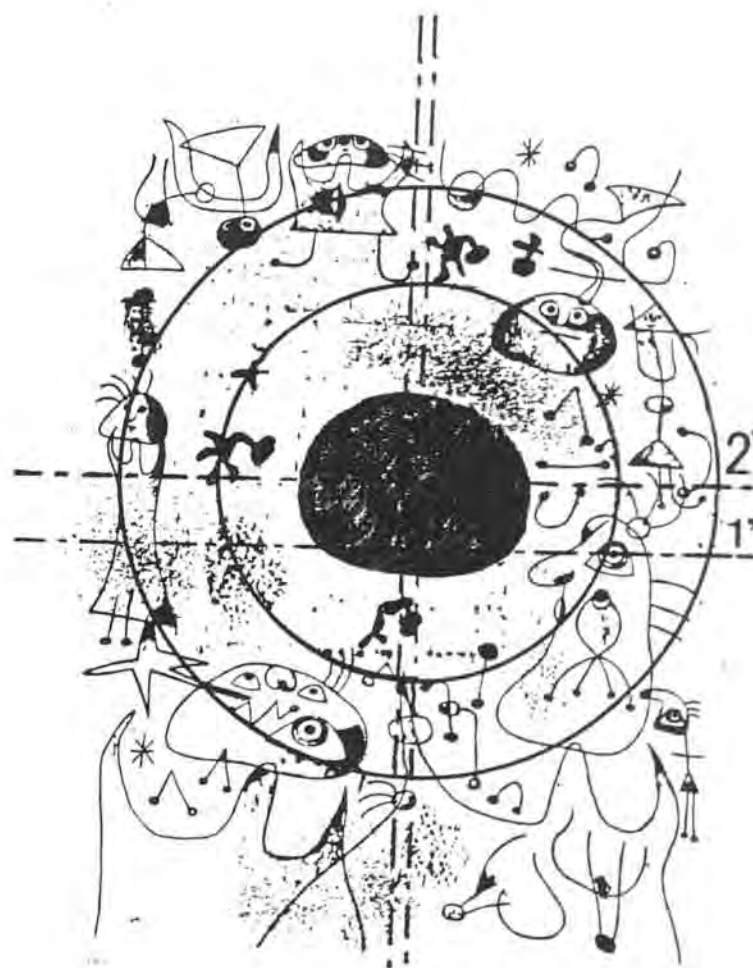
BARCELONA-1

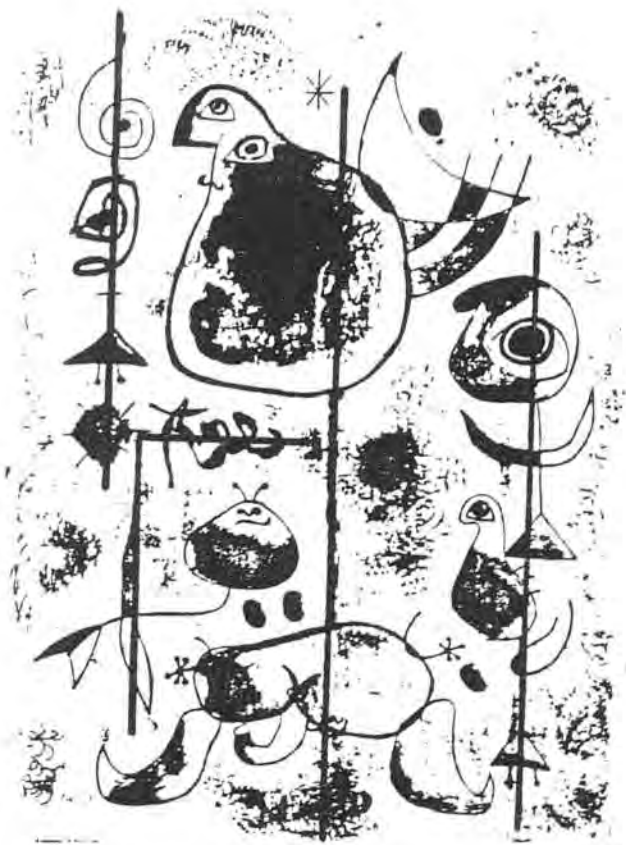


BARCELONA-1

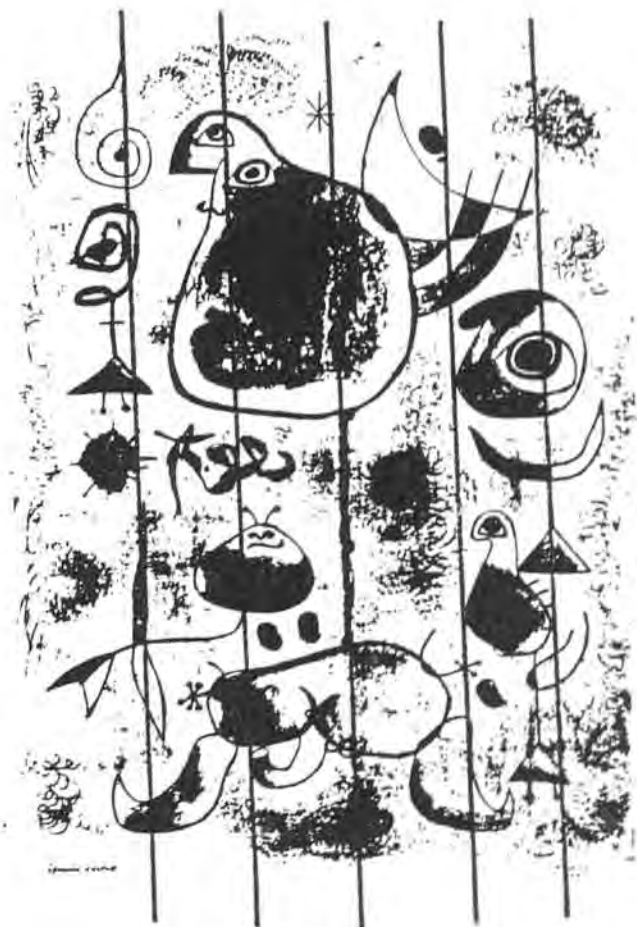


BARCELONA-1

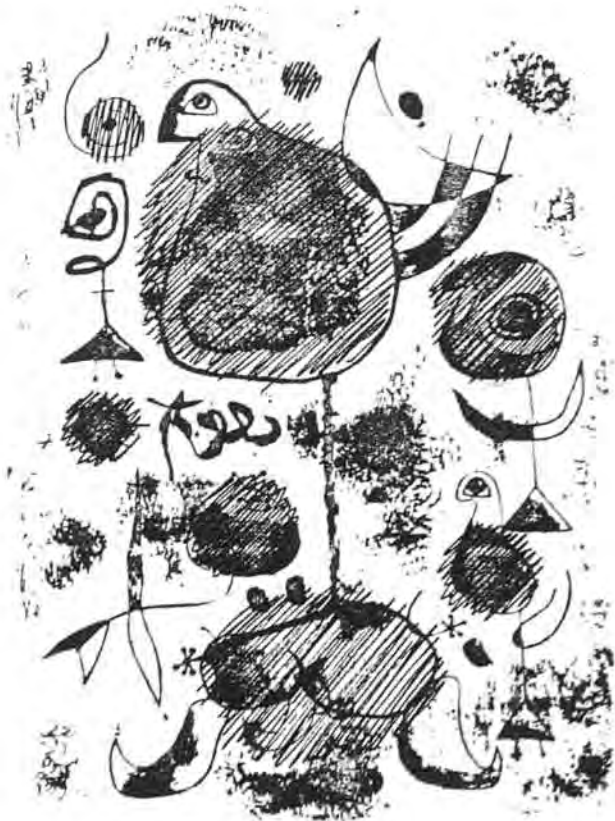
1||2
BARCELONA-1



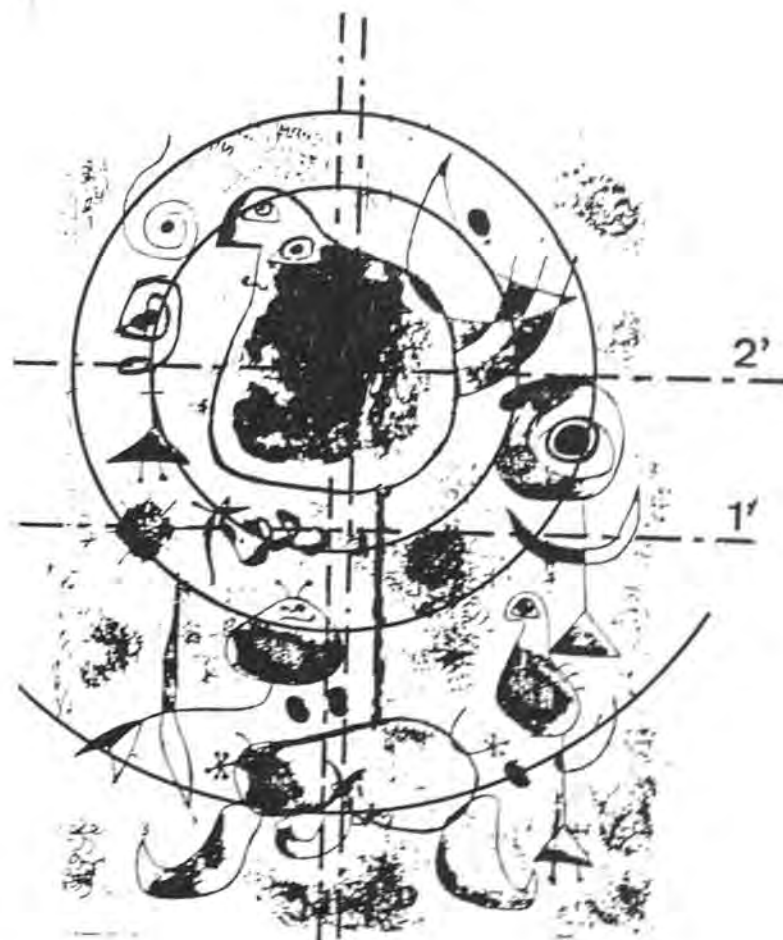
BARCELONA 4



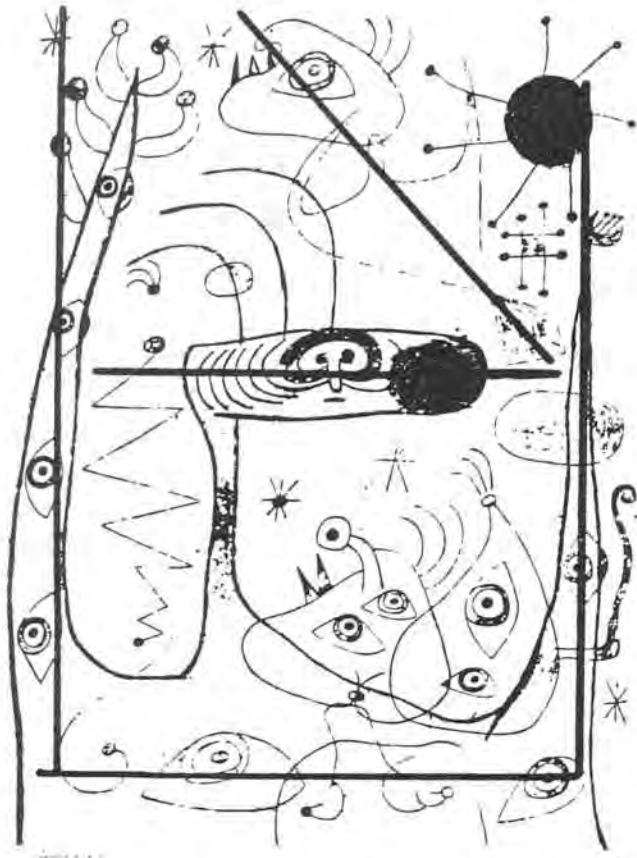
BARCELONA 4



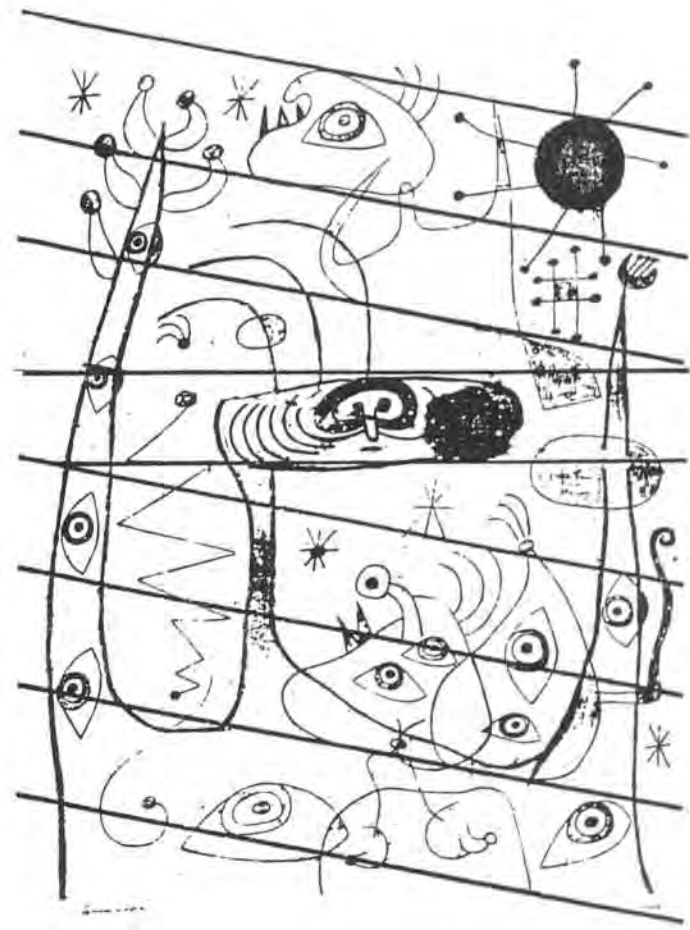
BARCELONA 4



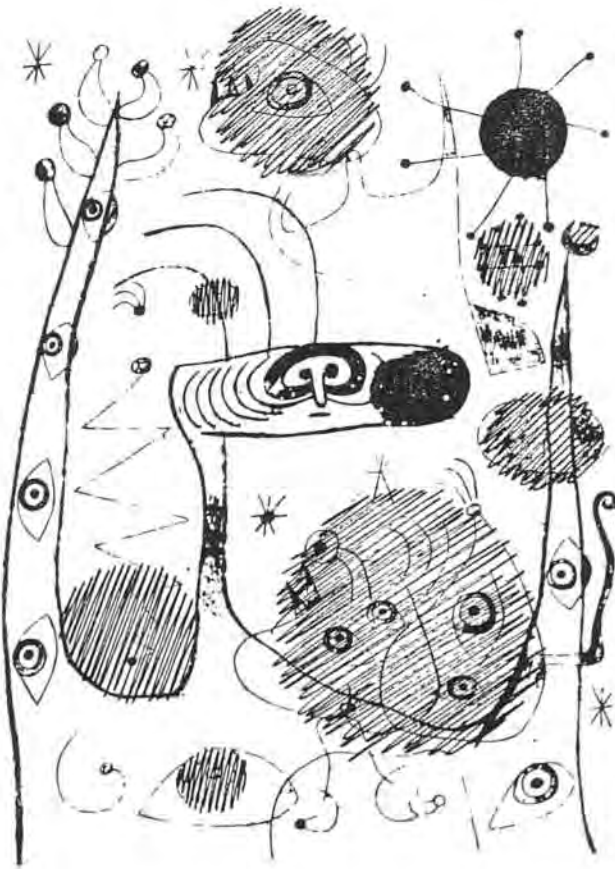
2
BARCELONA 4



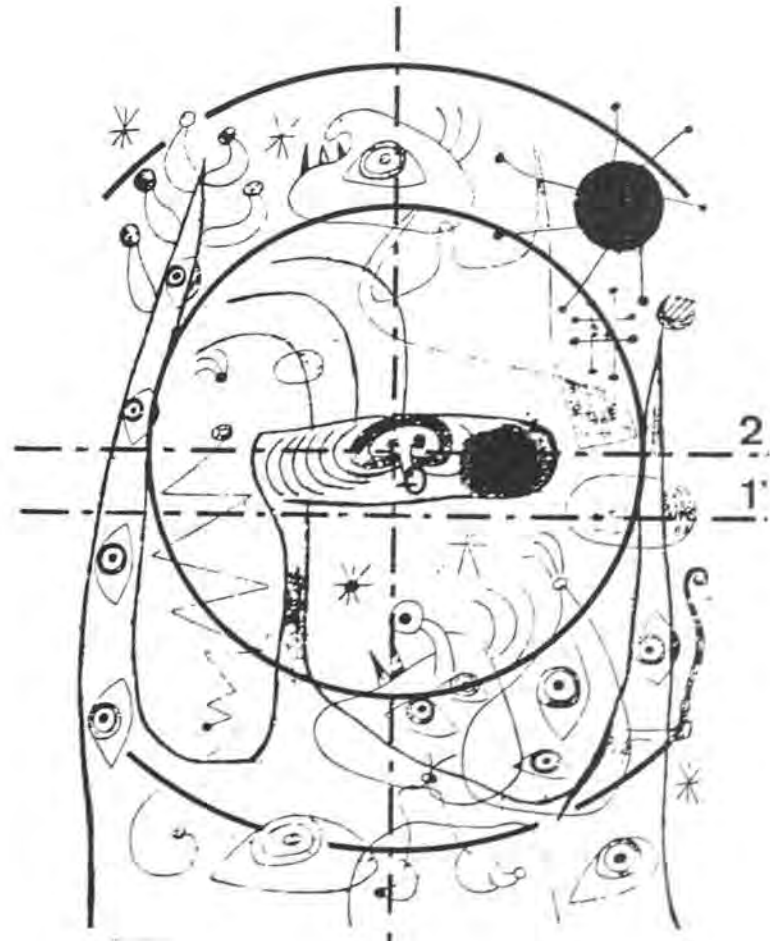
BARCELONA-1



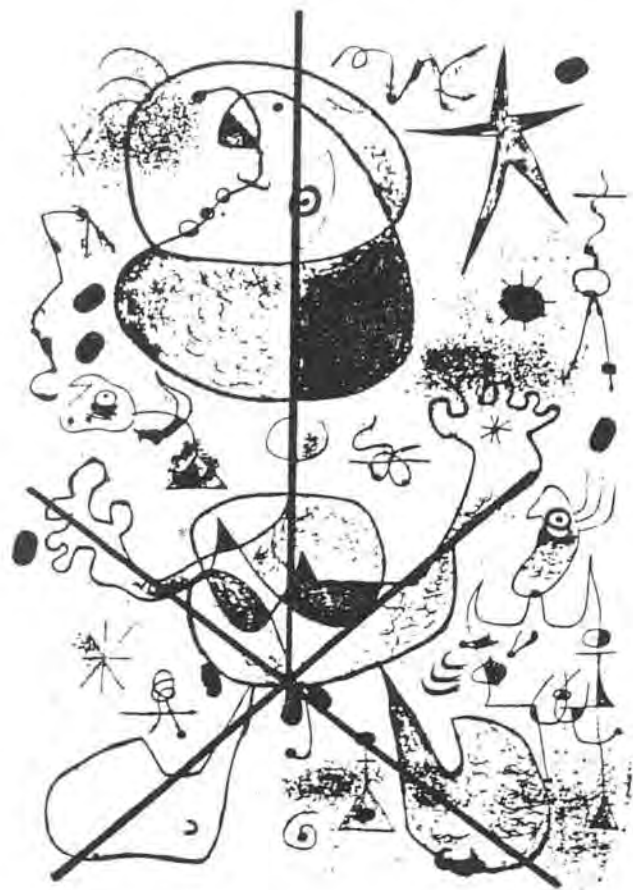
BARCELONA-1



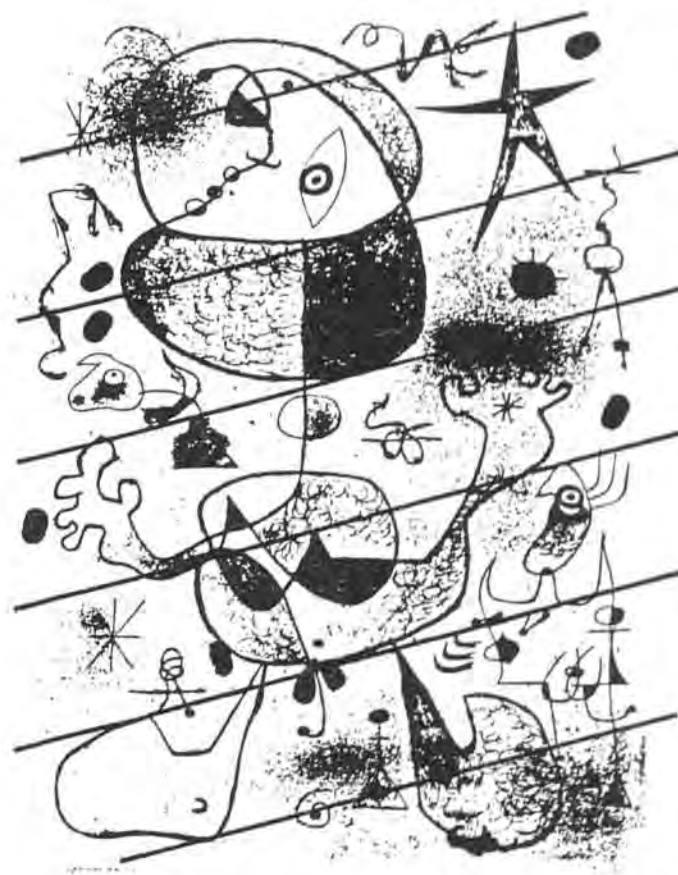
BARCELONA-1



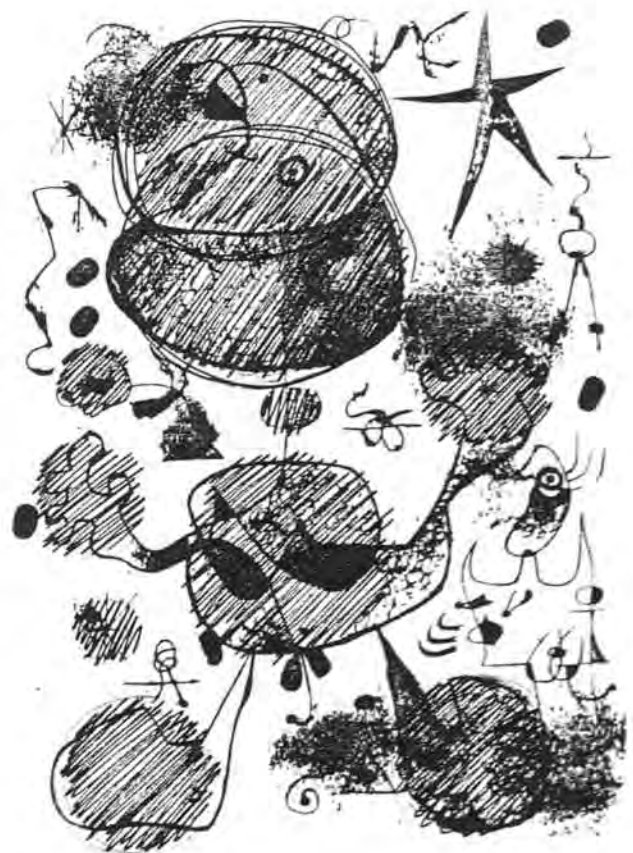
BARCELONA-1



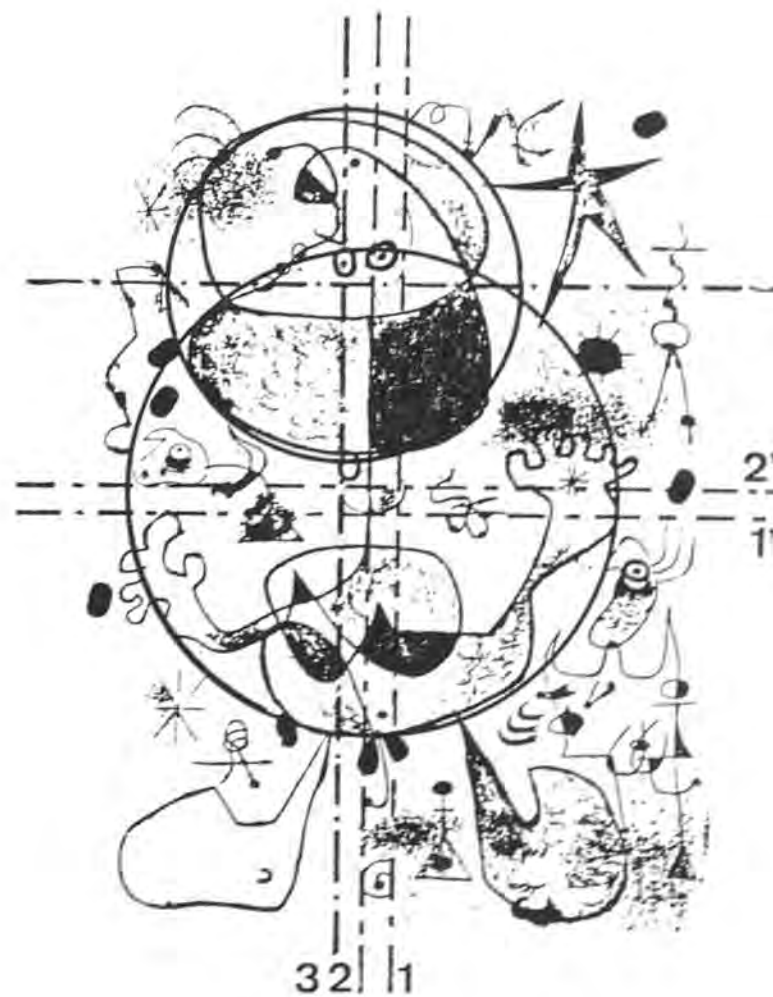
BARCELONA 4



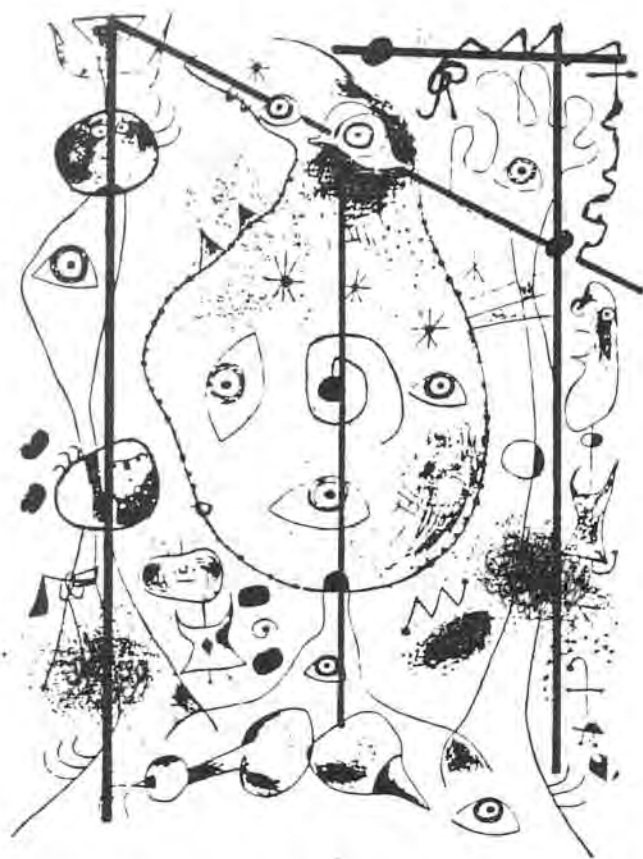
BARCELONA 4



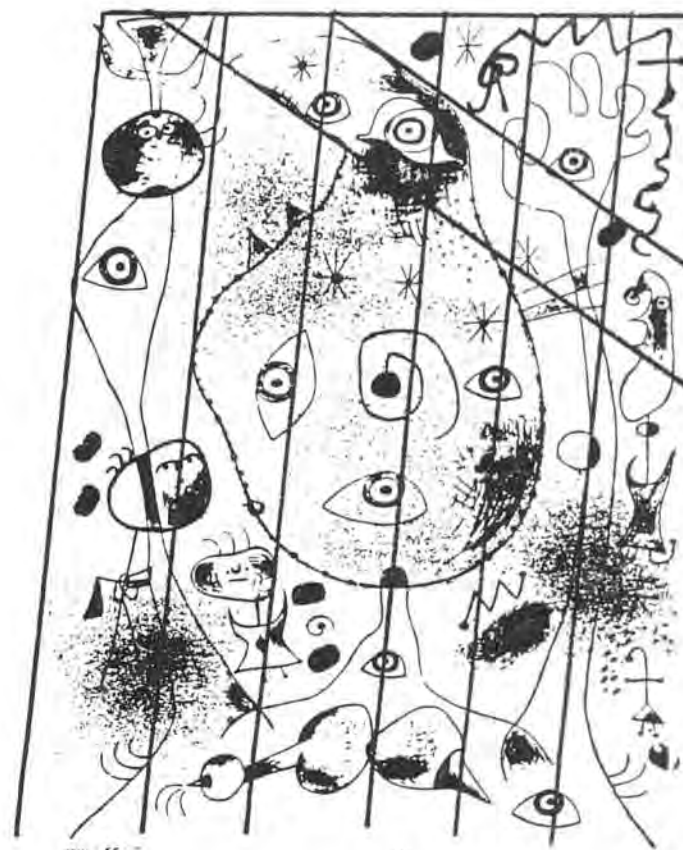
BARCELONA 4



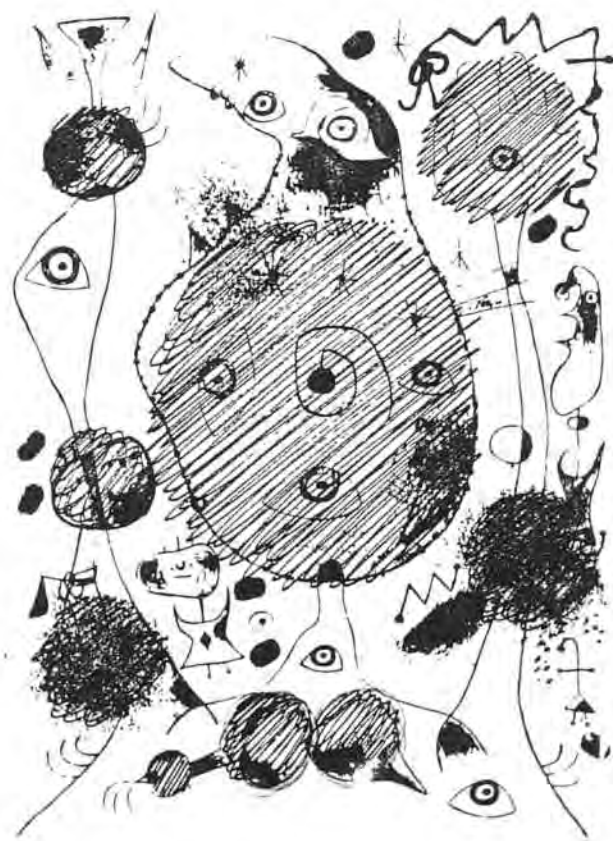
BARCELONA 4



BARCELONA 7



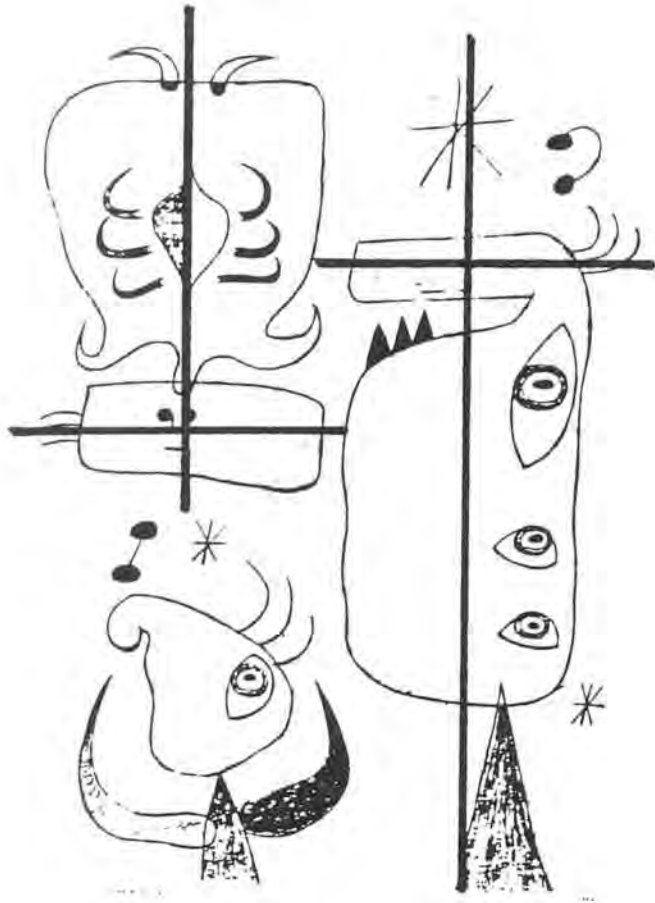
BARCELONA 7



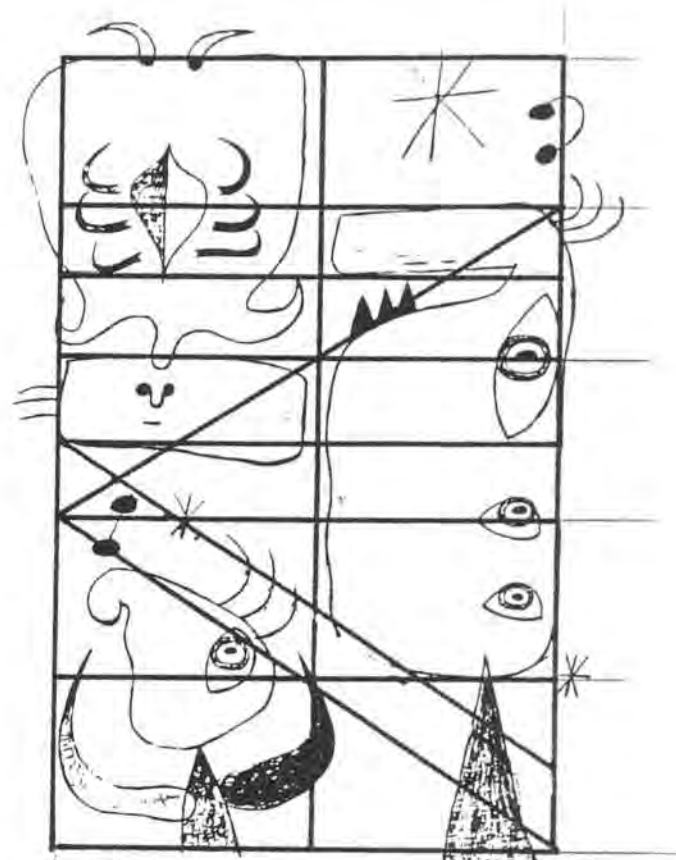
BARCELONA 7



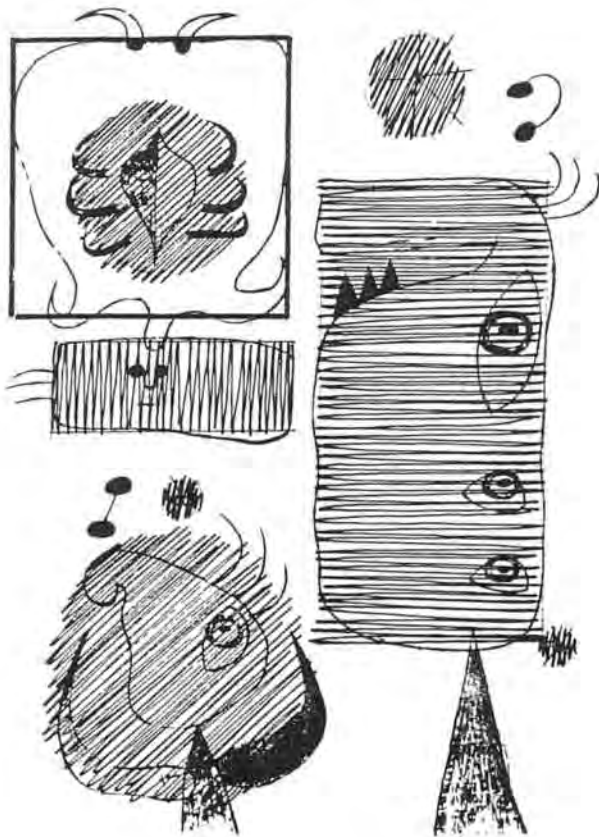
BARCELONA 7



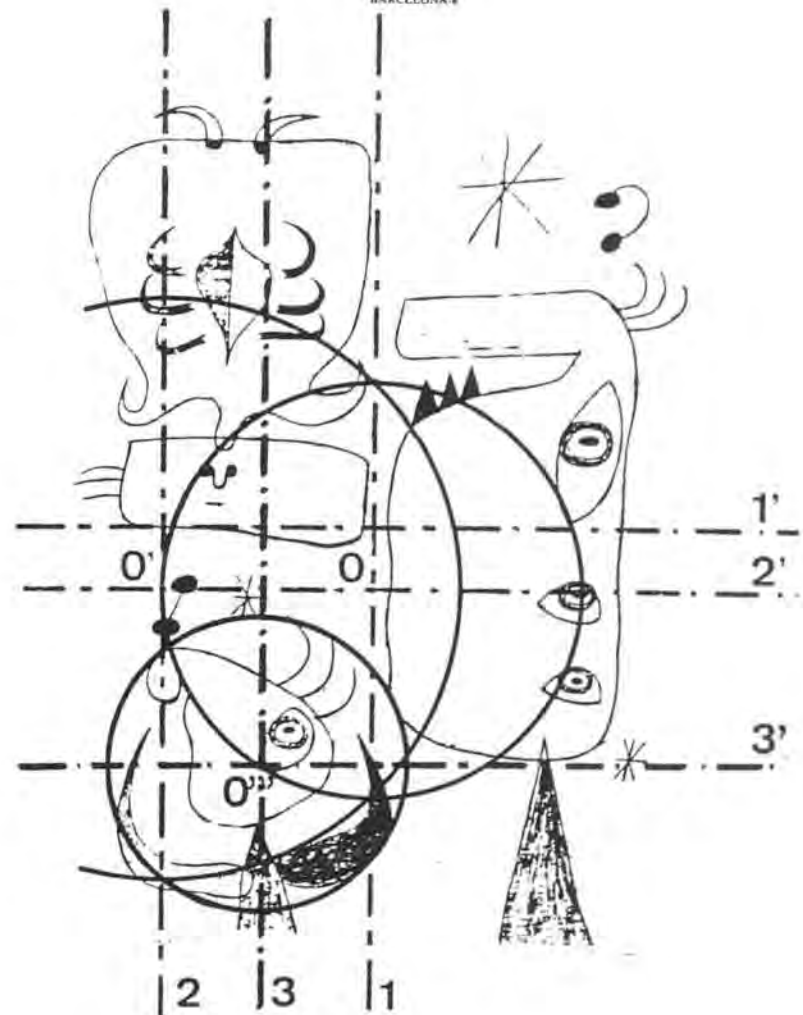
BARCELONA 4



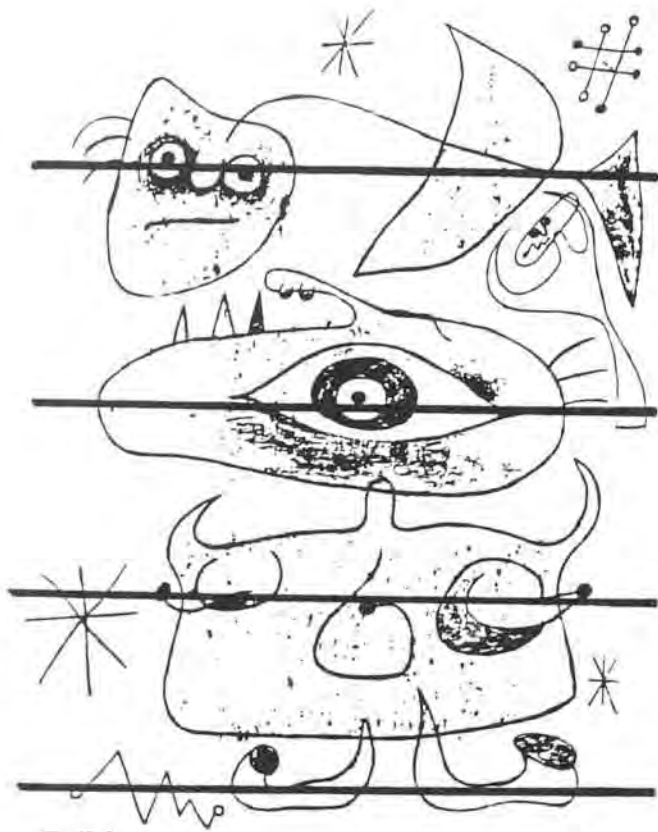
BARCELONA 4



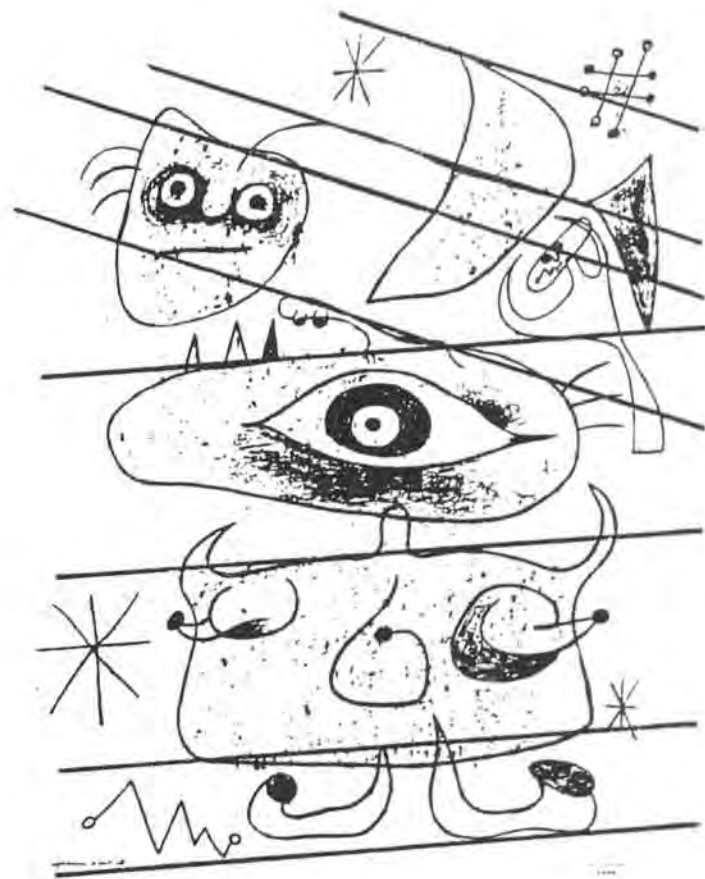
BARCELONA 4



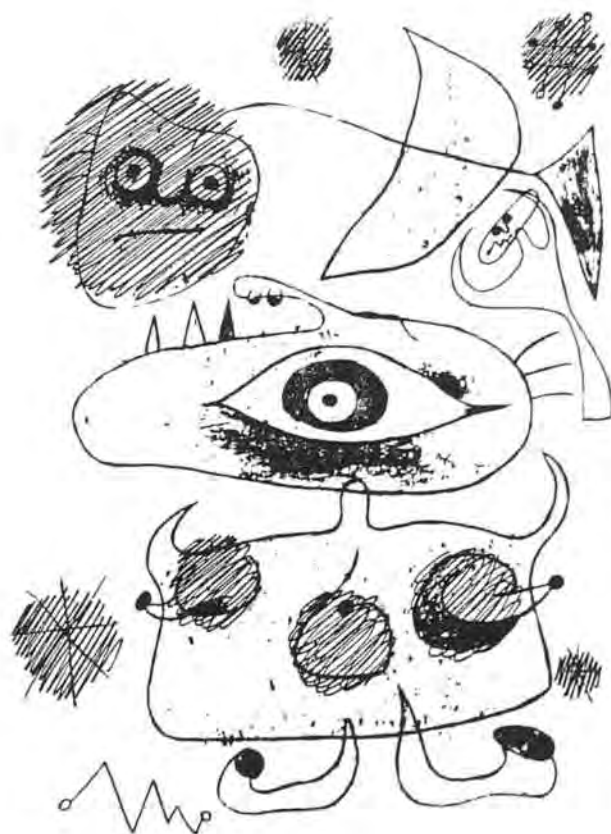
BARCELONA 4



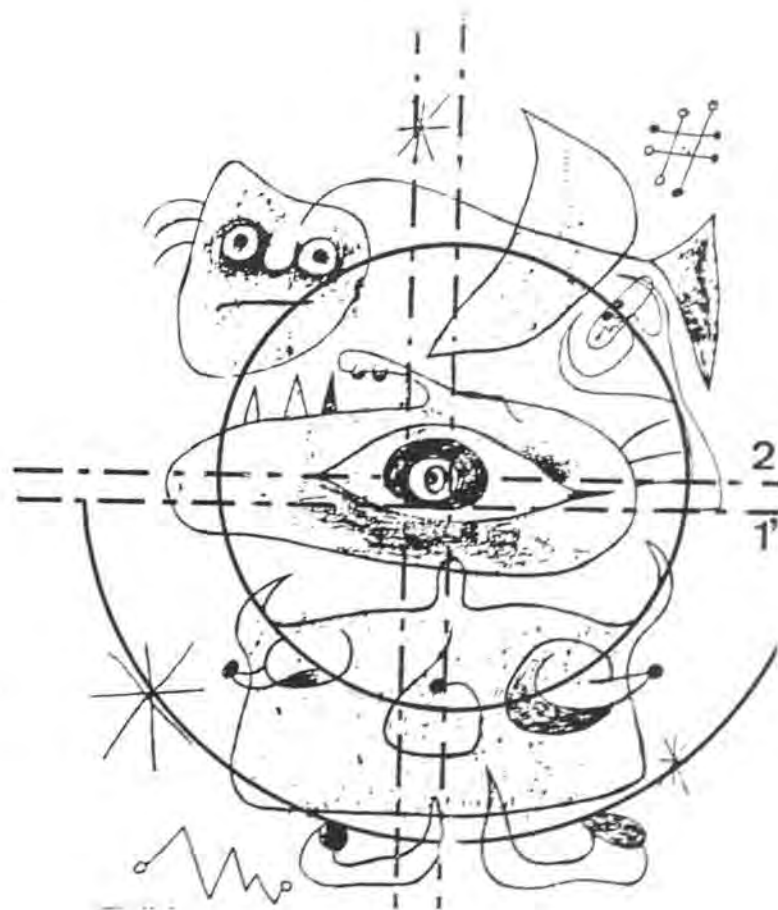
BARCELONA 9



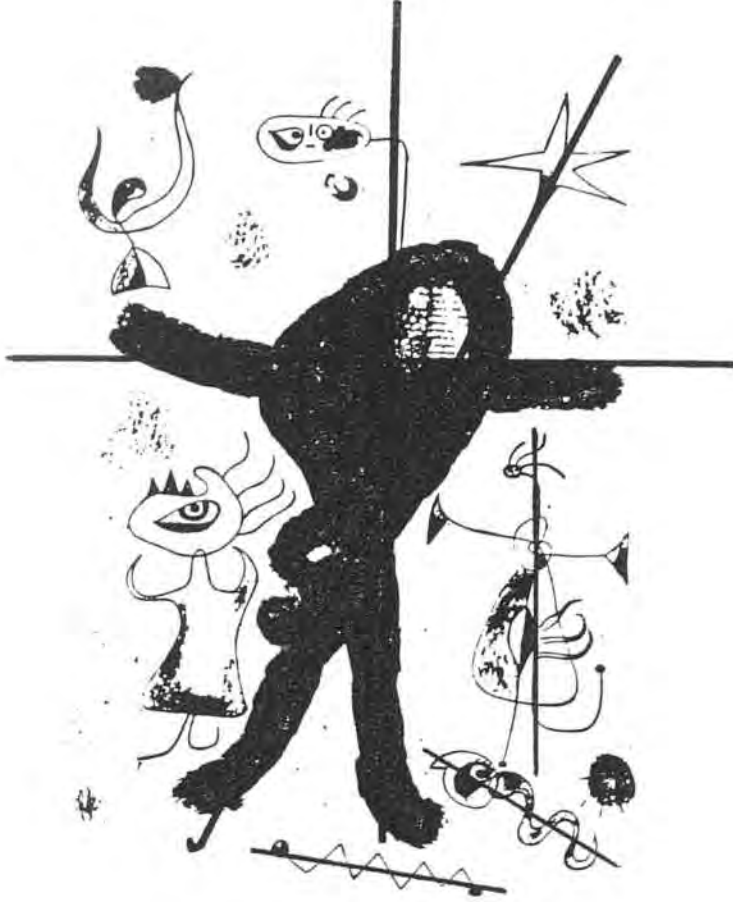
BARCELONA 9



BARCELONA 9



BARCELONA 9



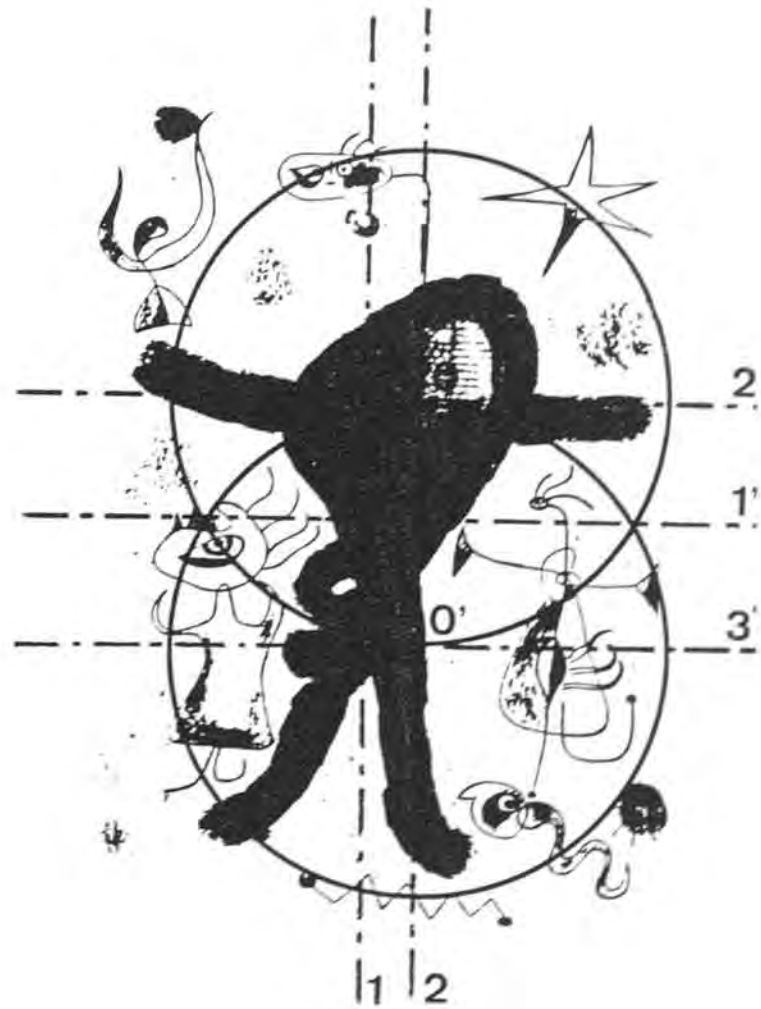
BARCELONA-10



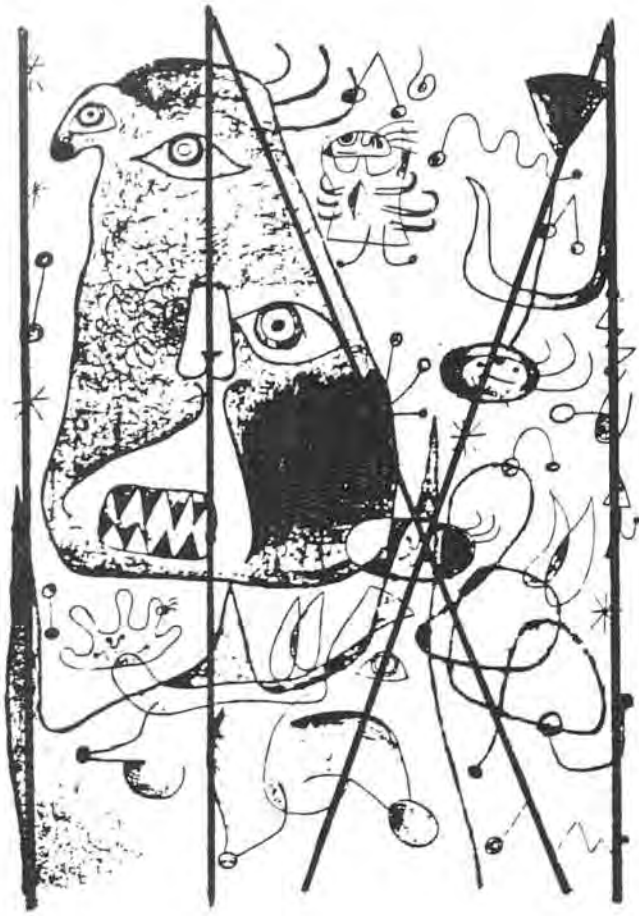
BARCELONA-10



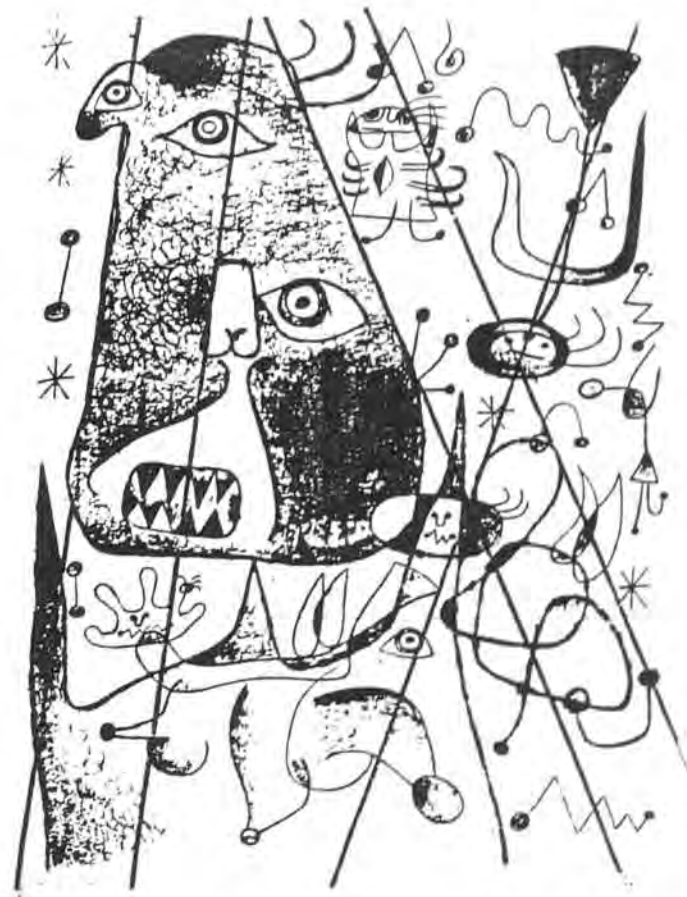
BARCELONA-10



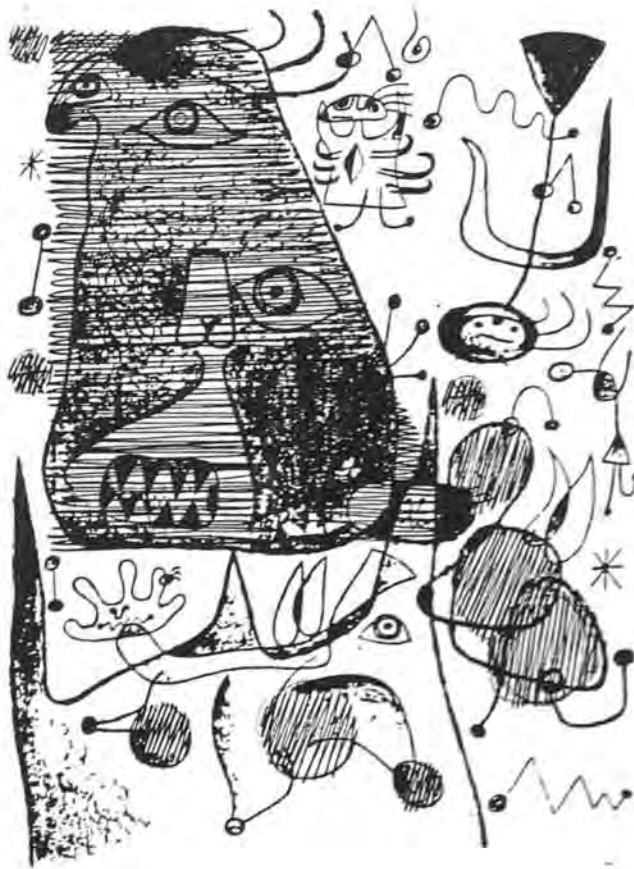
BARCELONA-10



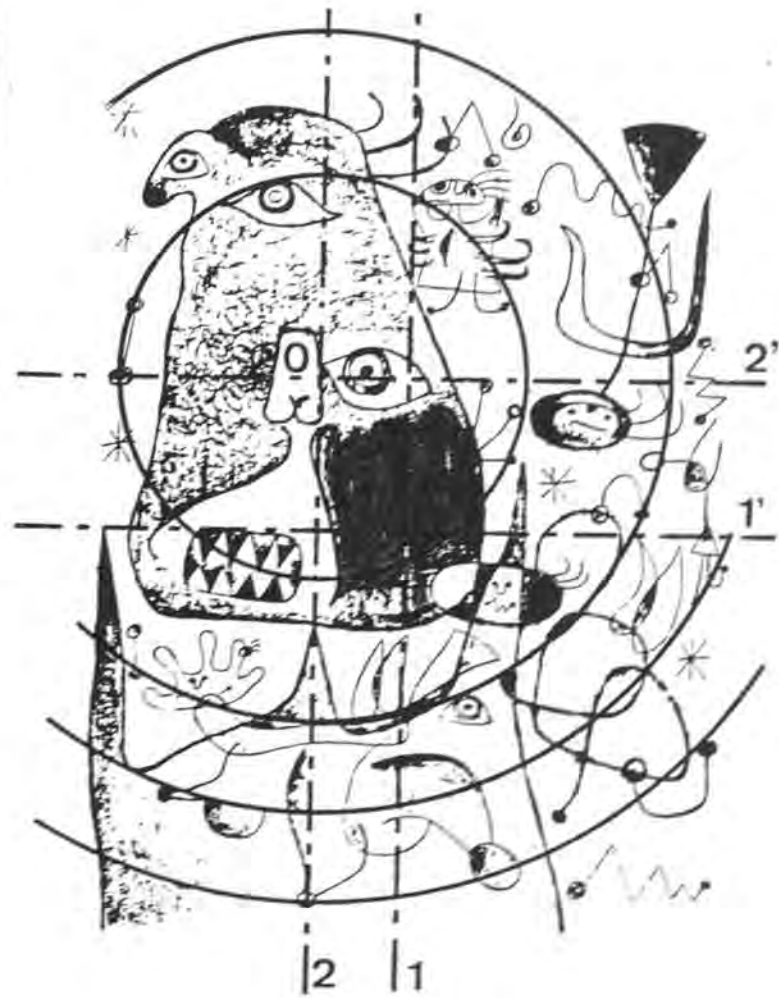
BARCELONA-I



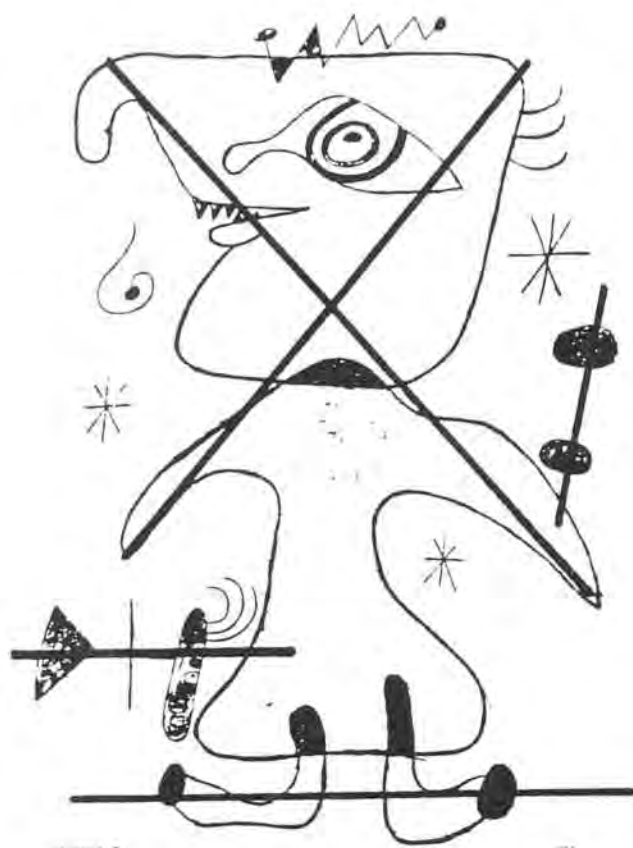
BARCELONA-I



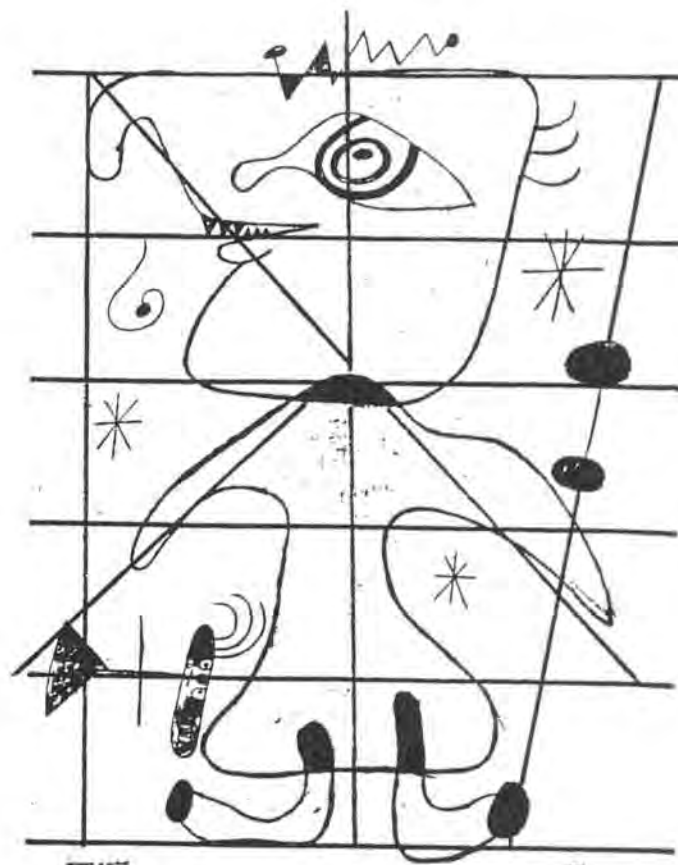
BARCELONA-II



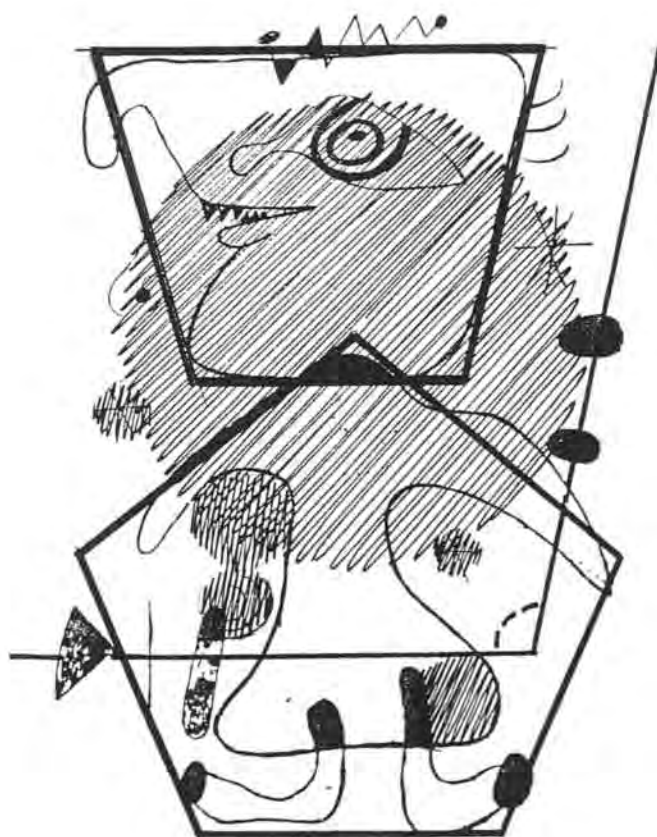
BARCELONA-II



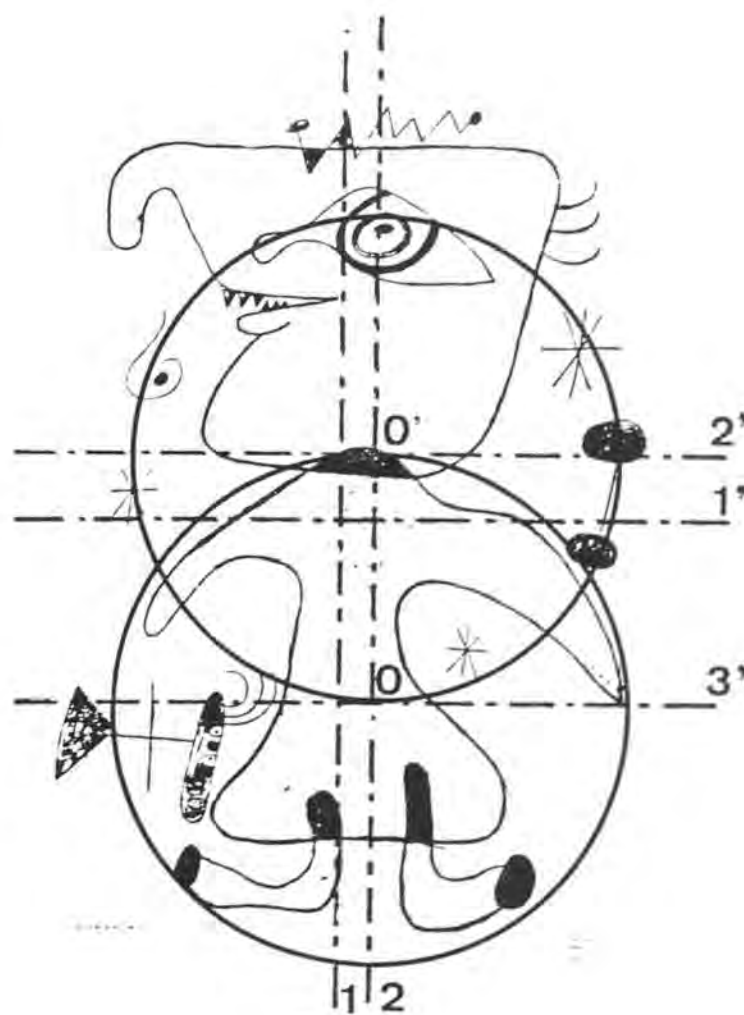
BARCELONA-12



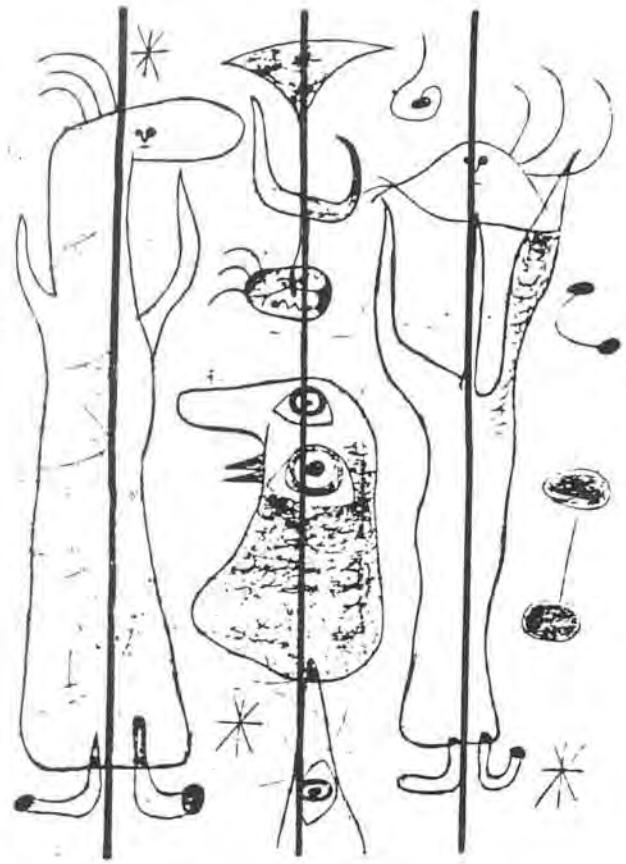
BARCELONA-12



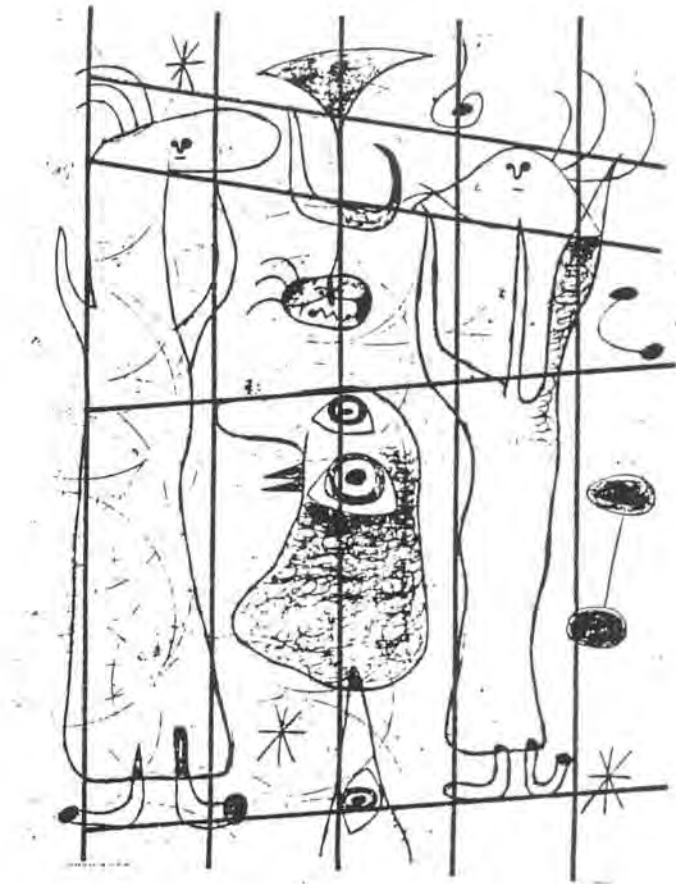
BARCELONA-12



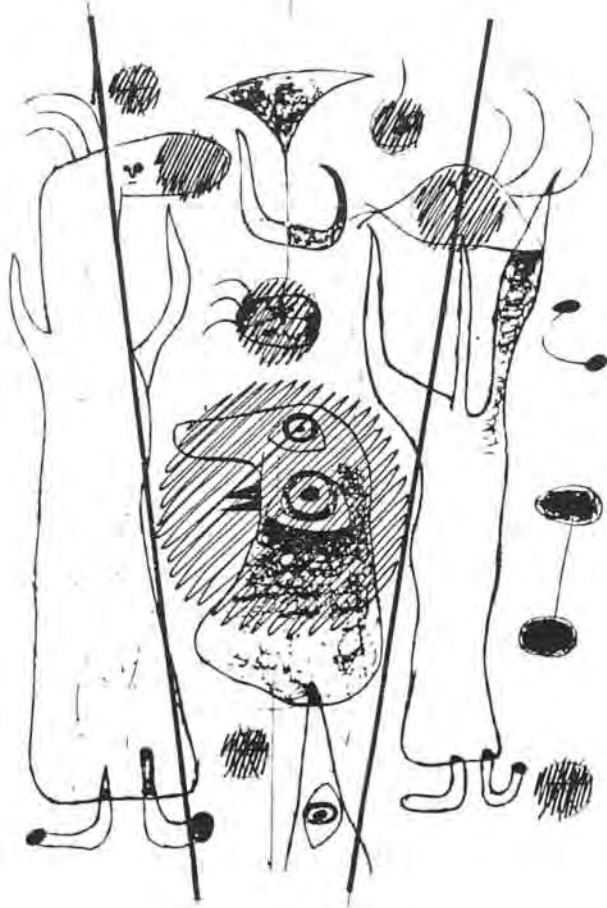
BARCELONA-12



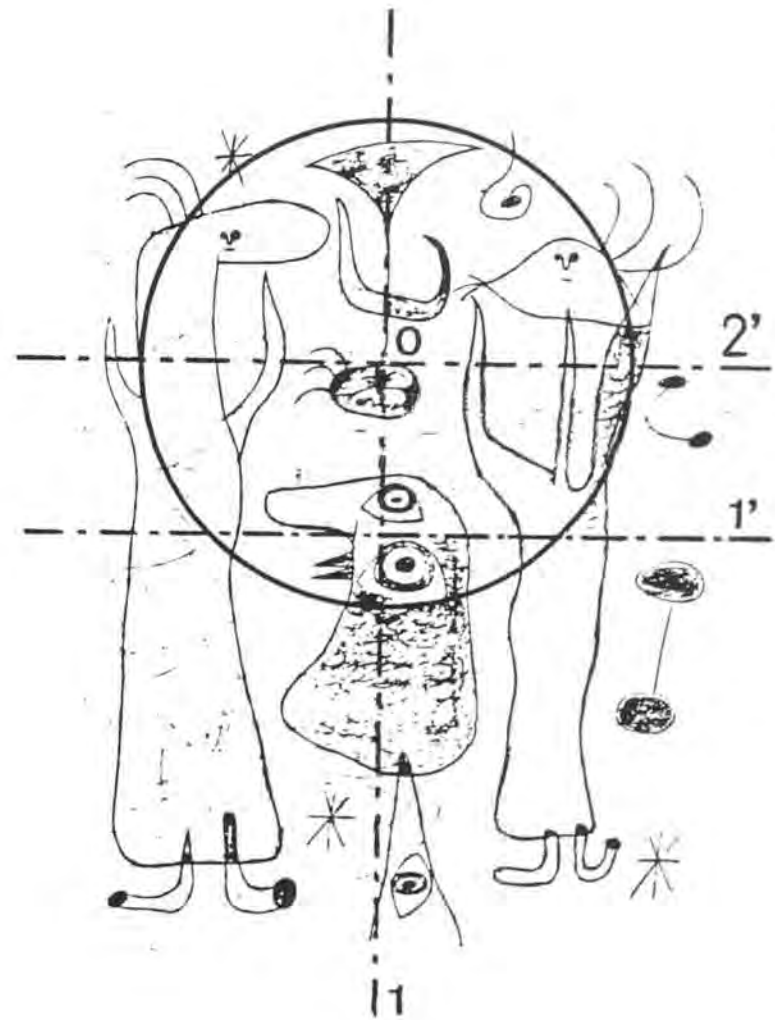
BARCELONA-11



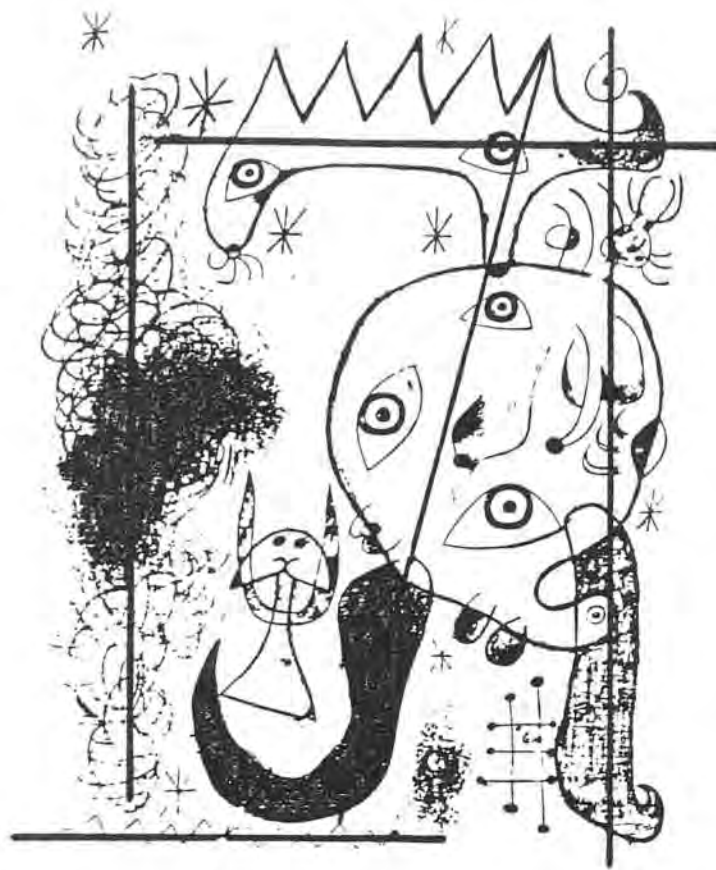
BARCELONA-11



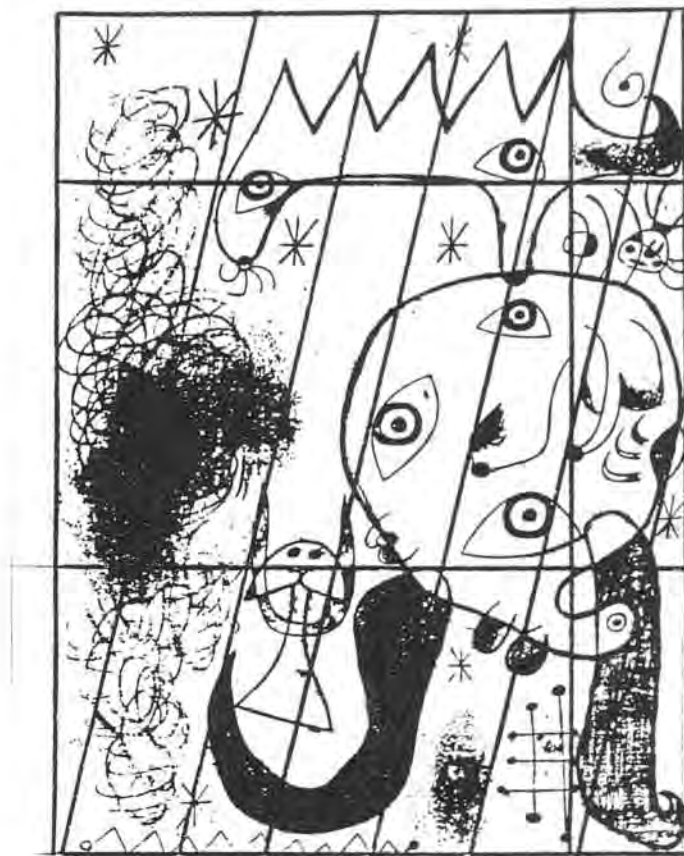
BARCELONA-11



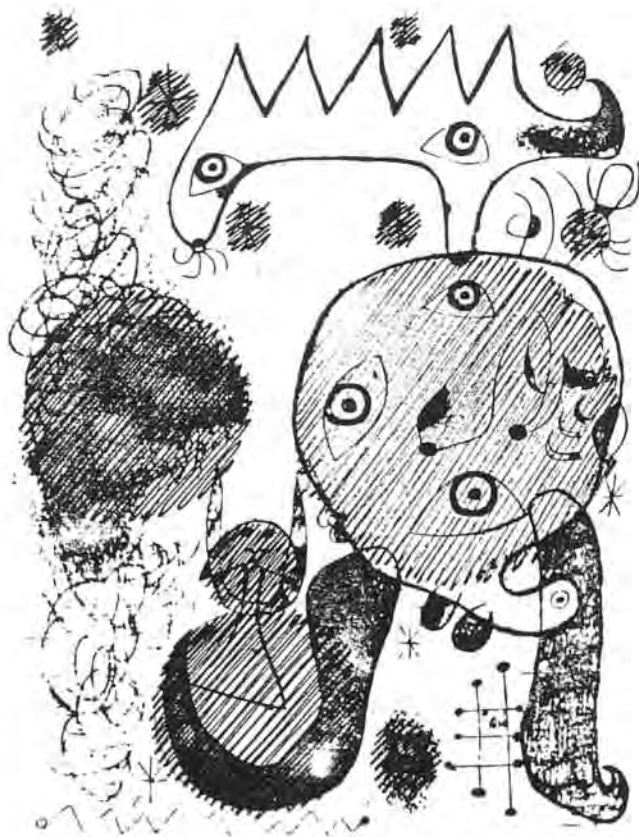
BARCELONA-11



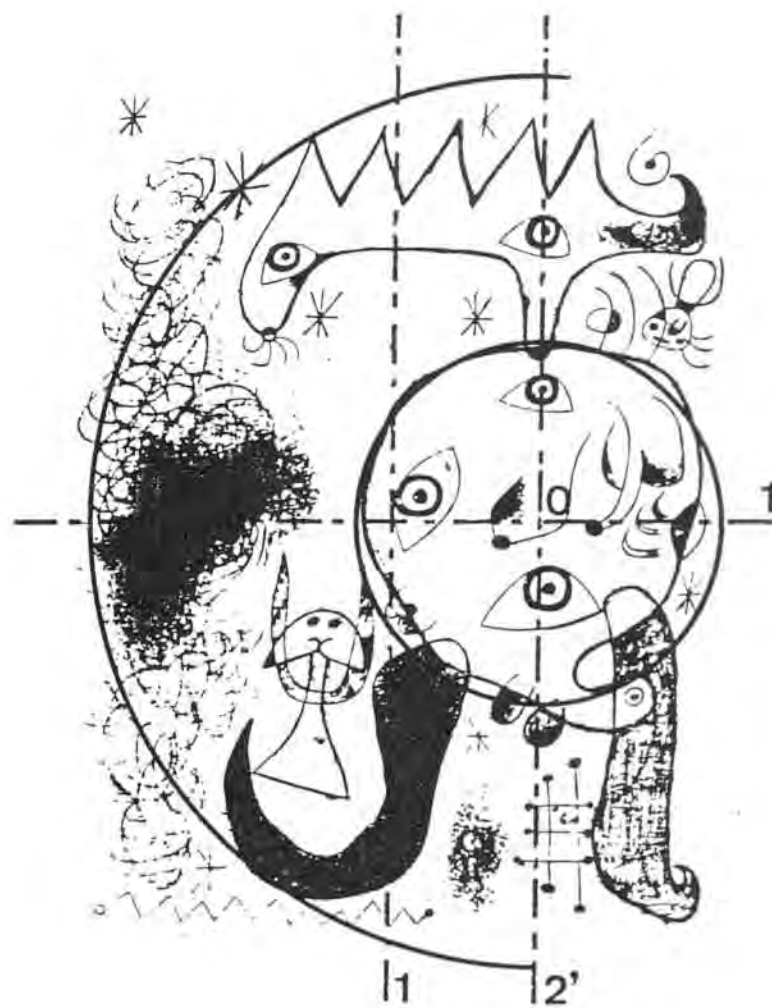
BARCELONA-14



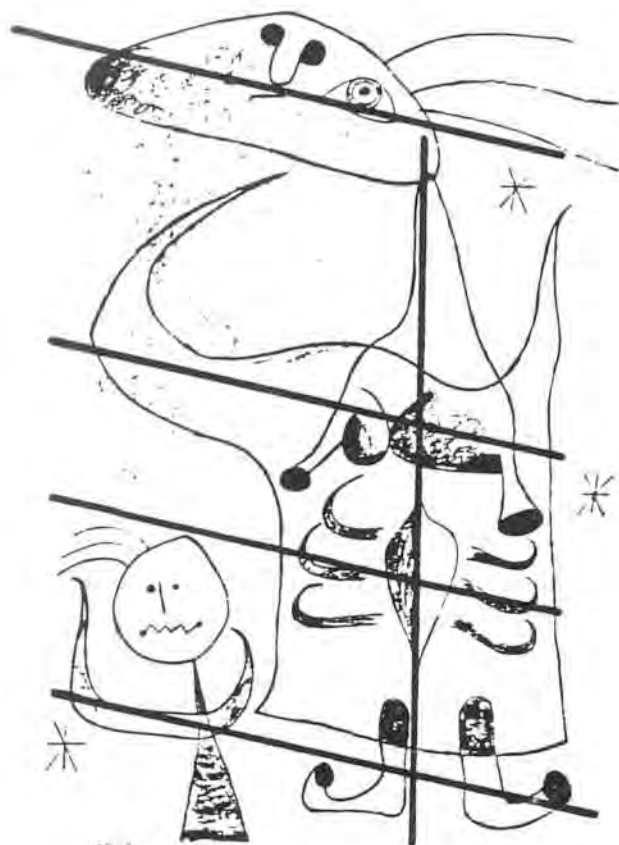
BARCELONA-14



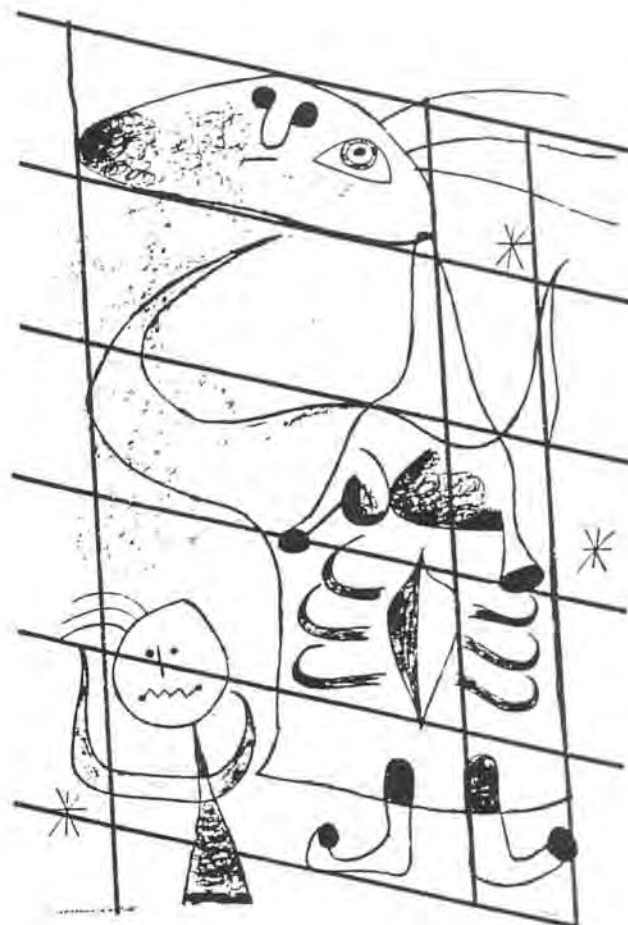
BARCELONA-11



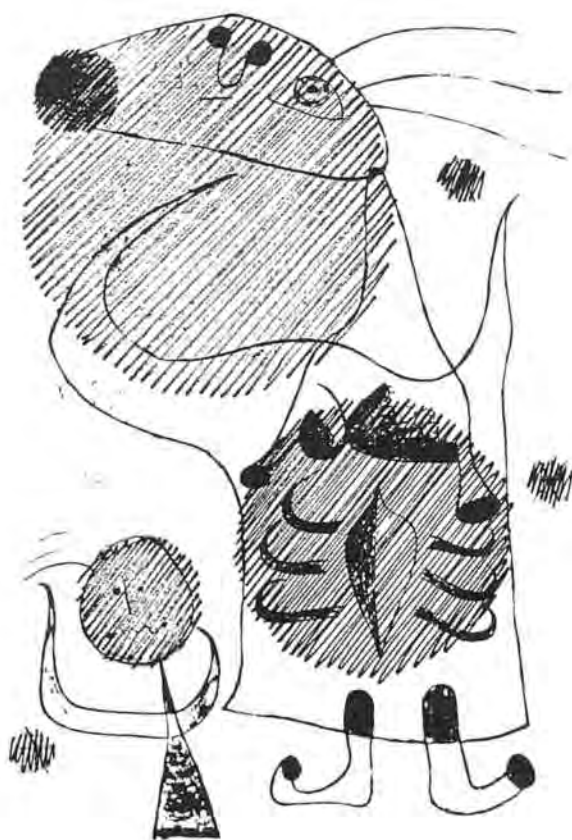
BARCELONA-11



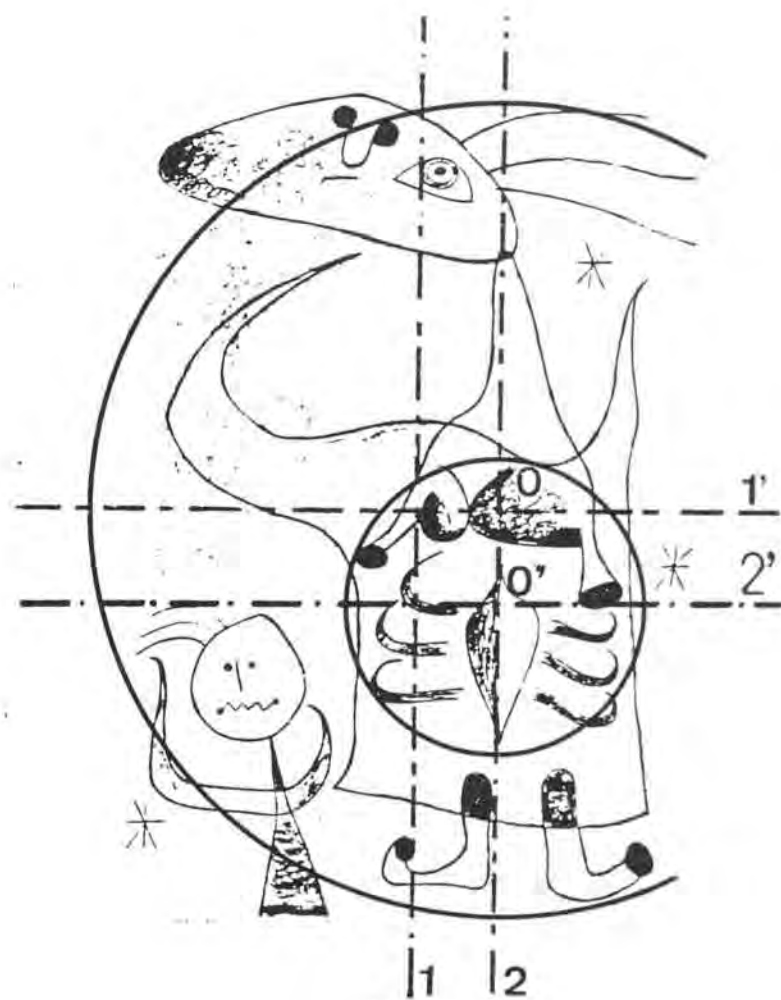
BARCELONA-11



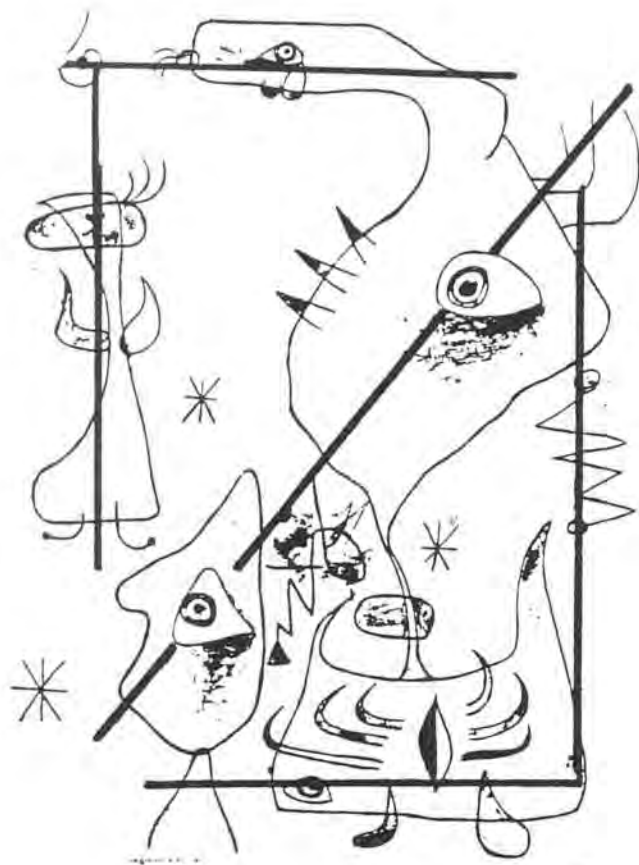
BARCELONA-13



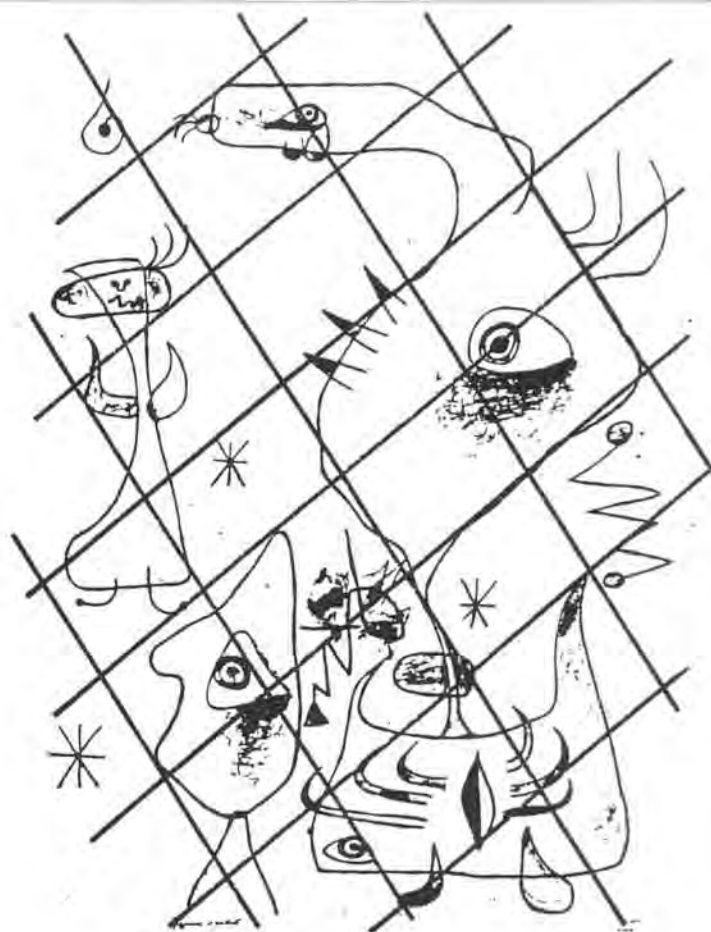
BARCELONA-15



BARCELONA-11



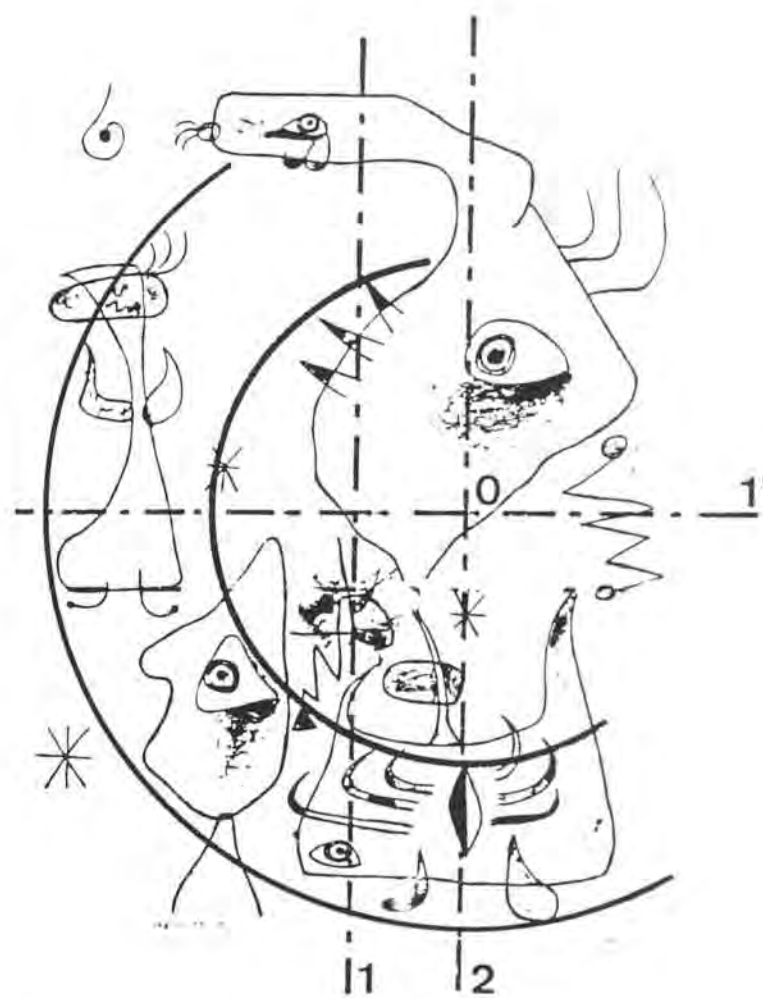
BARCELONA-10



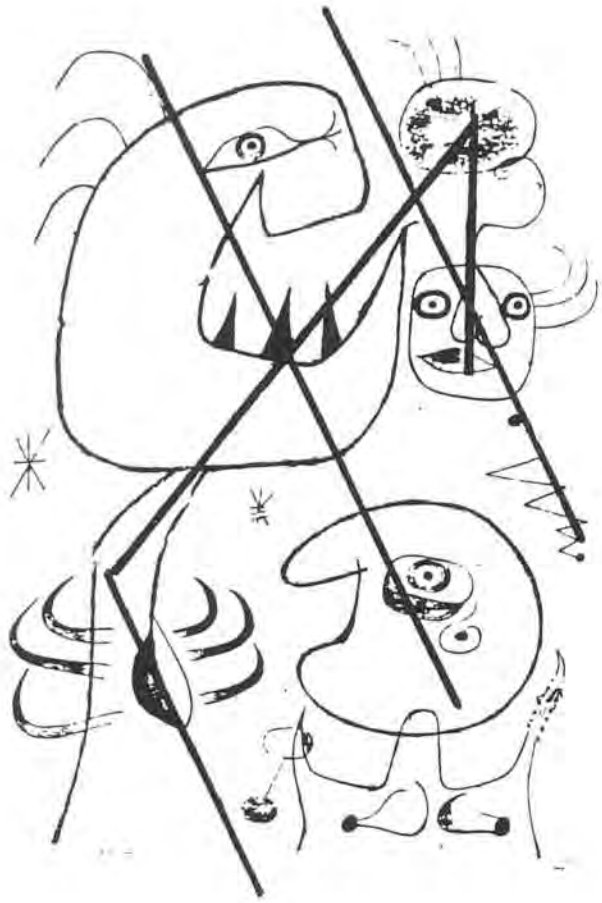
BARCELONA-10



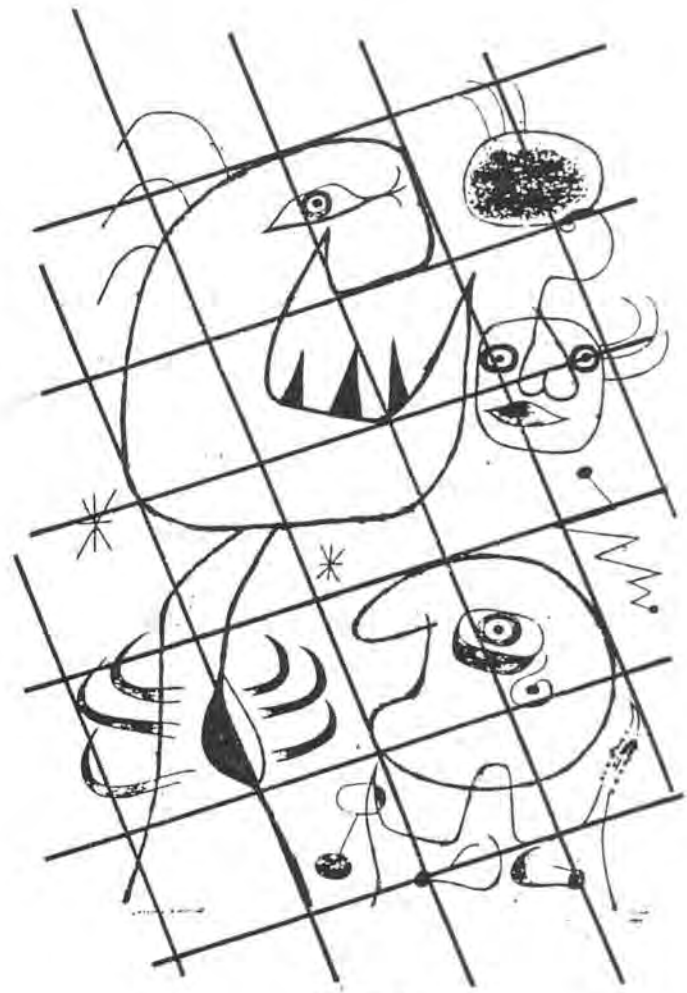
BARCELONA-10



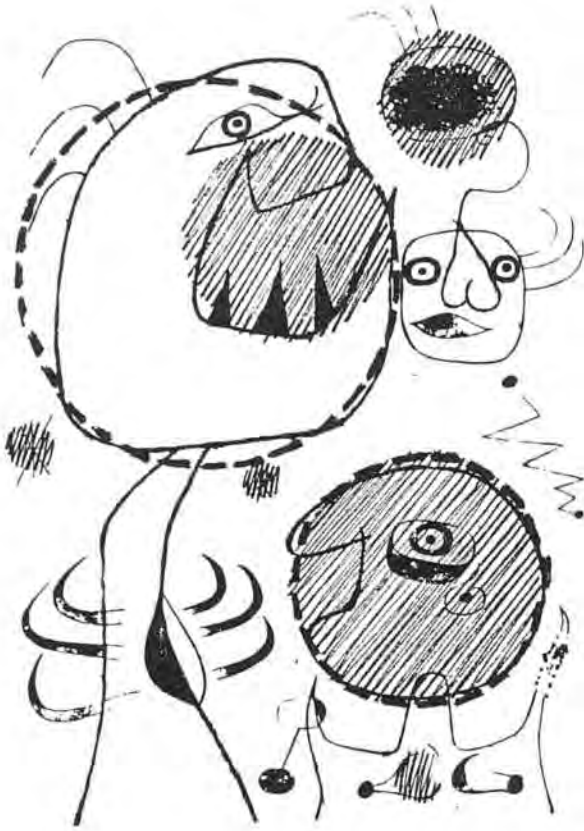
BARCELONA-10



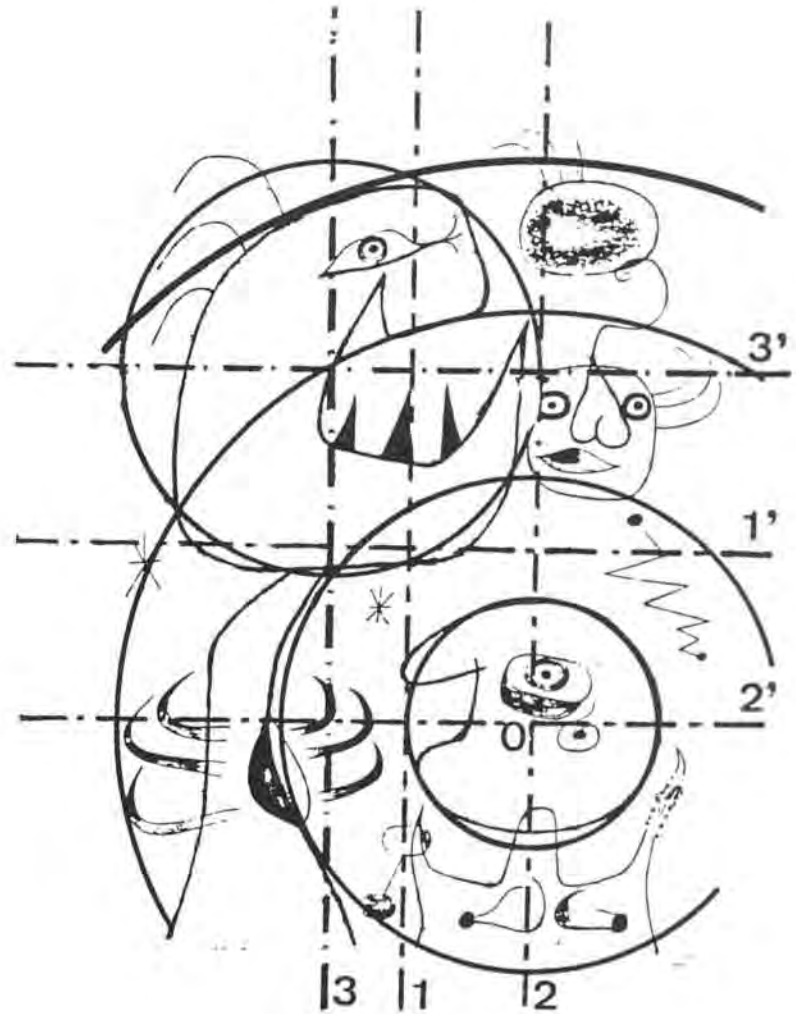
BARCELONA-17



BARCELONA-17



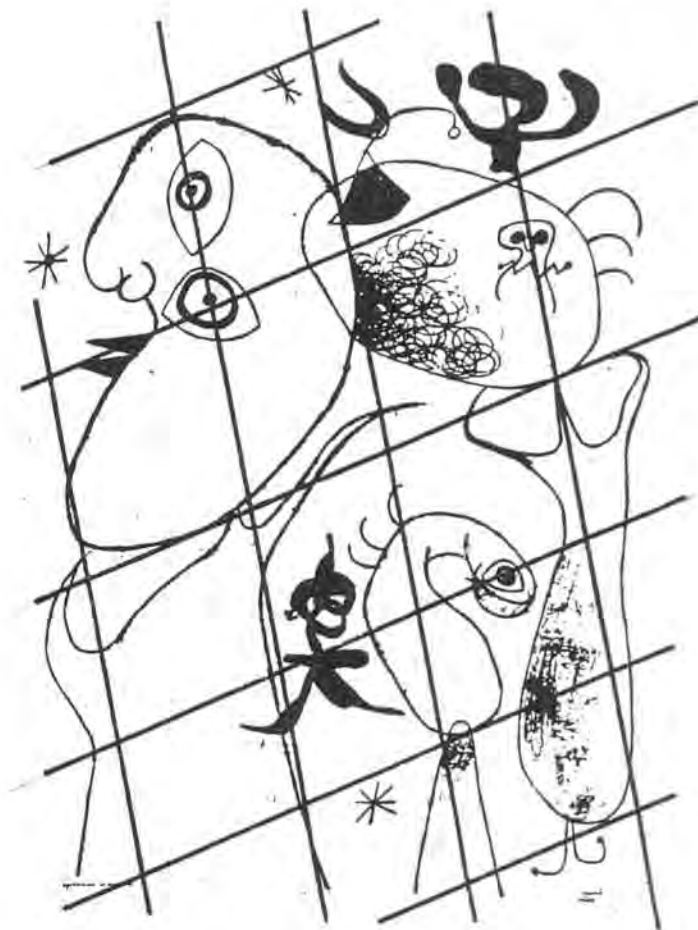
BARCELONA 17



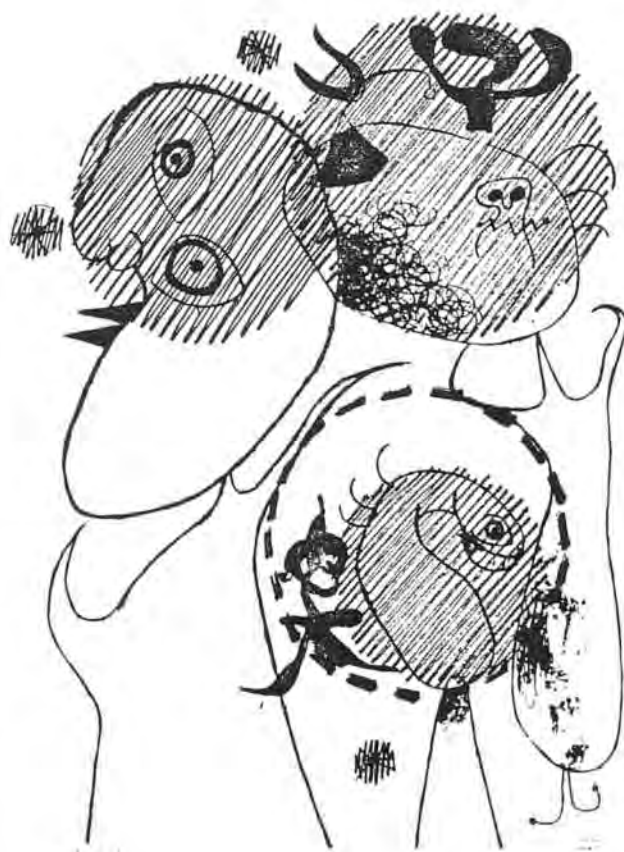
BARCELONA 17



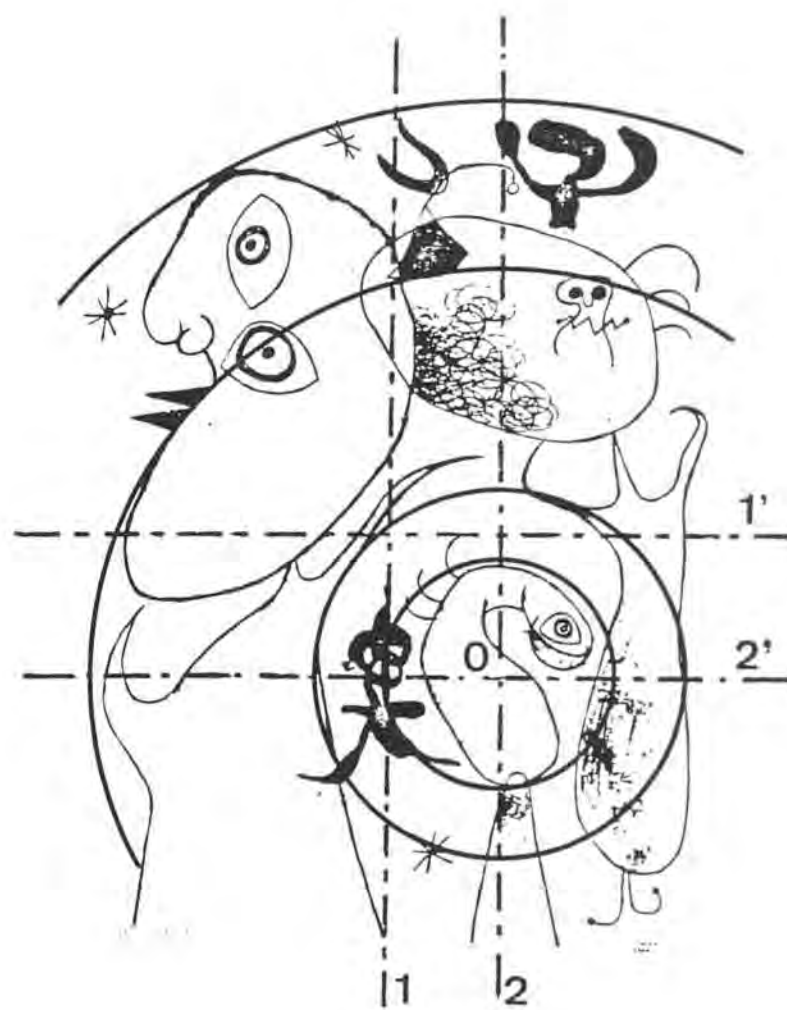
BARCELONA-18



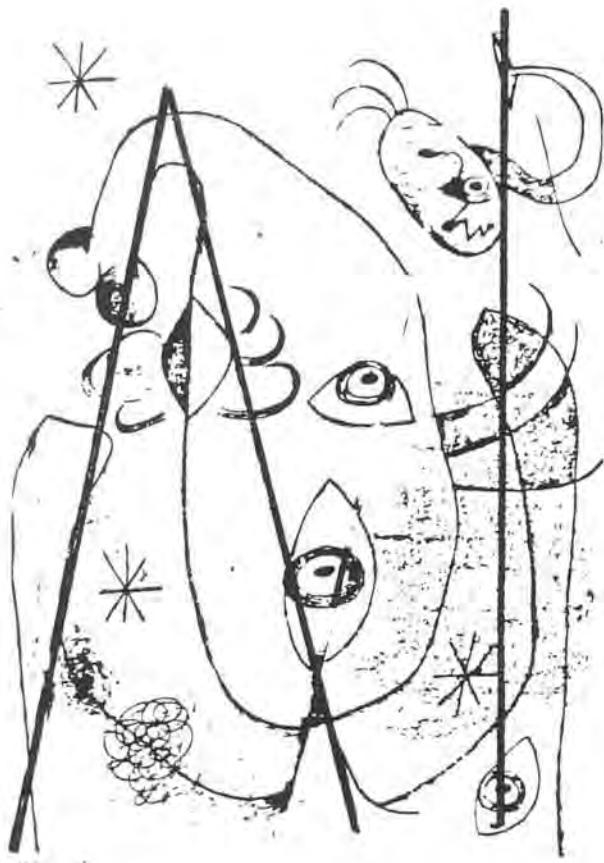
BARCELONA-19



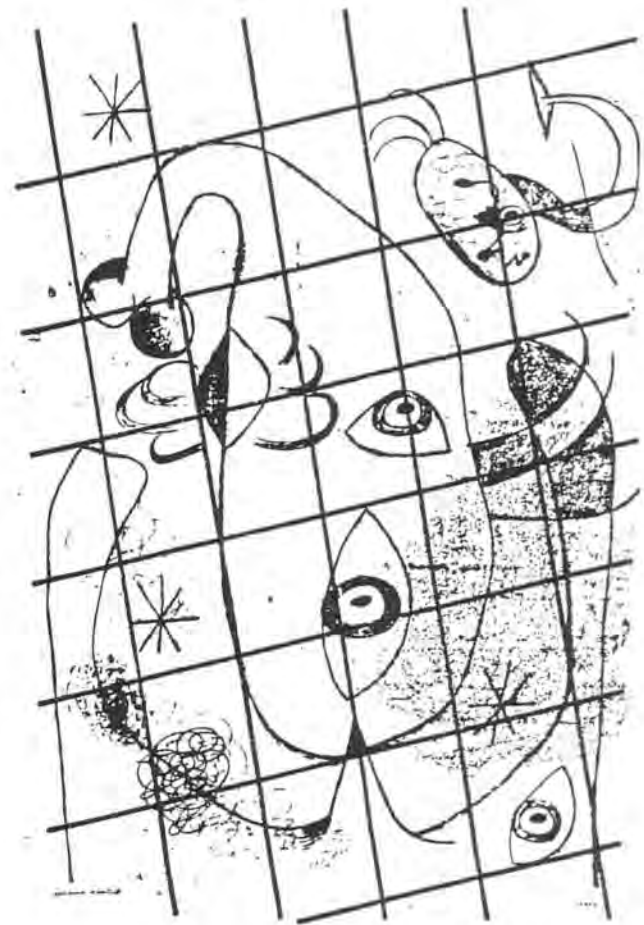
BARCELONA-17



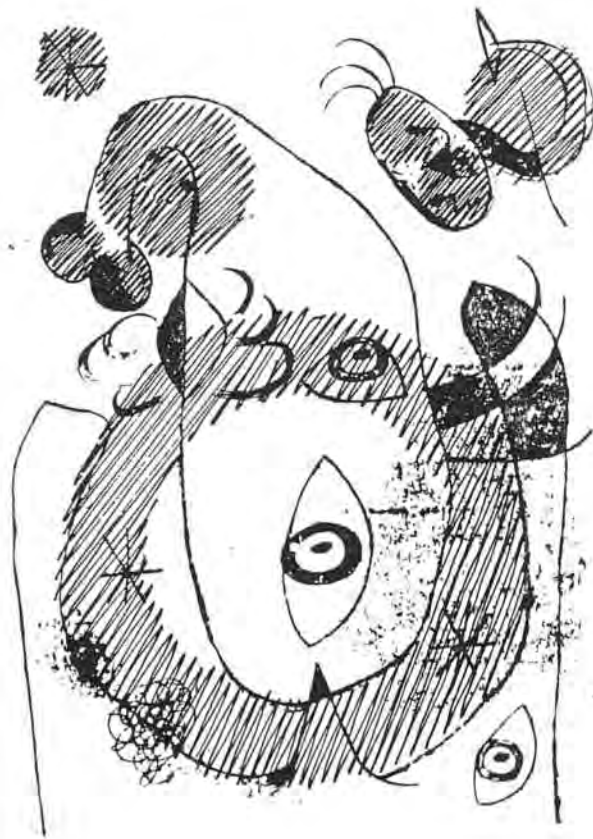
BARCELONA-16



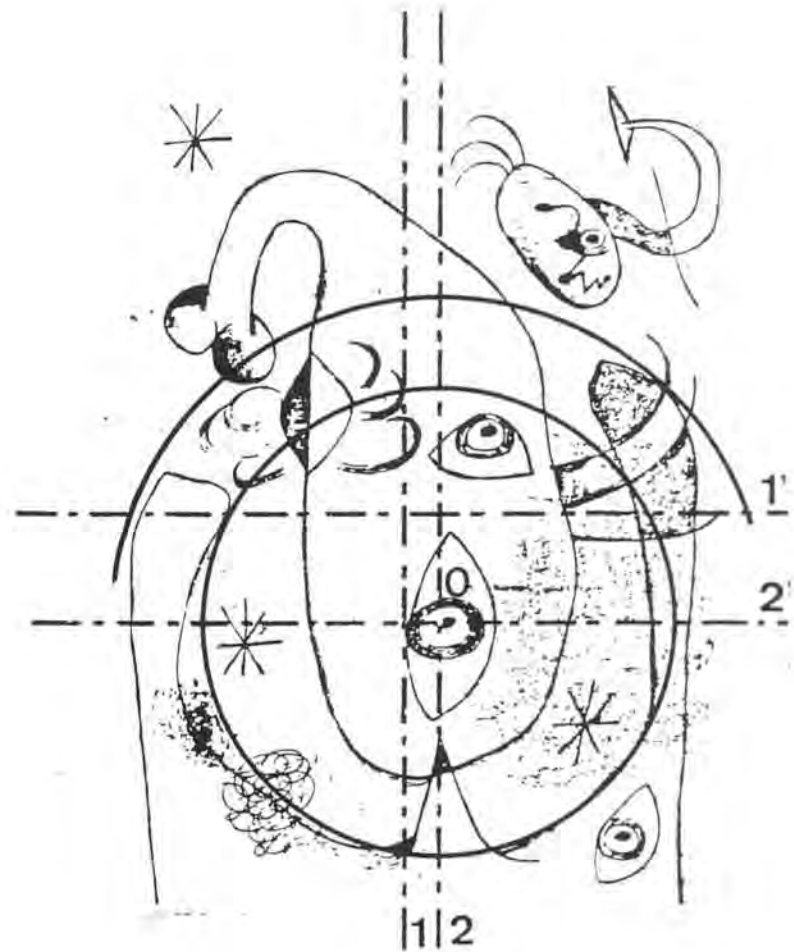
BARCELONA-19



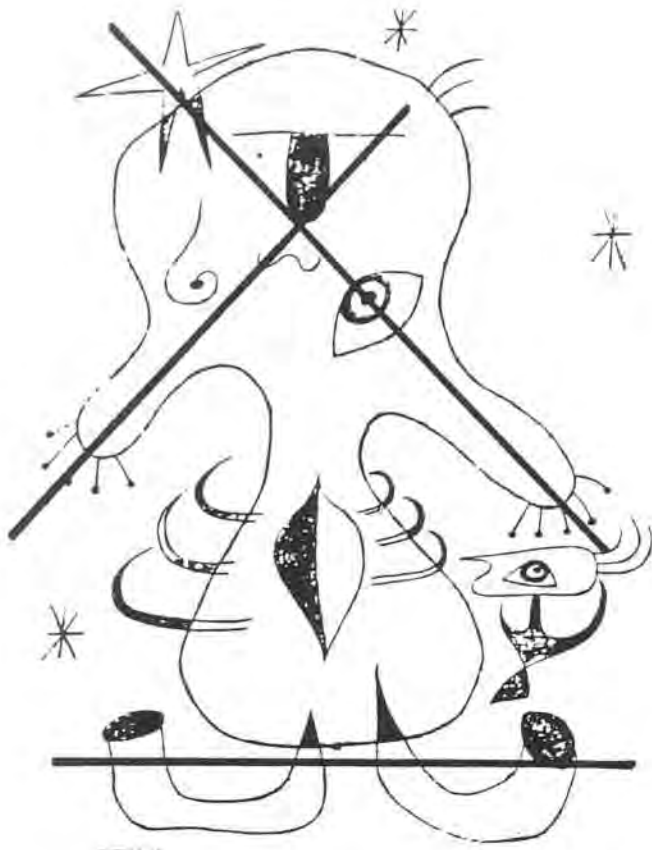
BARCELONA-19



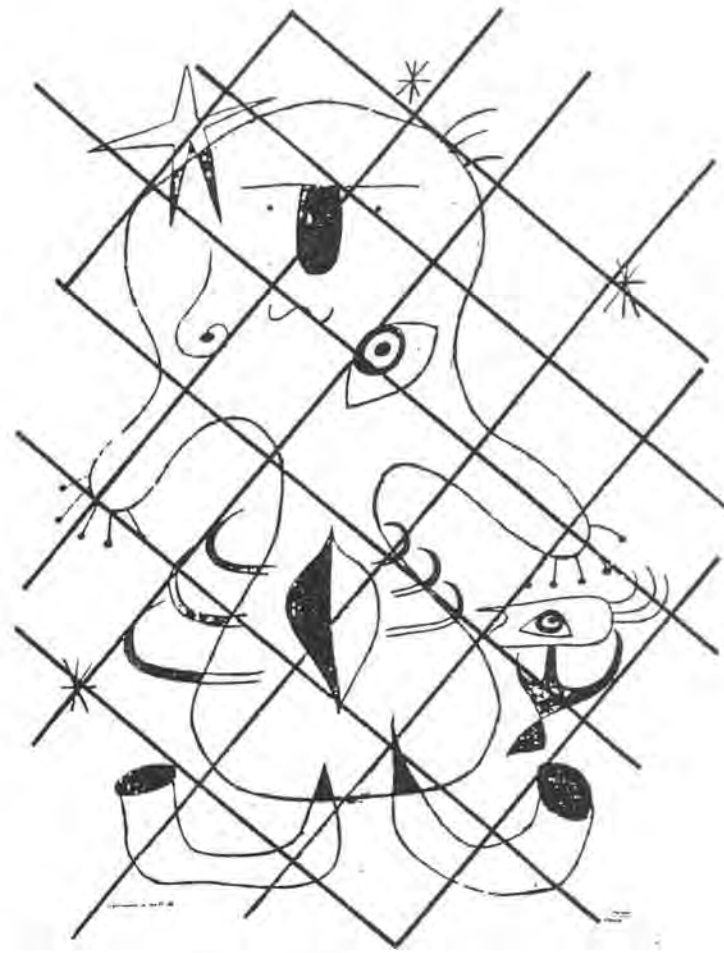
BARCELONA-19



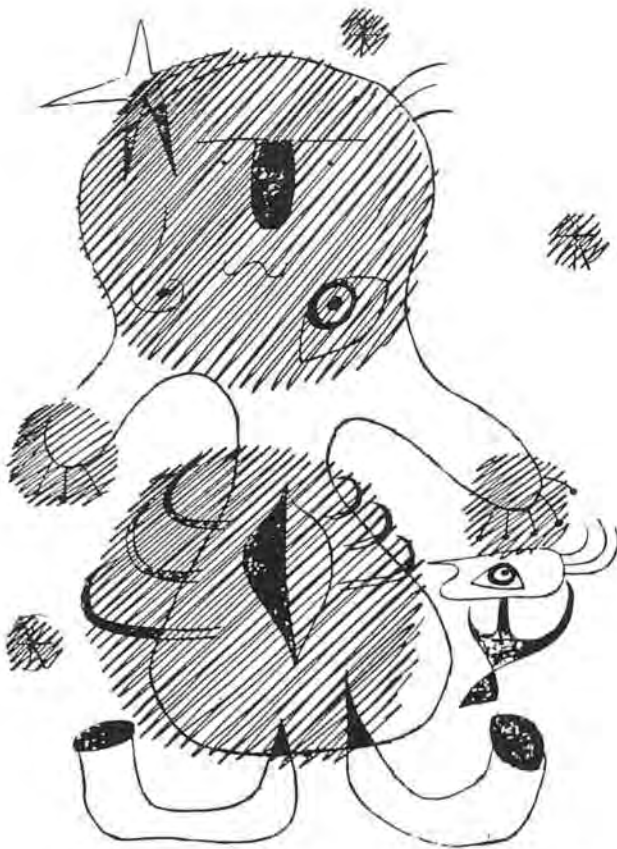
BARCELONA-19



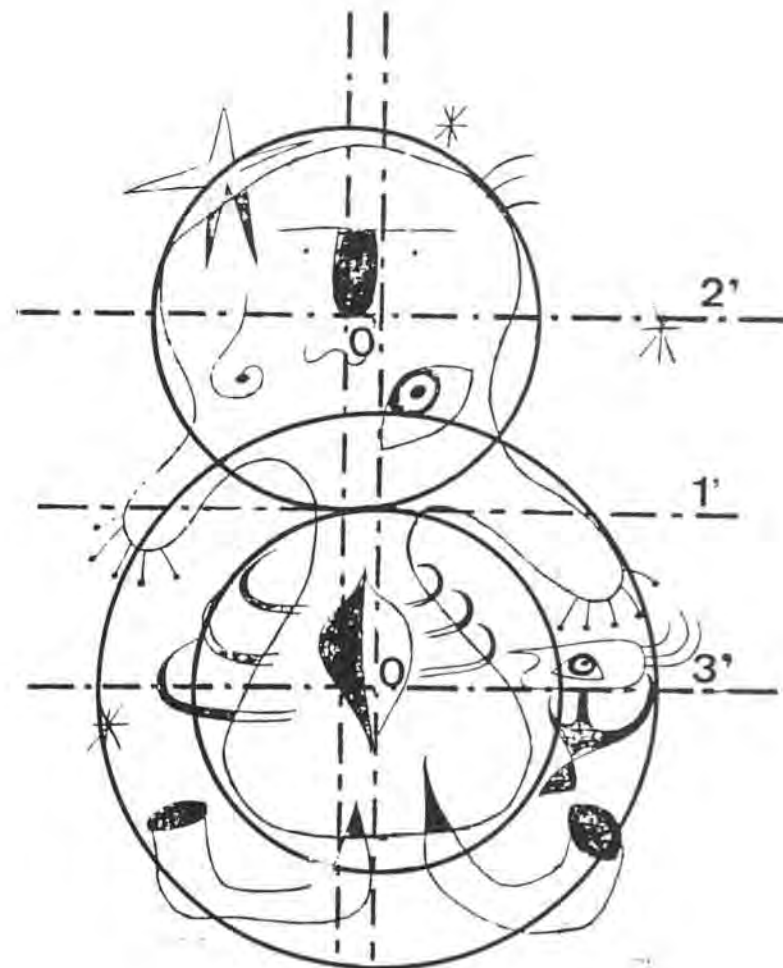
BARCELONA-20



BARCELONA-20



BARCELONA-20

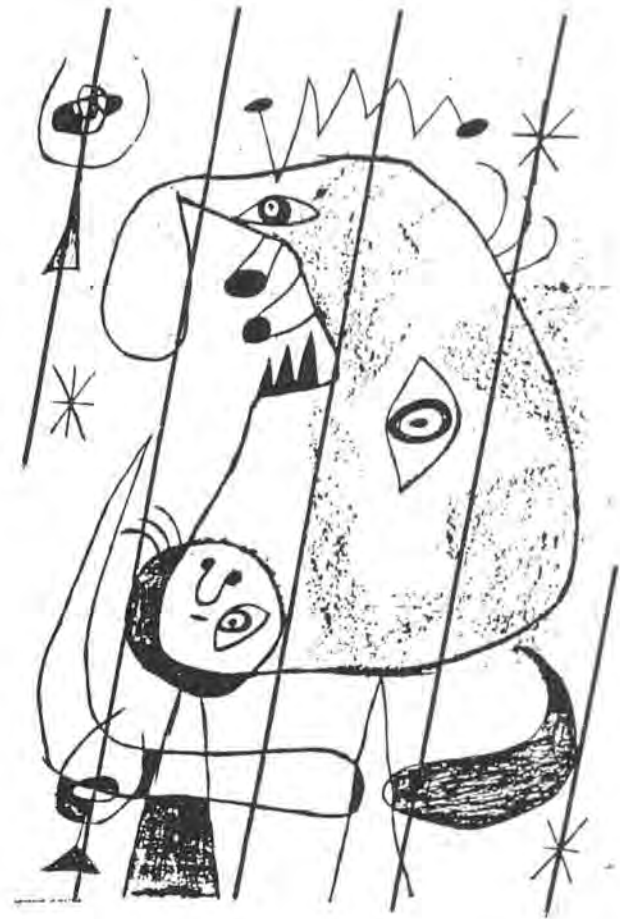


|211

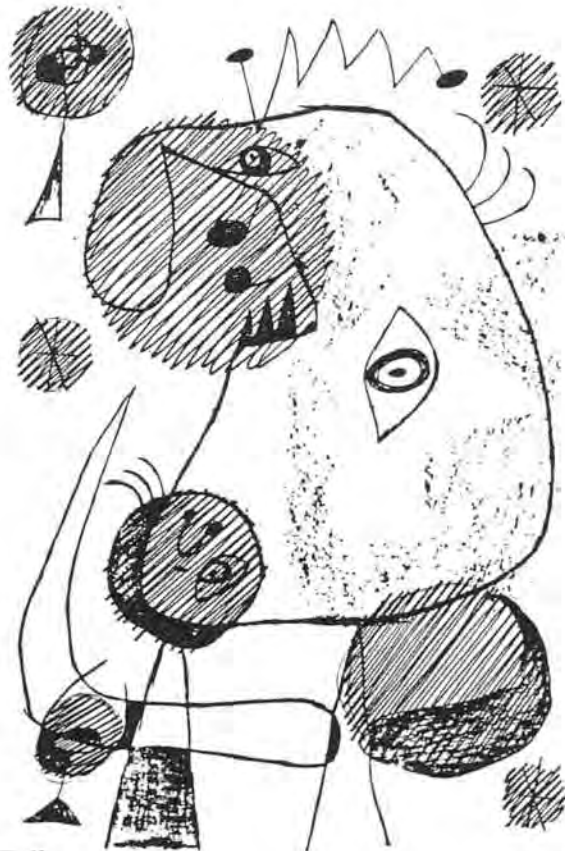
BARCELONA-20



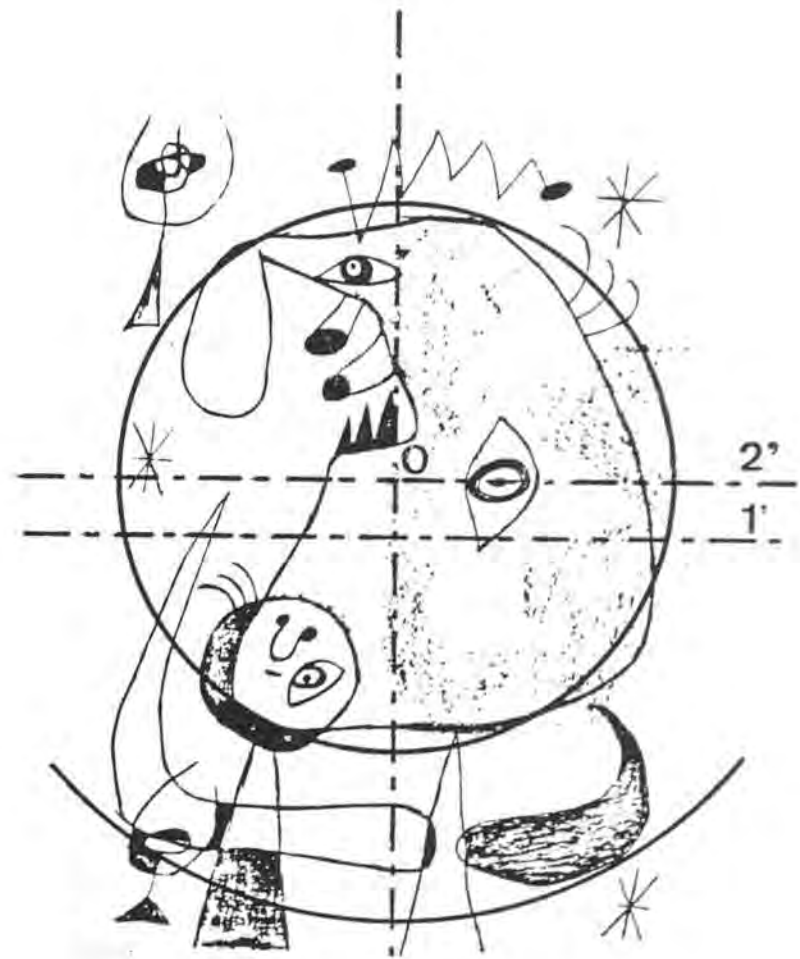
BARCELONA-21



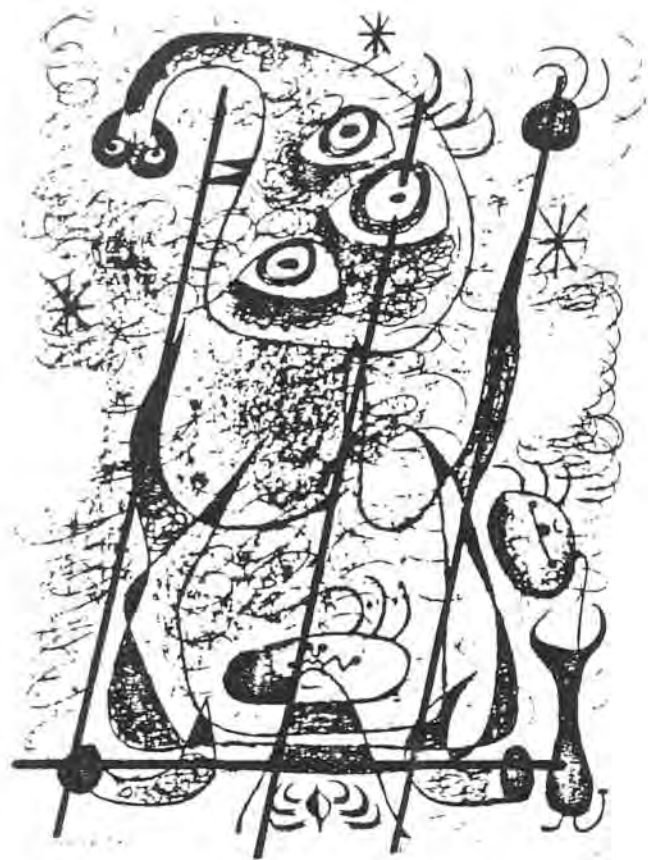
BARCELONA-21



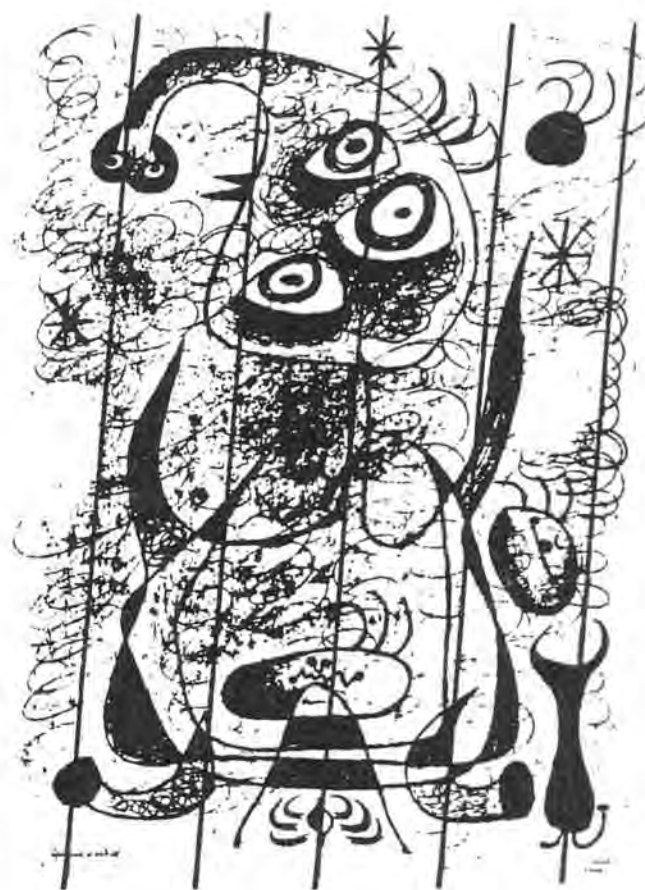
BARCELONA-21



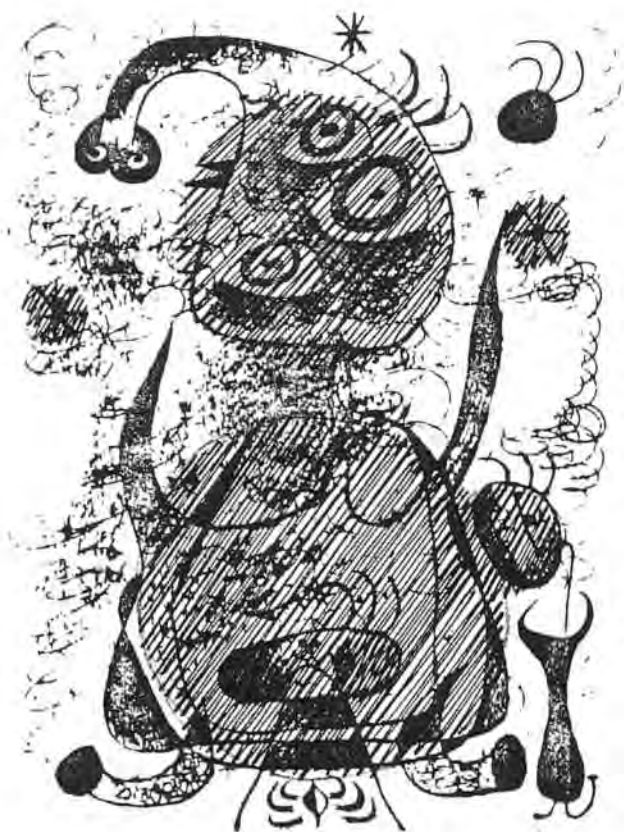
BARCELONA-21



BARCELONA-22



BARCELONA-22

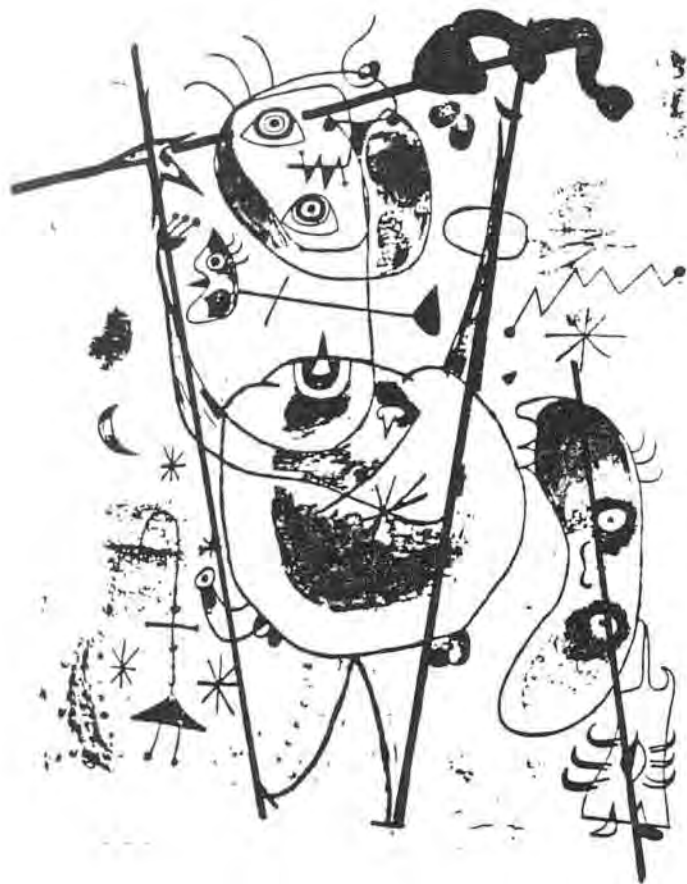


BARCELONA-22

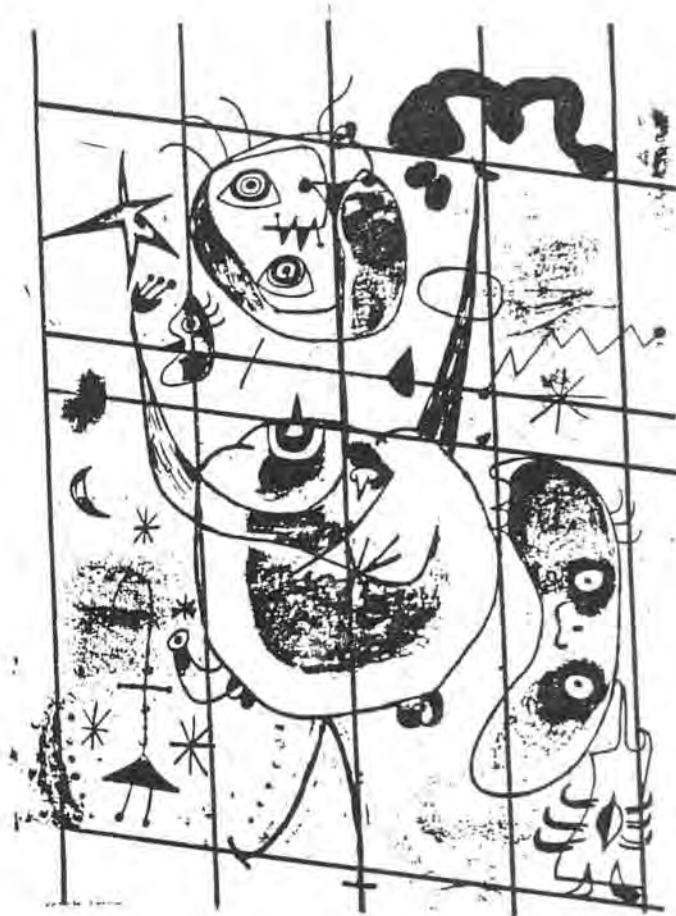


12/1

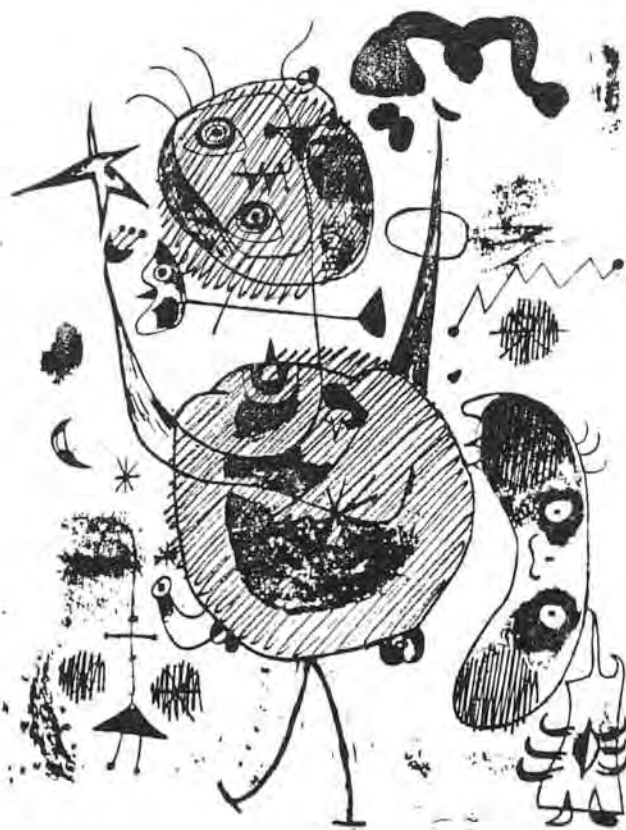
BARCELONA-22



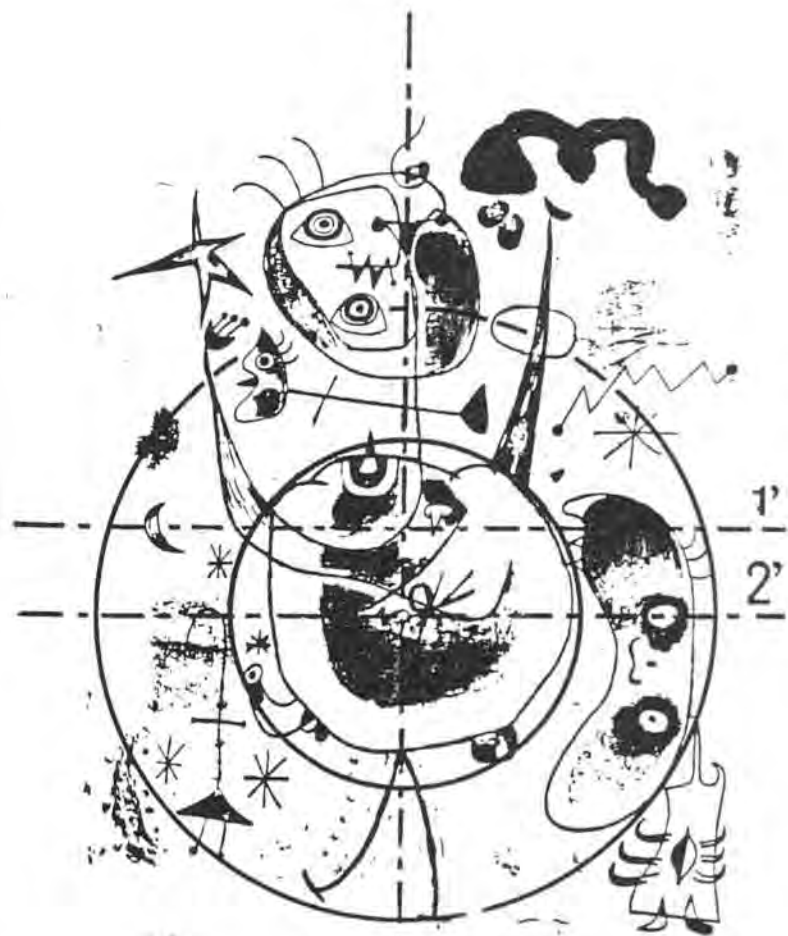
BARCELONA-21



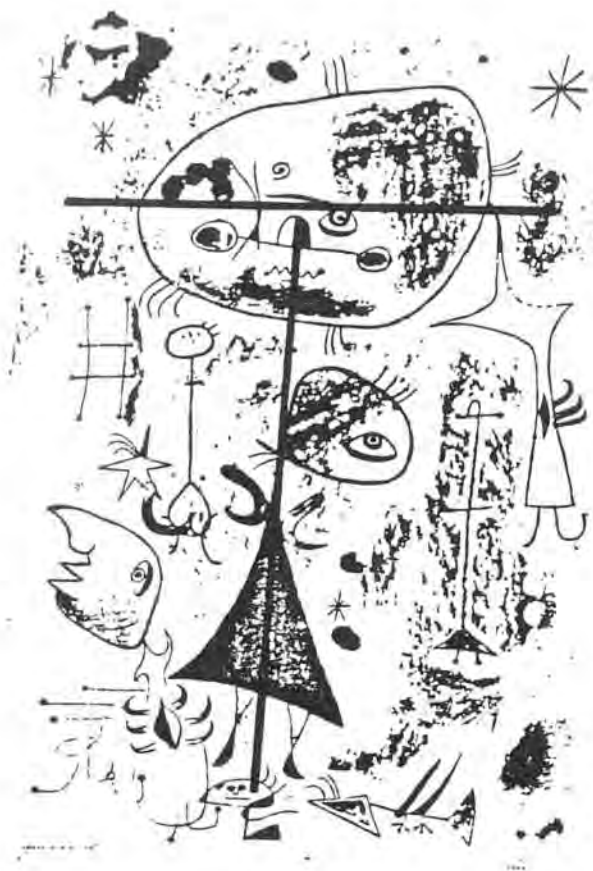
BARCELONA-21



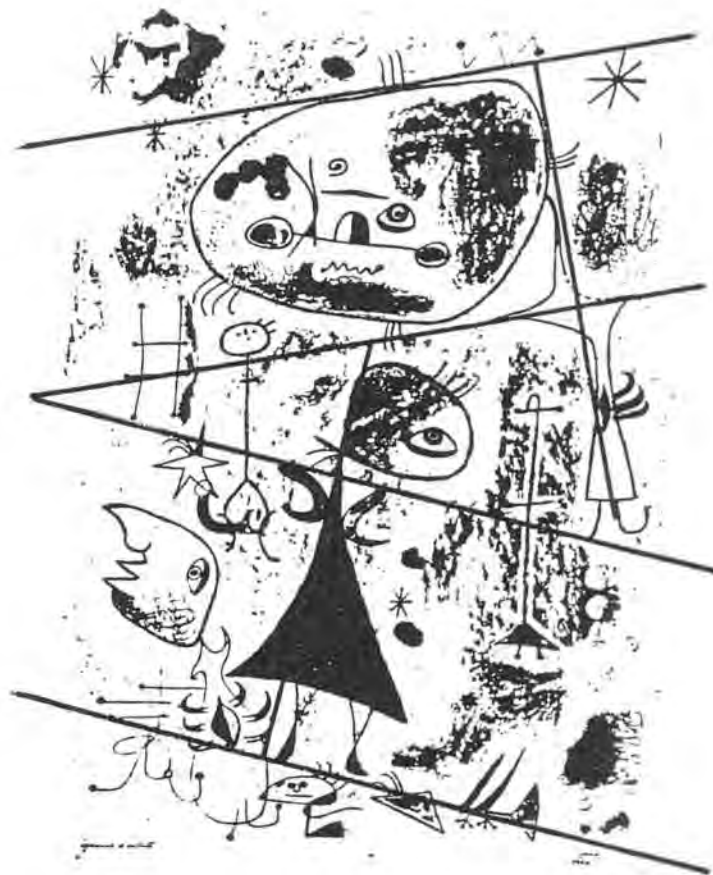
BARCELONA-21



BARCELONA-21



BARCELONA-24

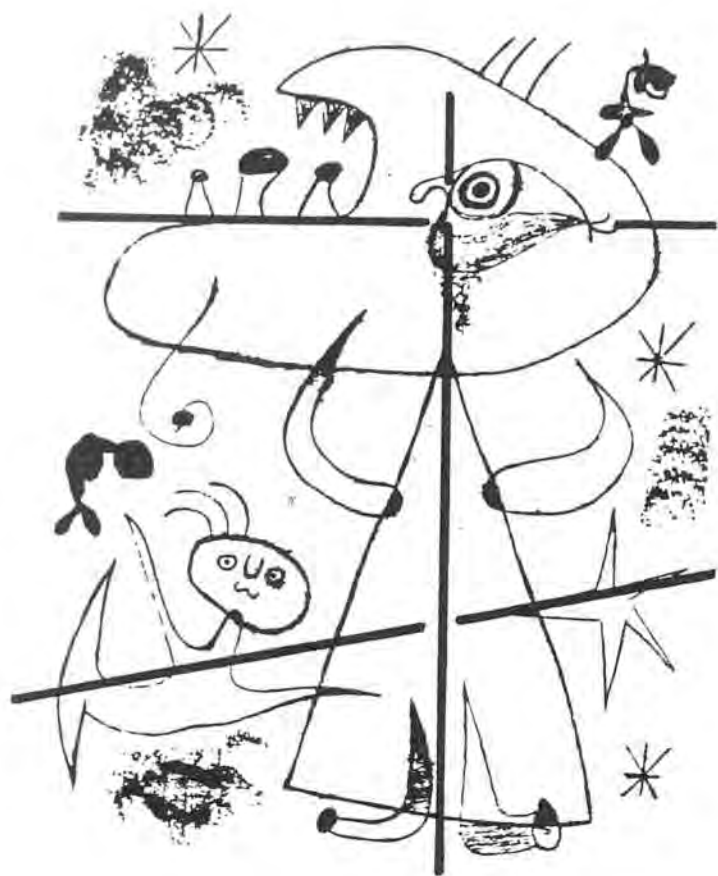


BARCELONA-24

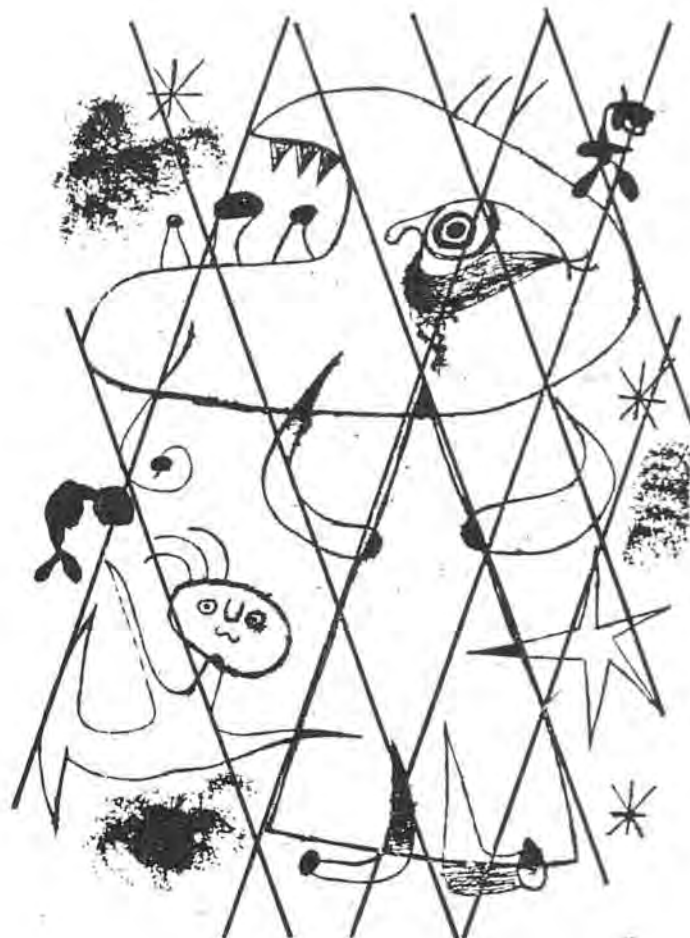


BARCELONA-24

| 1 | 2
BARCELONA-24



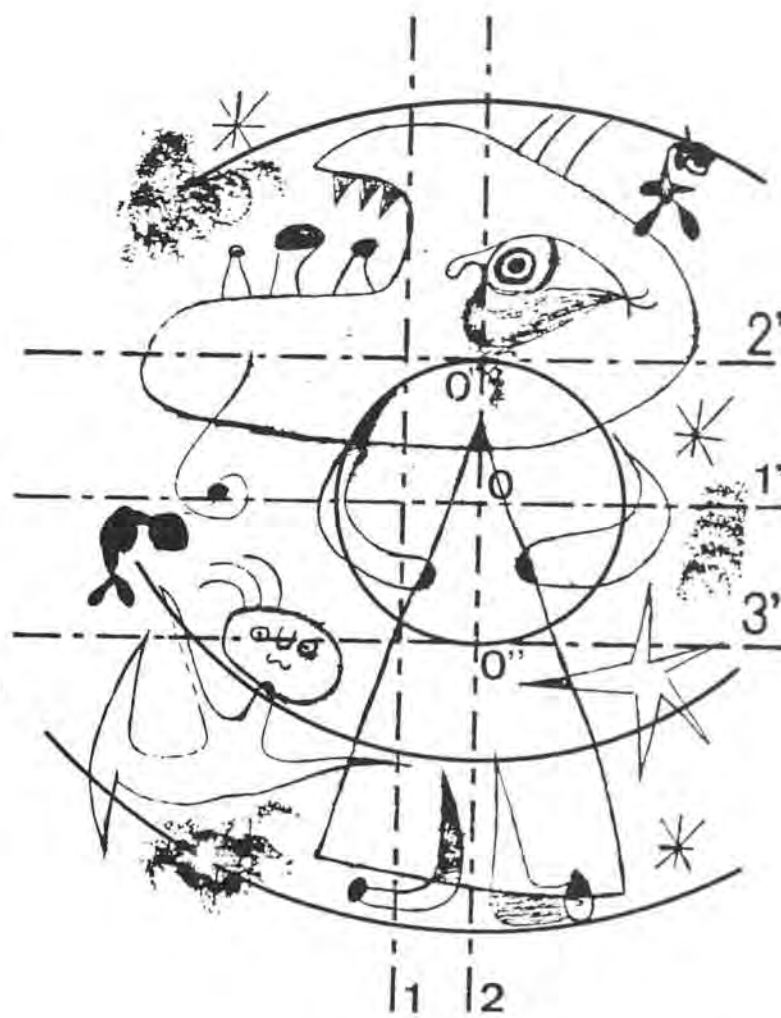
BARCELONA-25



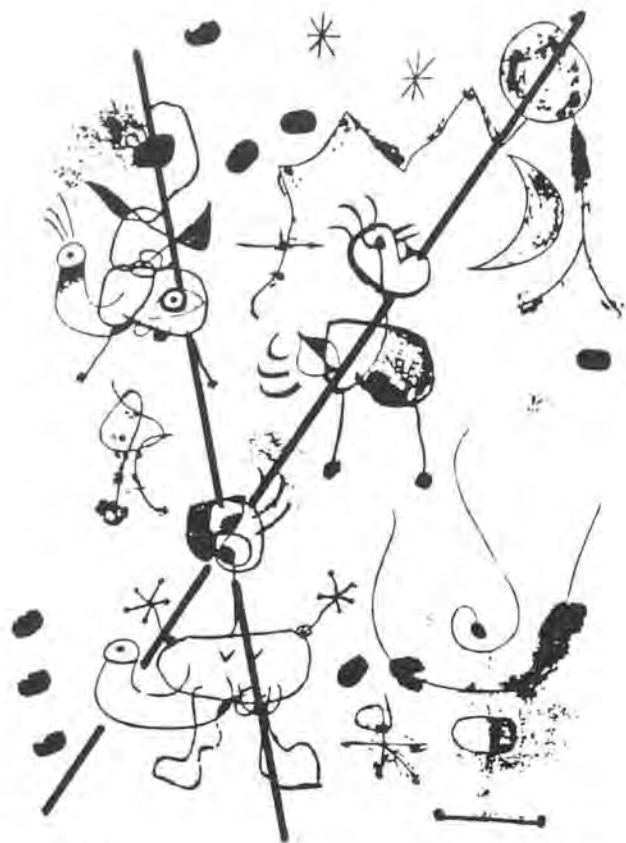
BARCELONA-25



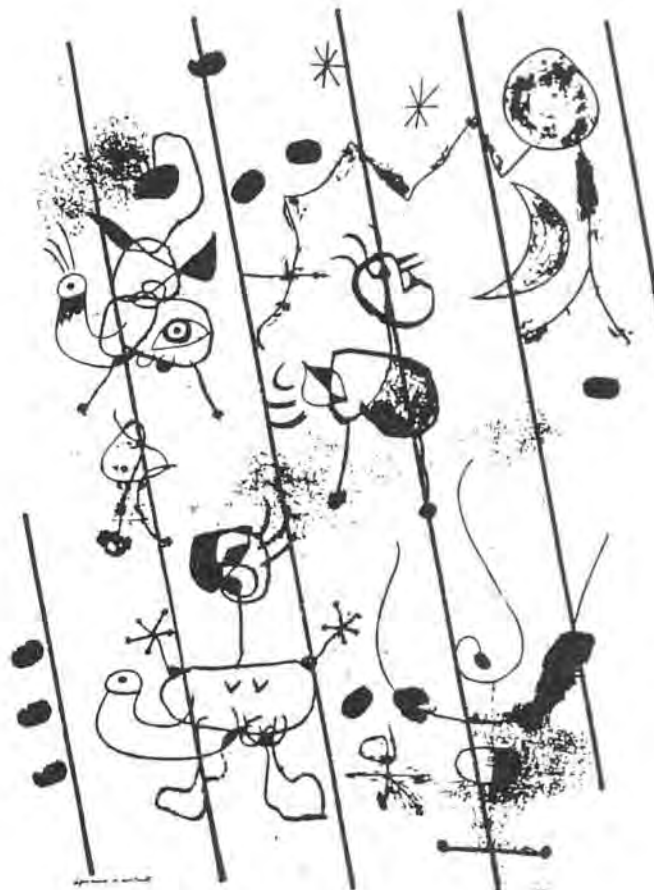
BARCELONA-25



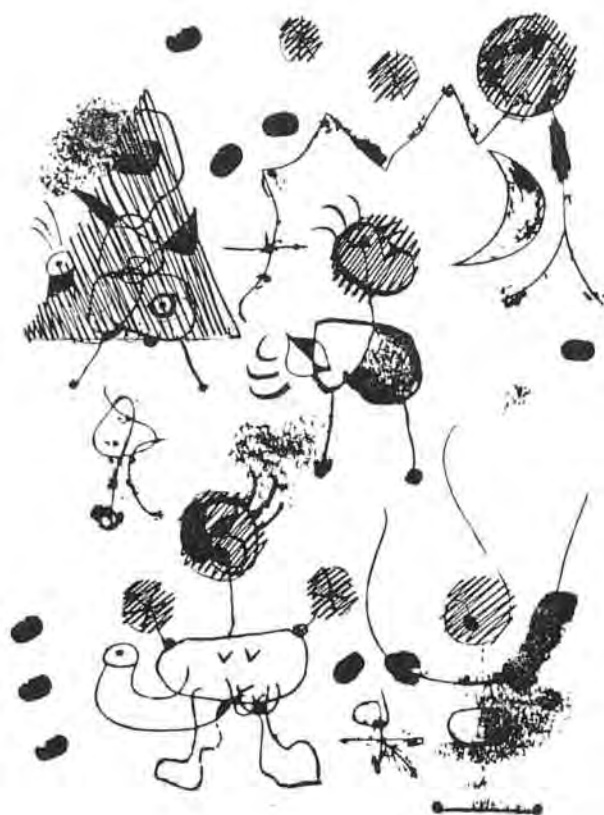
BARCELONA-25



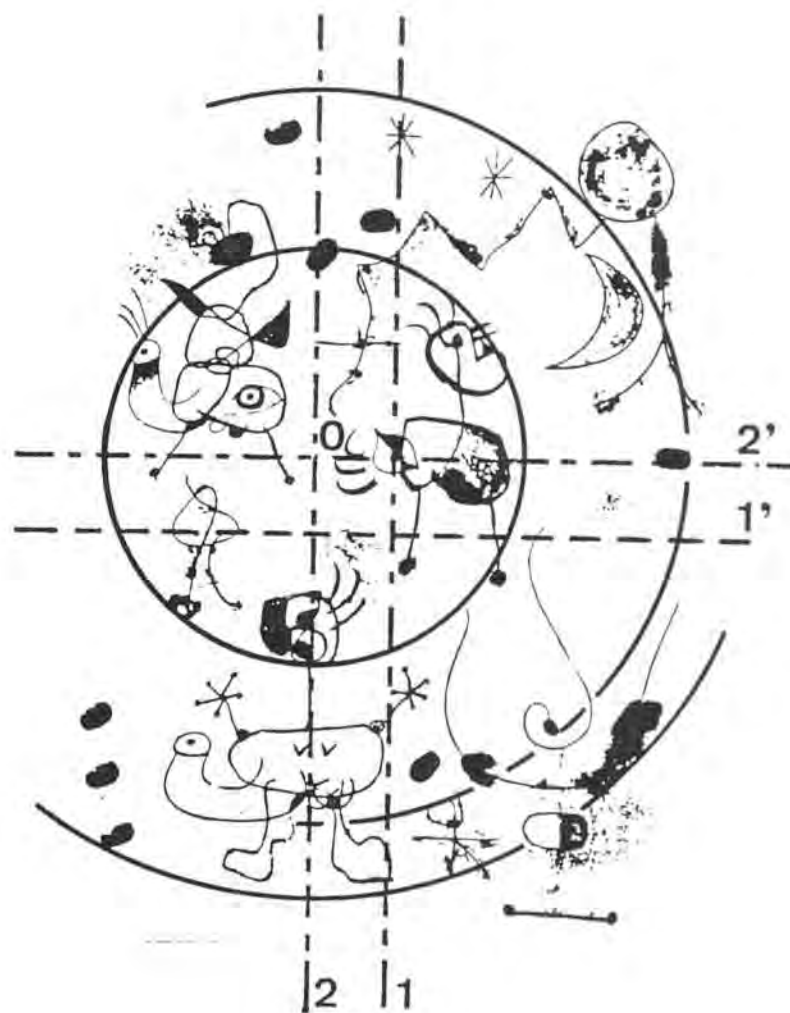
BARCELONA-26



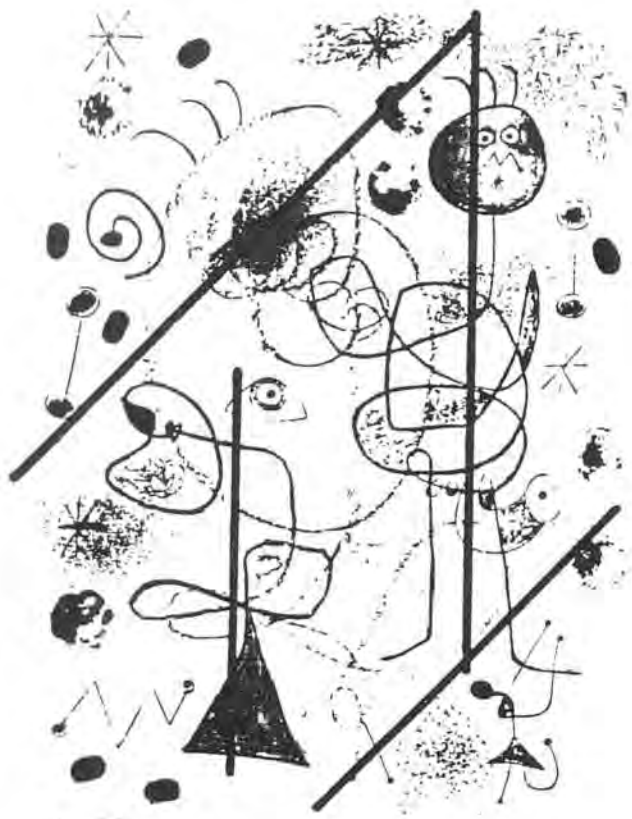
BARCELONA-26



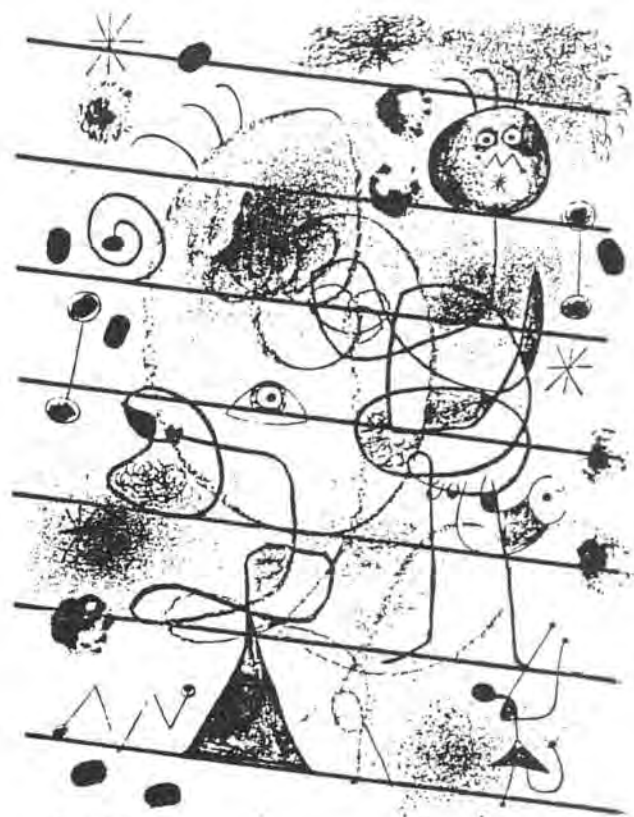
BARCELONA-26



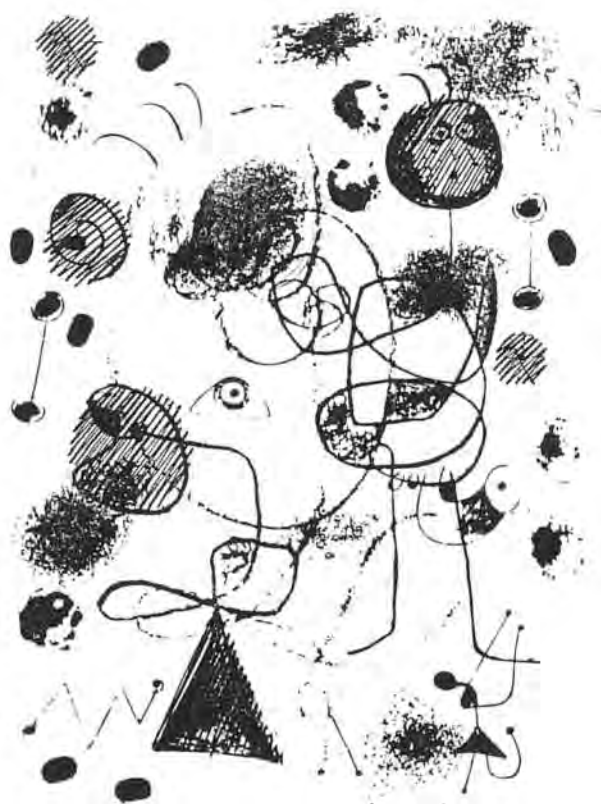
BARCELONA-26



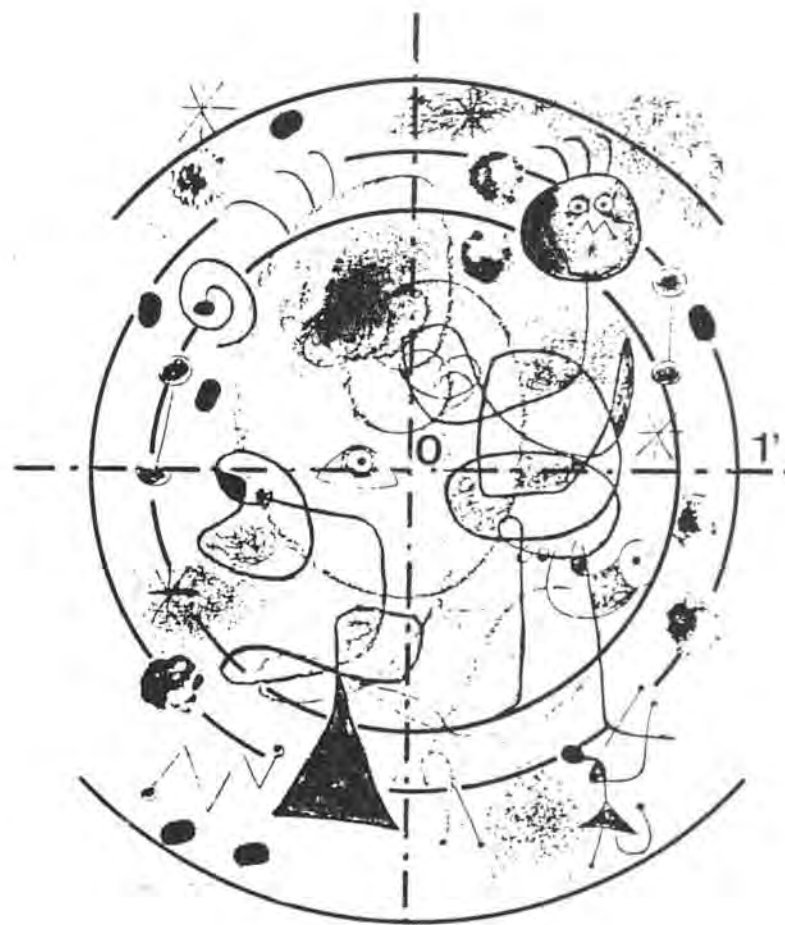
BARCELONA-27



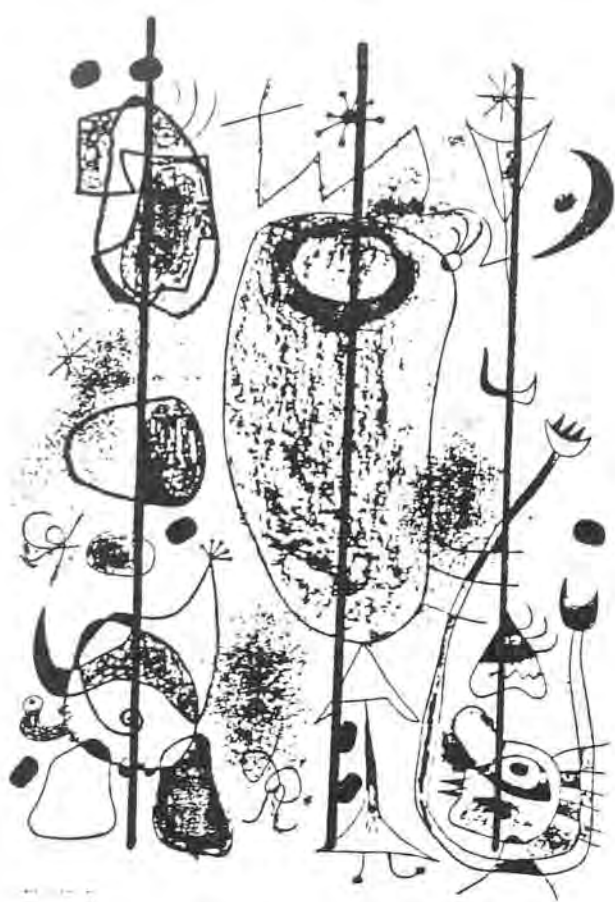
BARCELONA-27



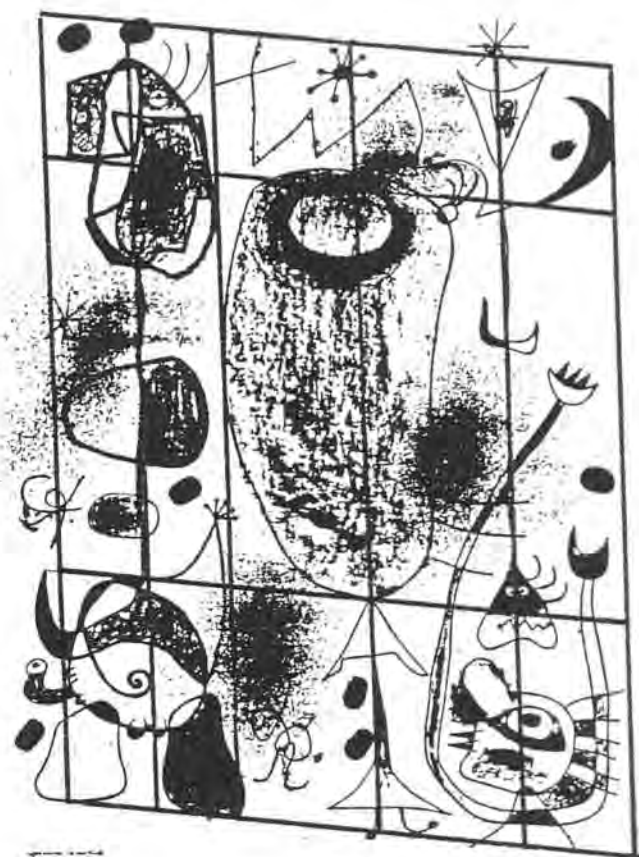
BARCELONA-27



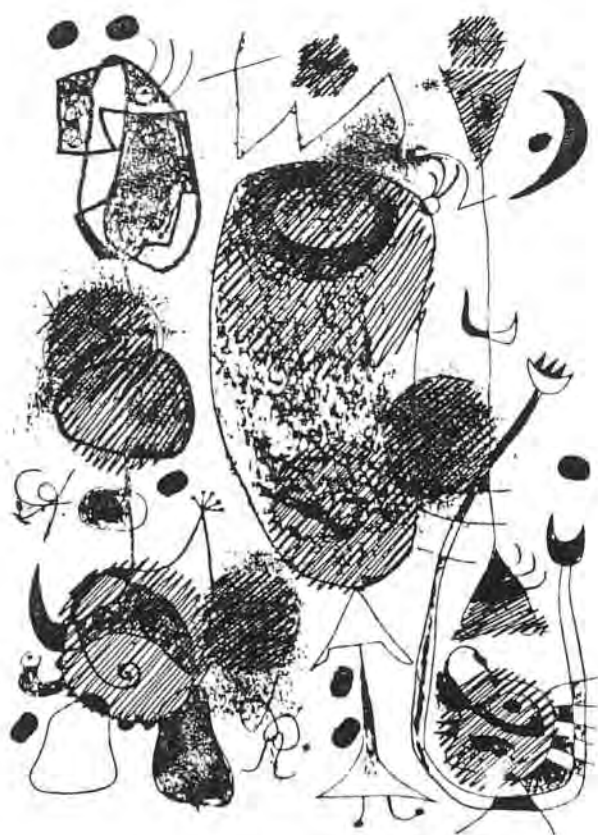
BARCELONA-27



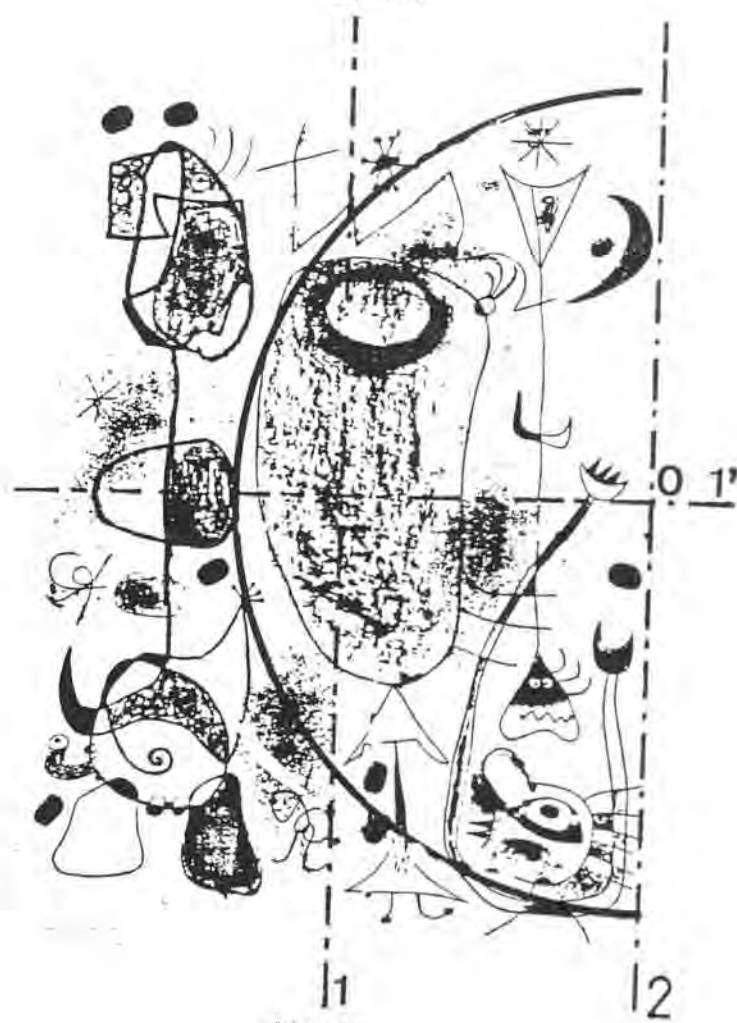
BARCELONA-21



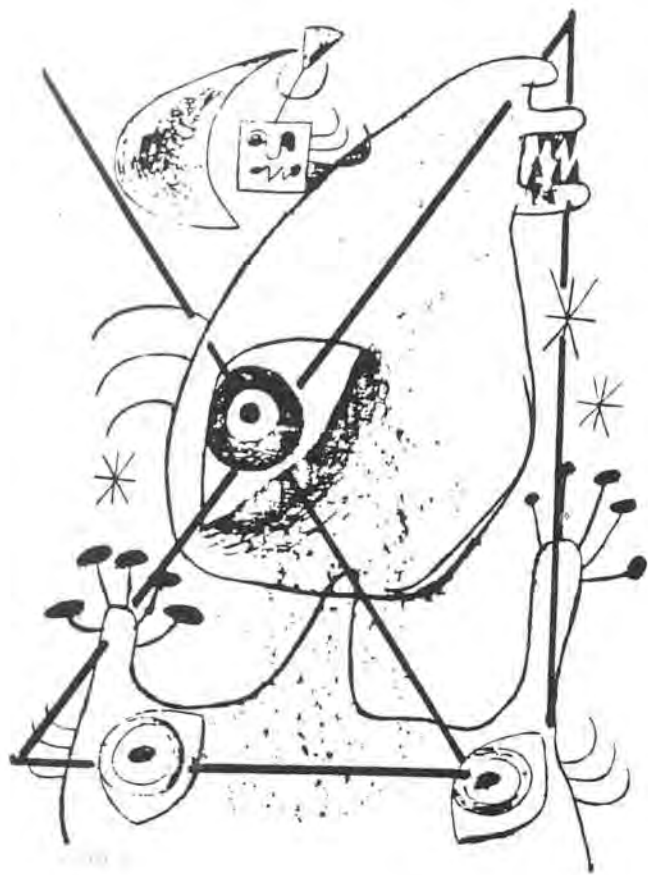
BARCELONA-22



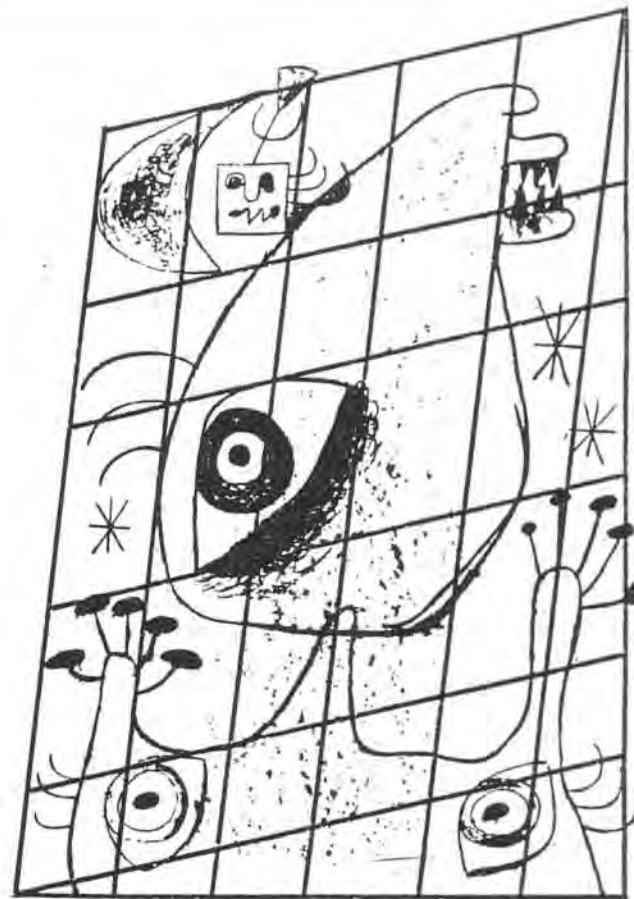
BARCELONA-23



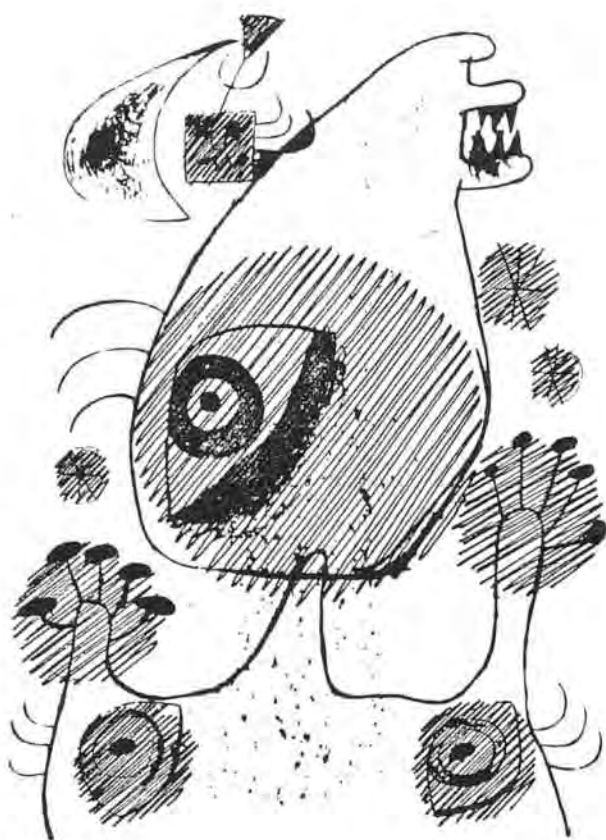
BARCELONA-24



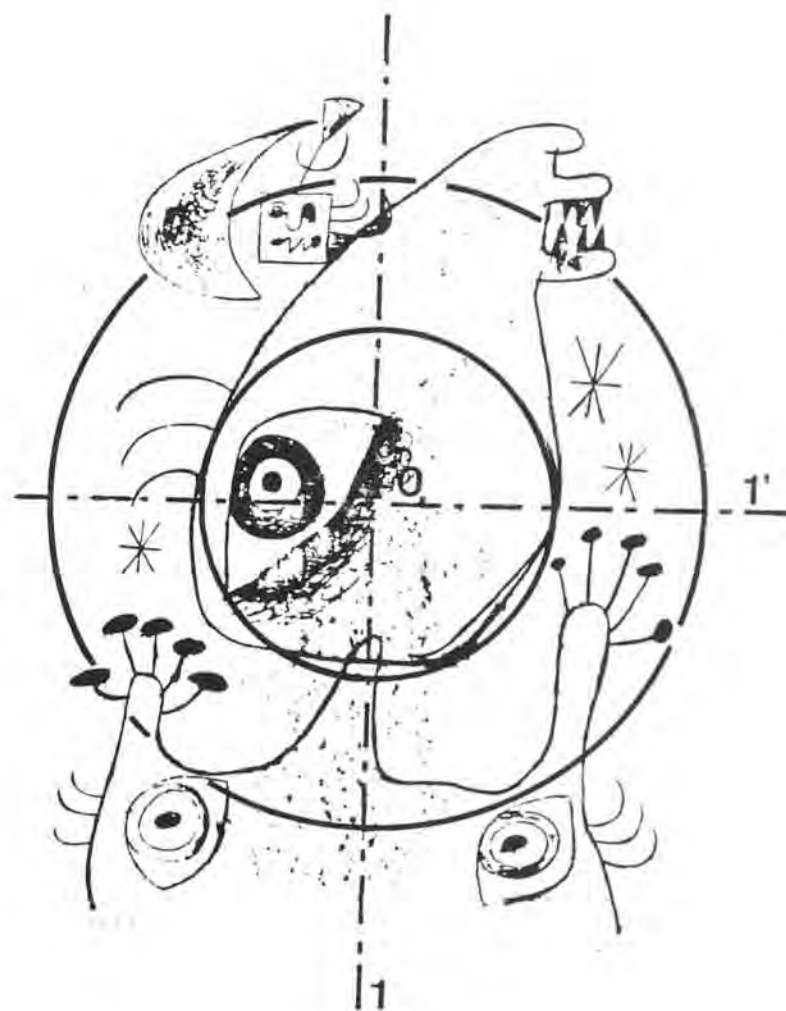
BARCELONA-24



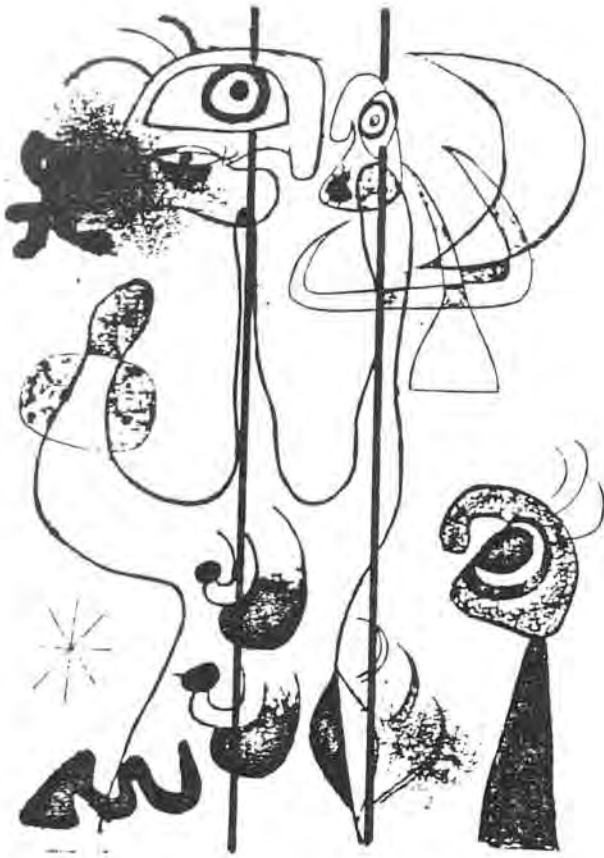
BARCELONA-25



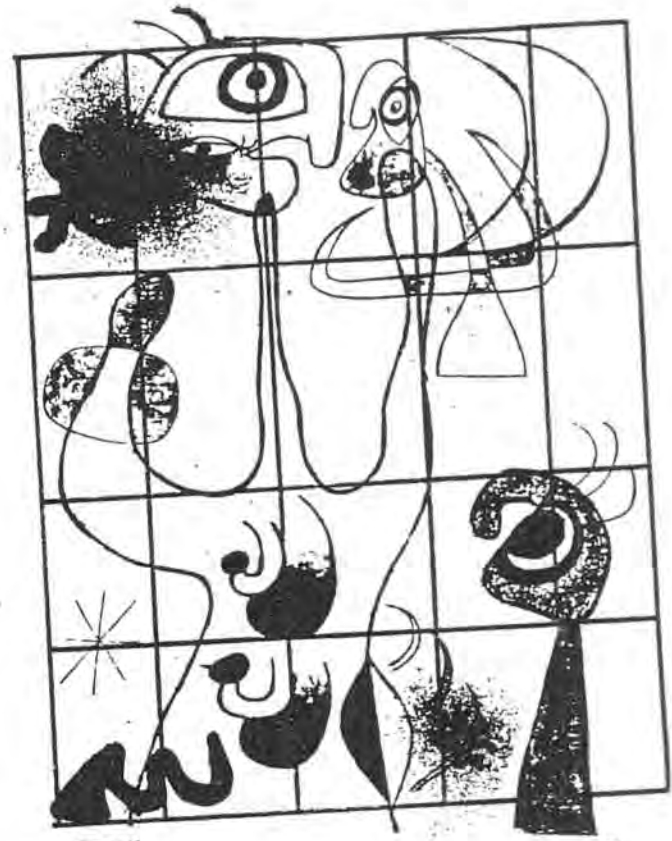
BARCELONA-26



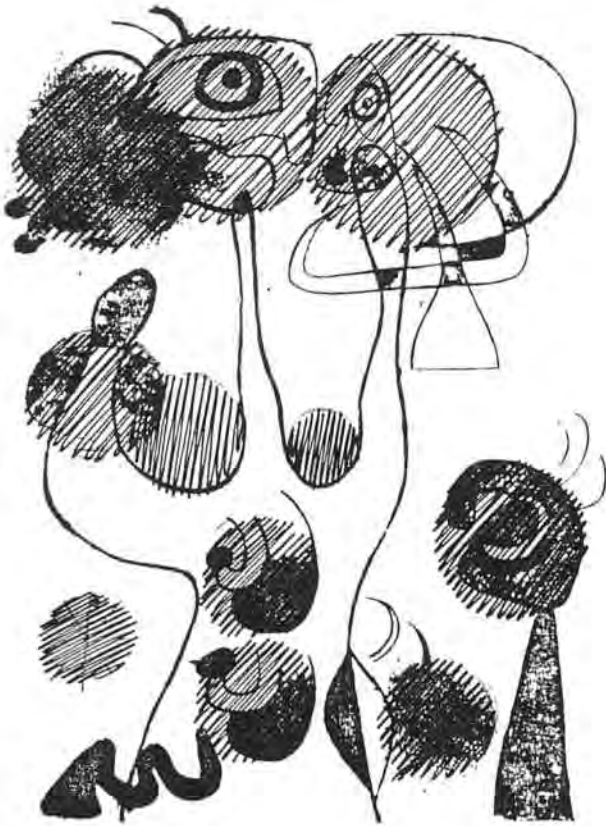
BARCELONA-27



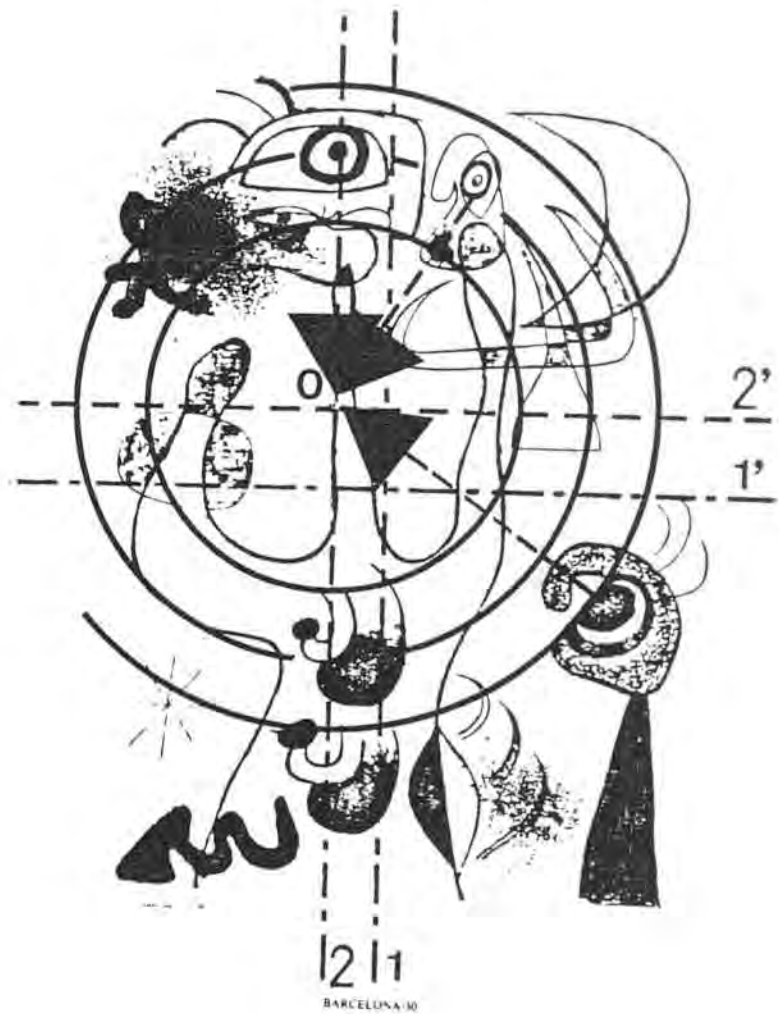
BARCELONA-30



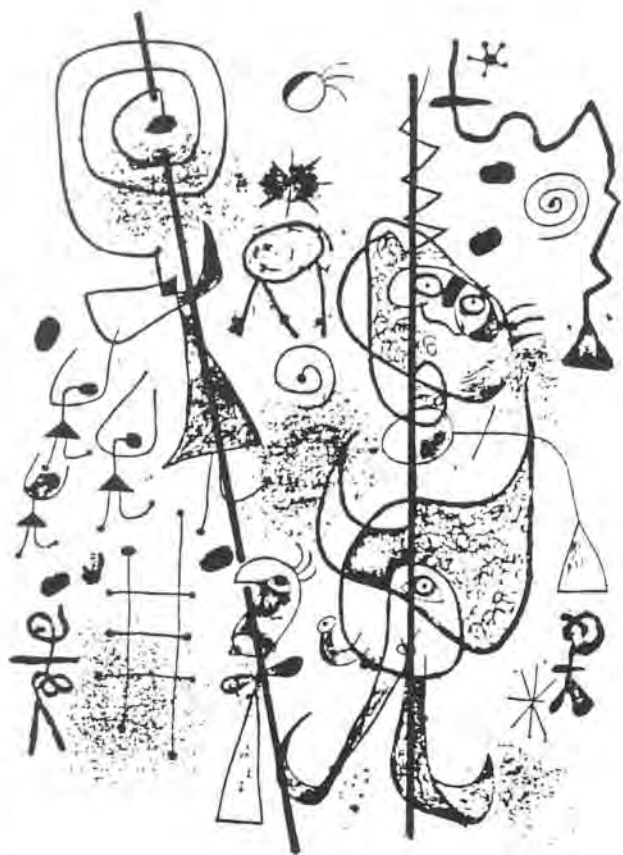
BARCELONA-30



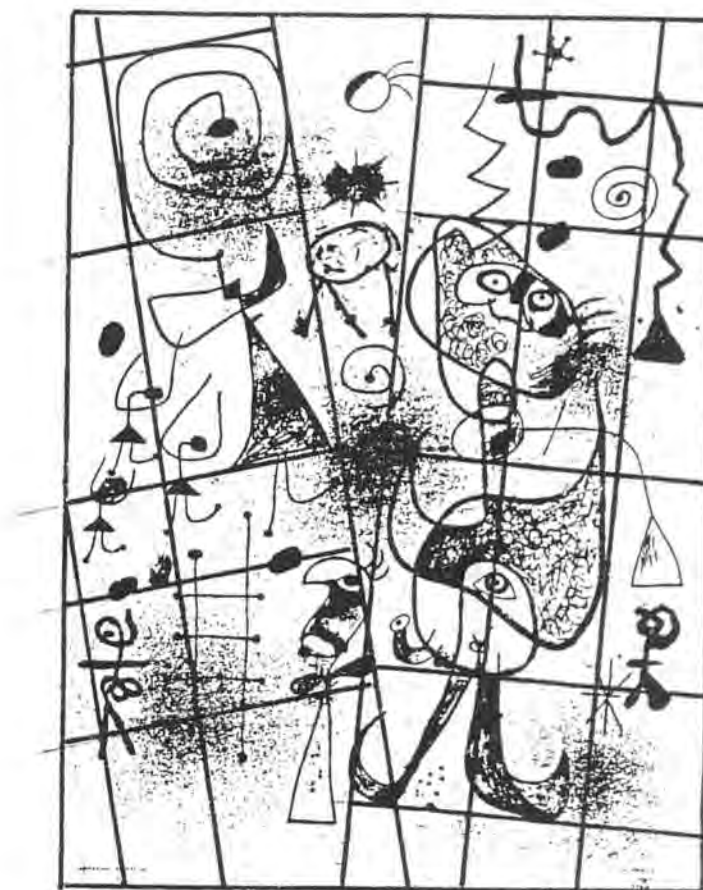
BARCELONA-30



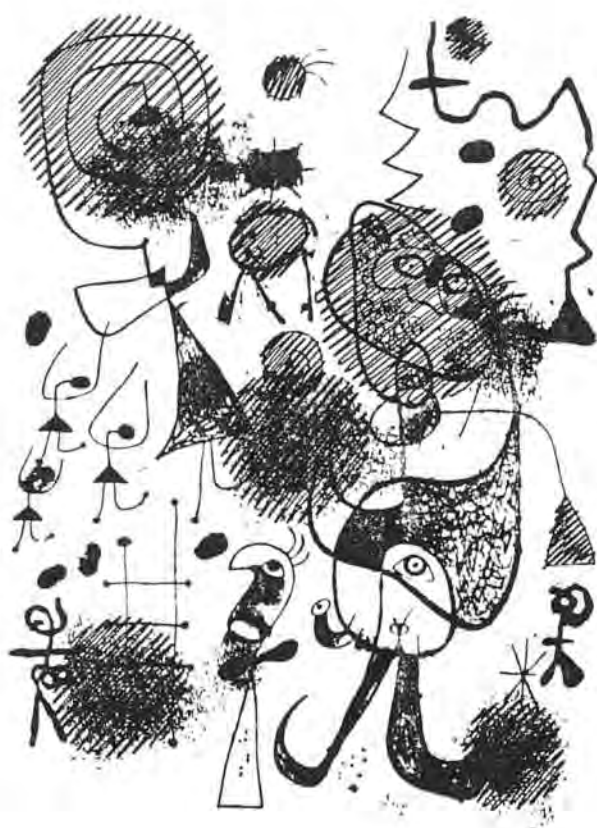
BARCELONA-30



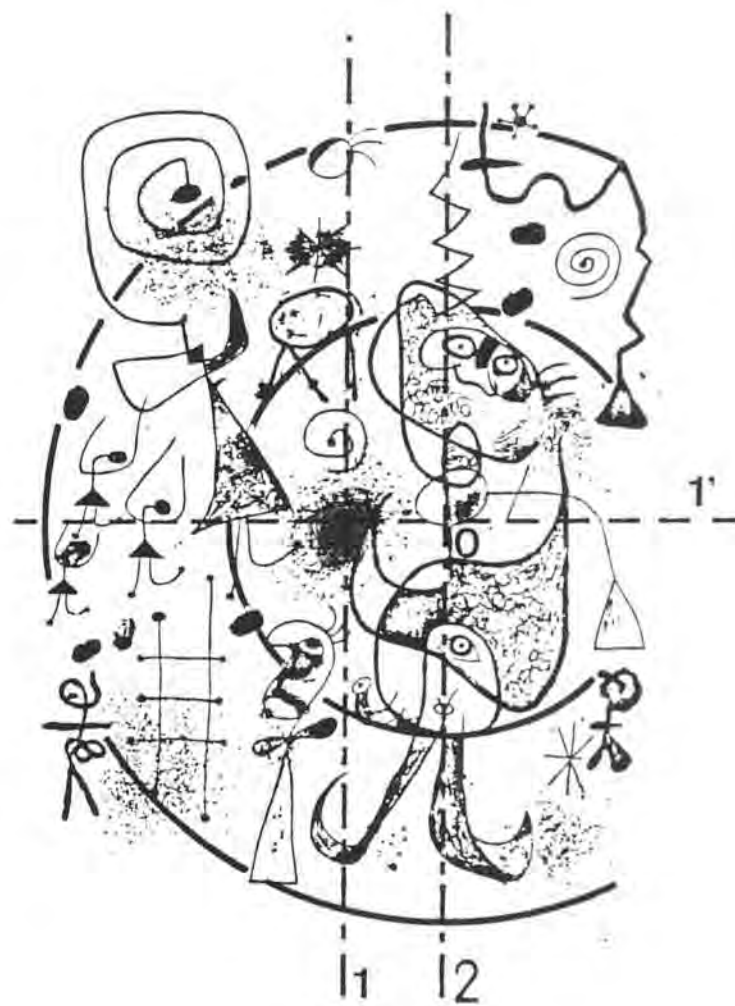
BARCELONA-II



BARCELONA-II



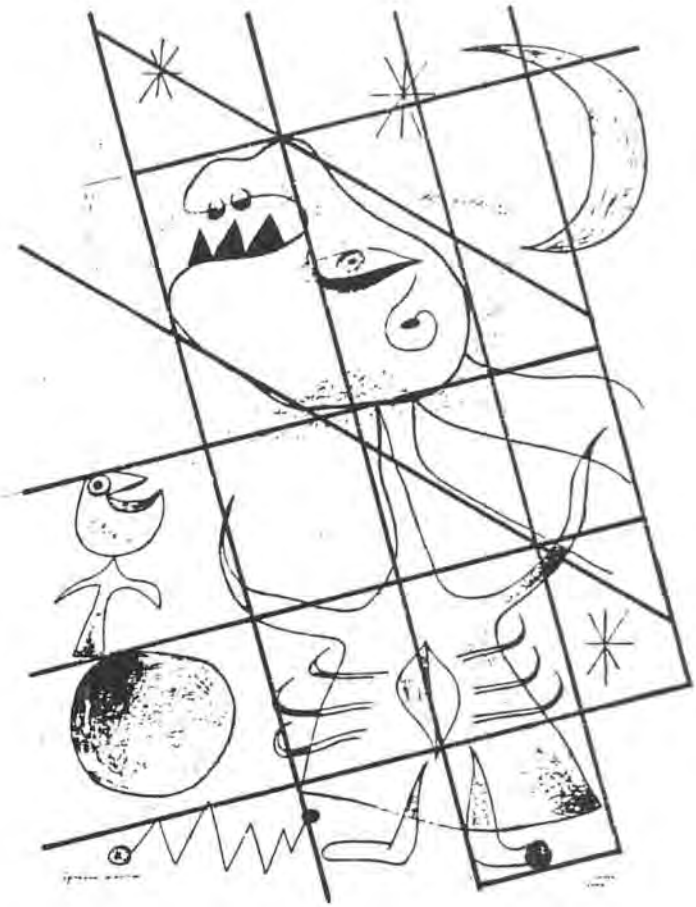
BARCELONA-II



BARCELONA-II



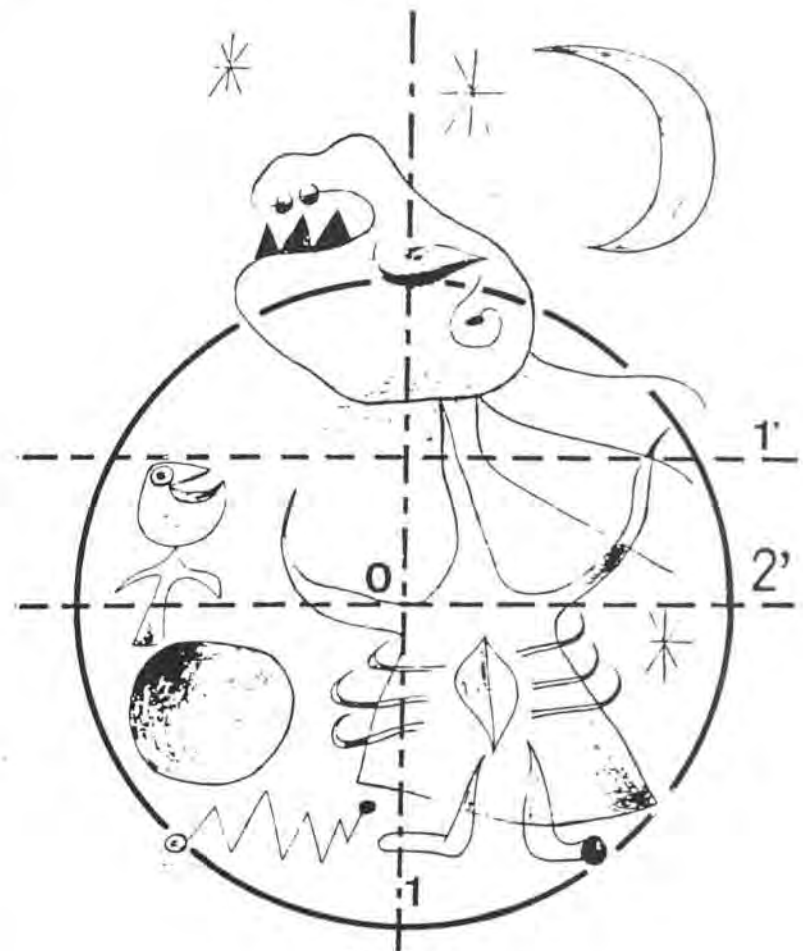
BARCELONA-32



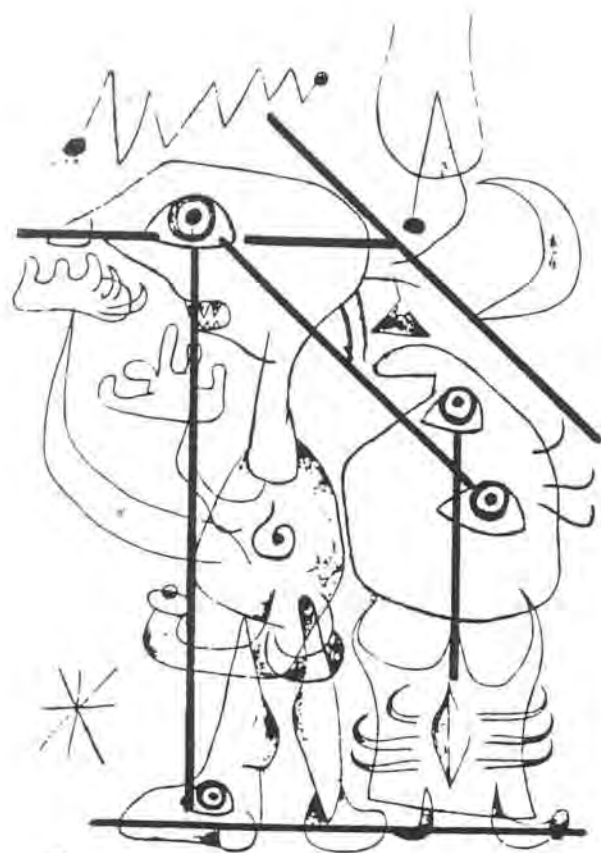
BARCELONA-32



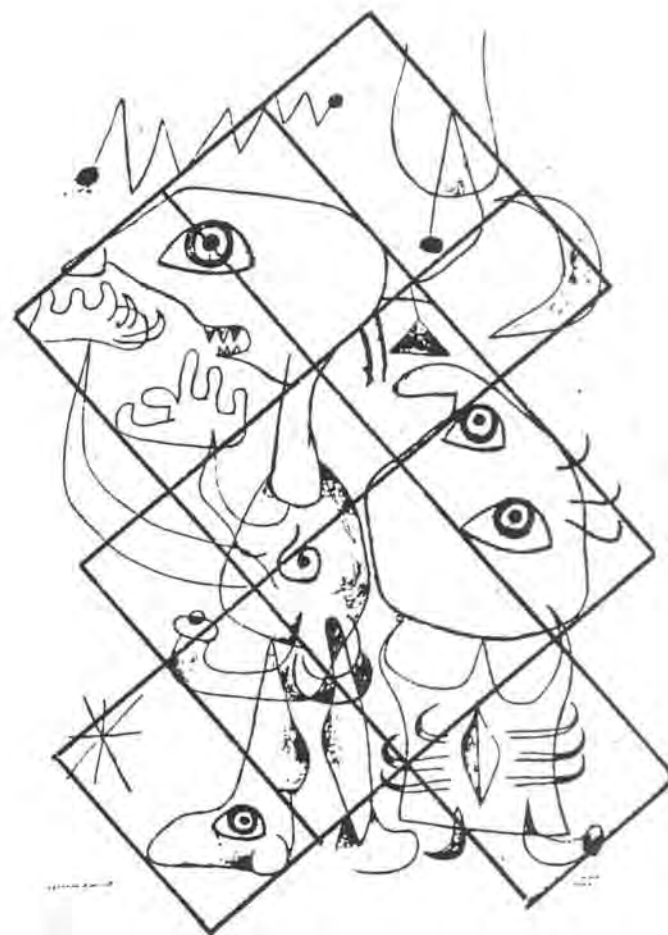
BARCELONA-32



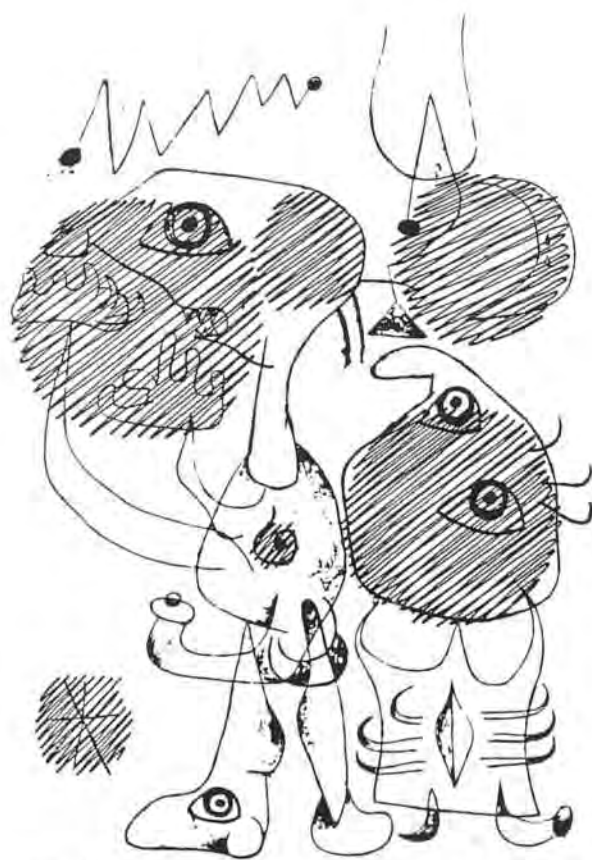
BARCELONA-32



BARCELONA-33



BARCELONA-33



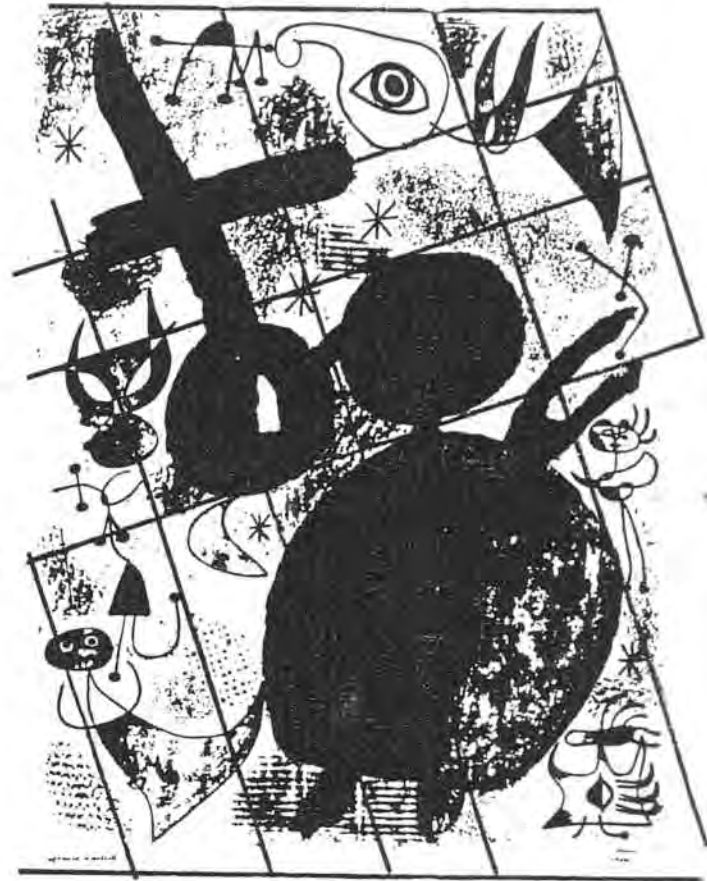
BARCELONA-33



BARCELONA-33



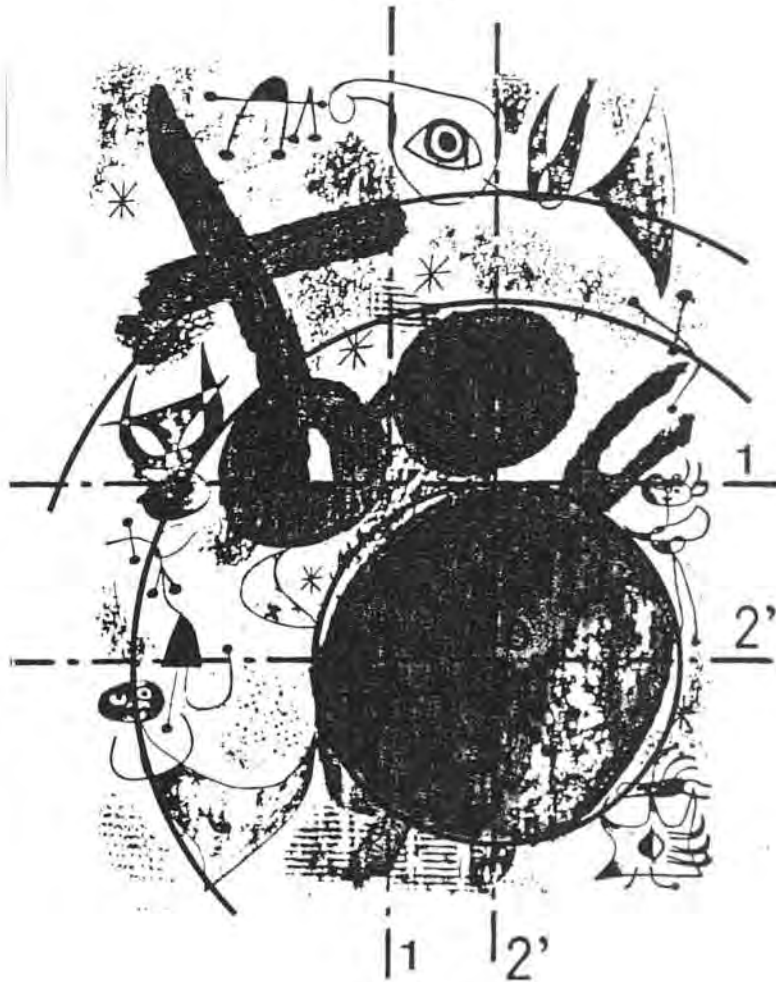
BARCELONA-14



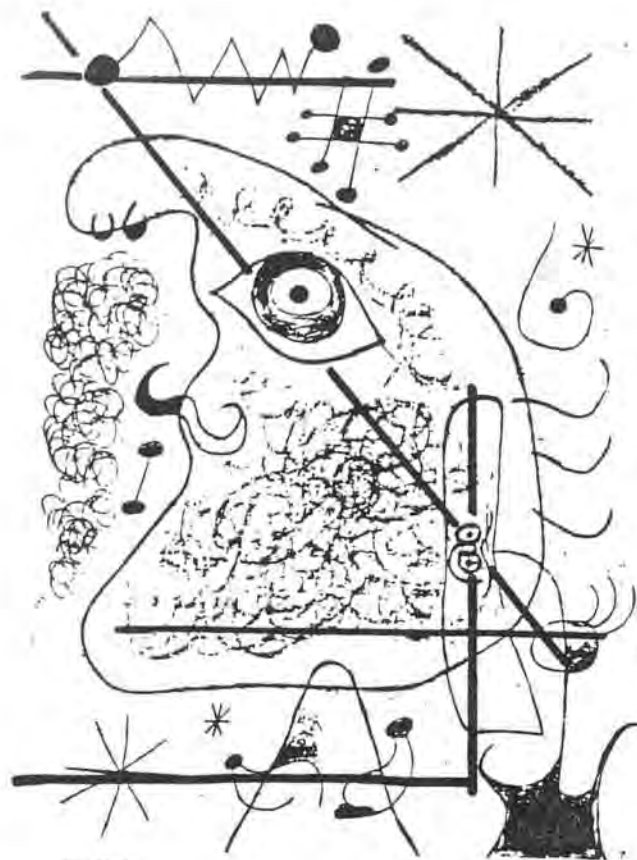
BARCELONA-14



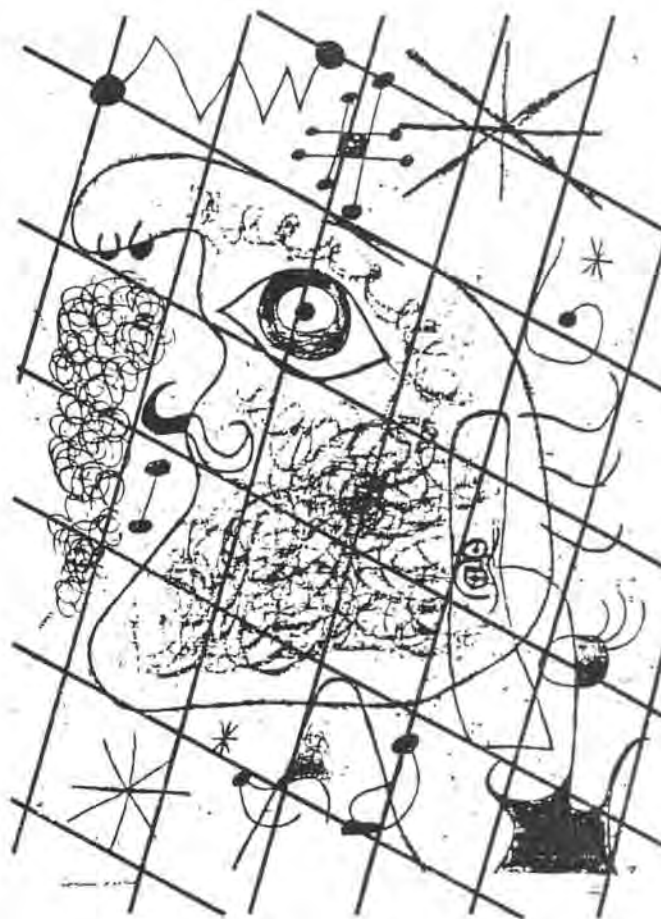
BARCELONA-14



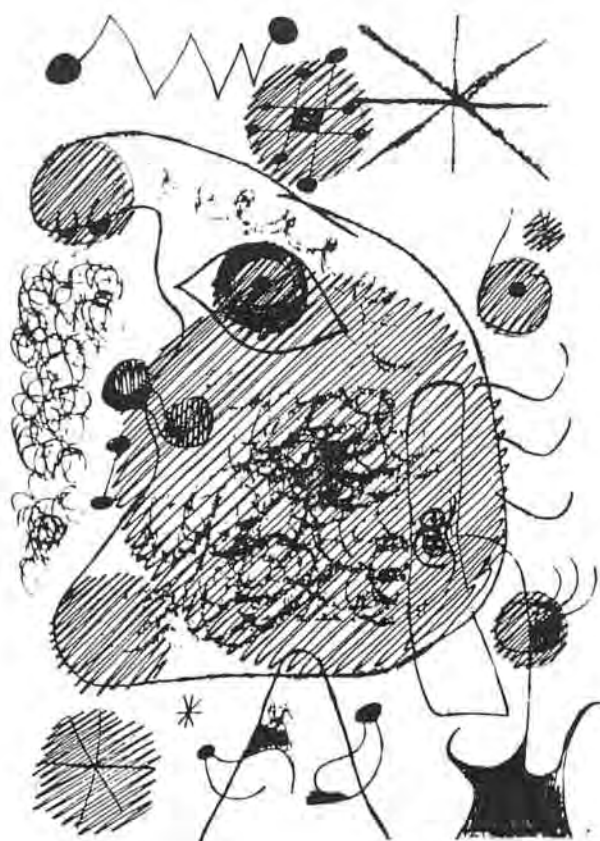
BARCELONA-14



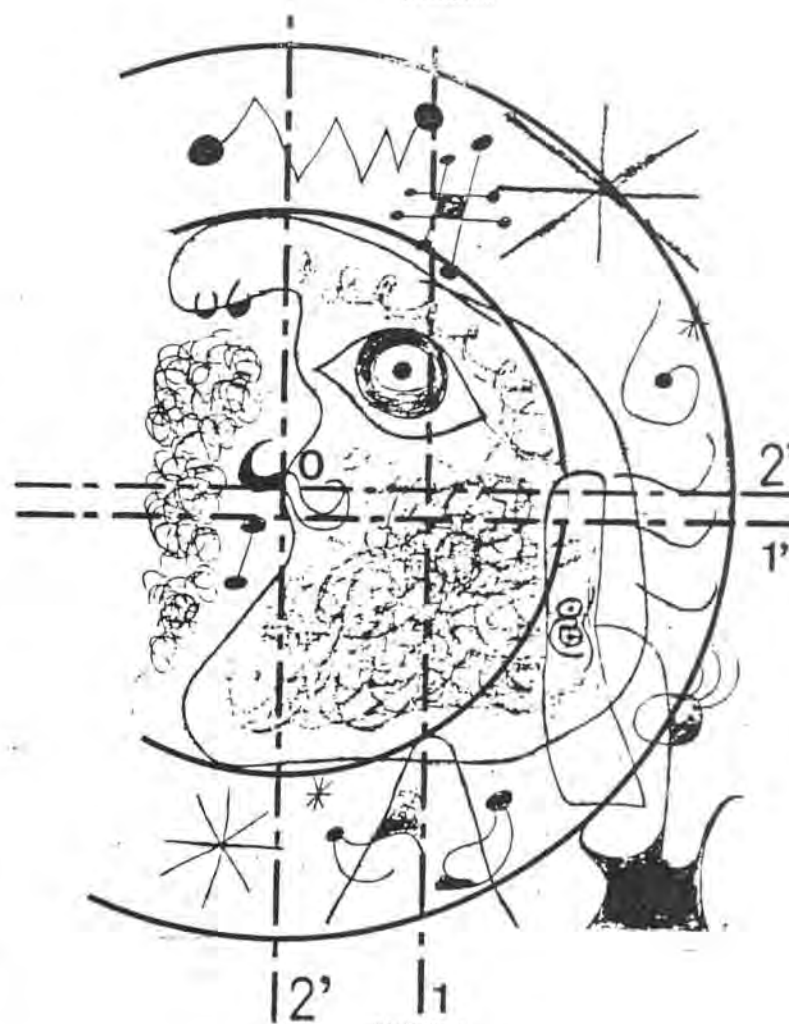
BARCELONA-35



BARCELONA-35



BARCELONA-35



BARCELONA-35



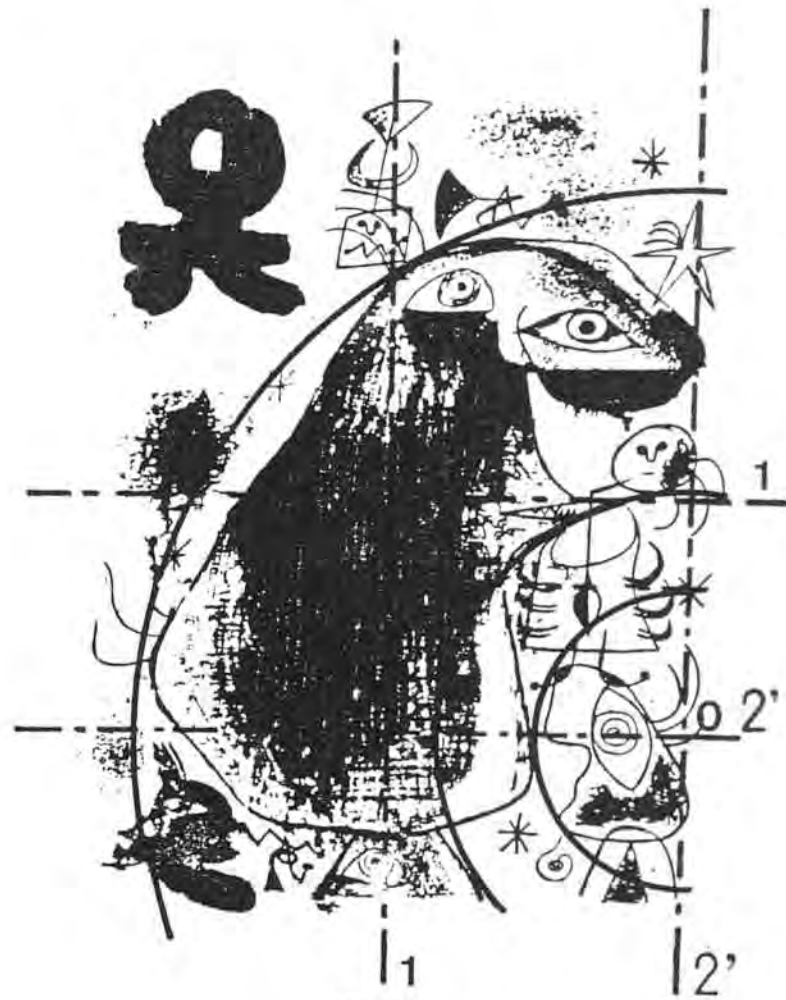
BARCELONA-M



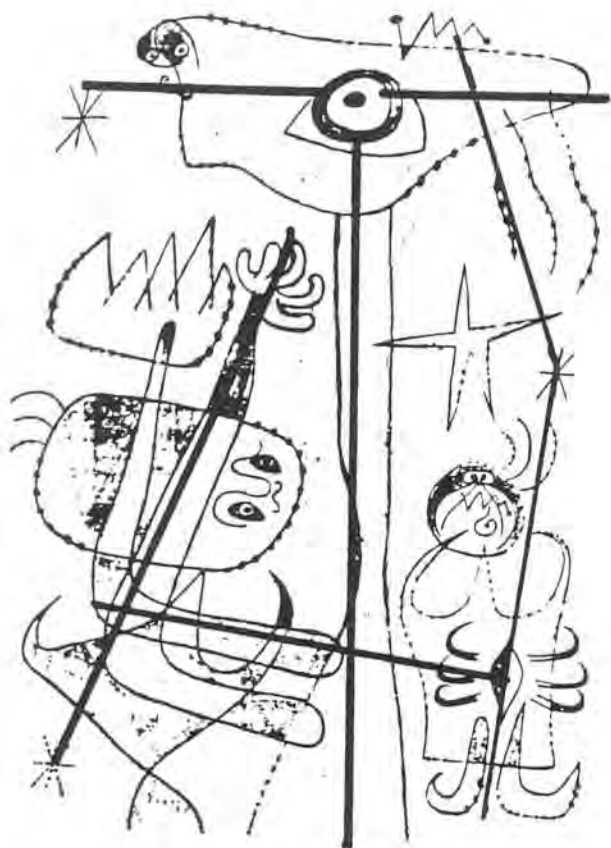
BARCELONA-M



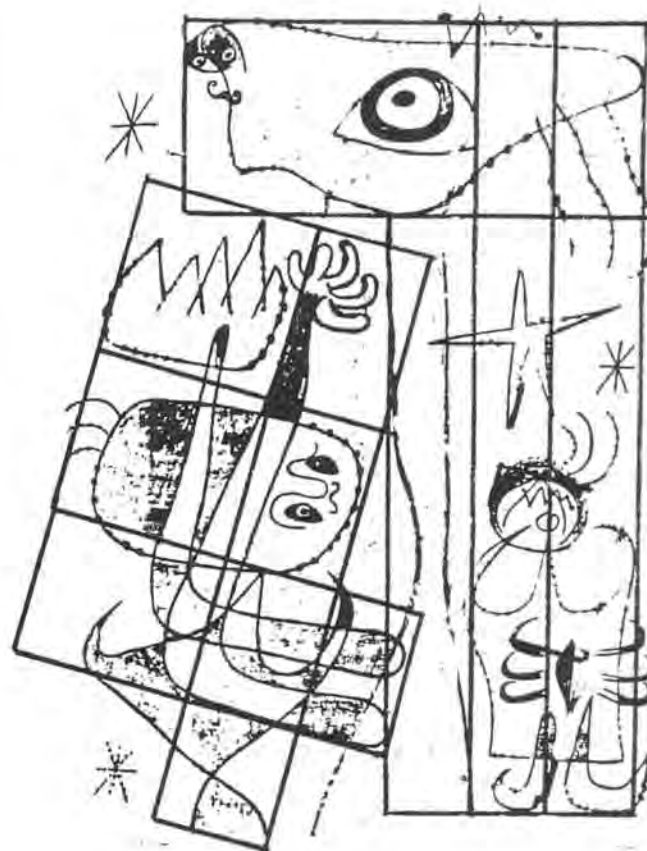
BARCELONA-M



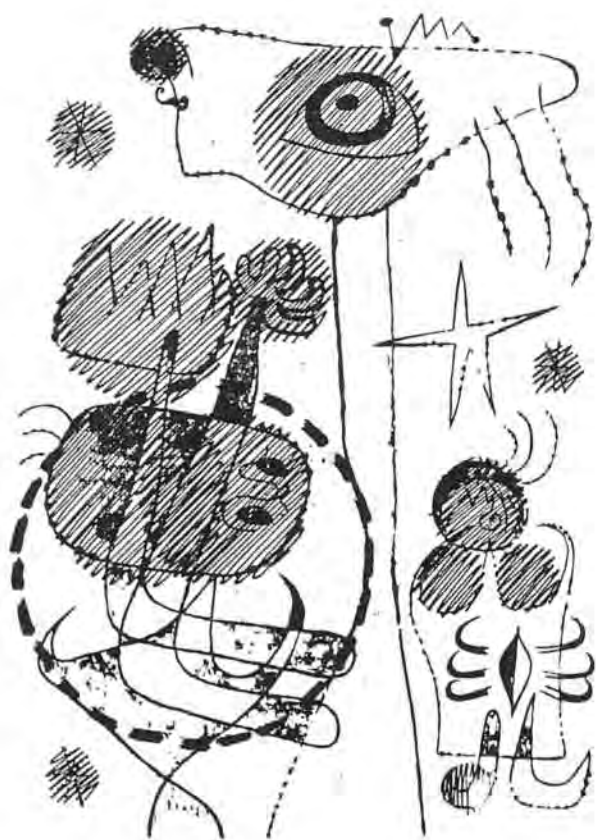
BARCELONA-M



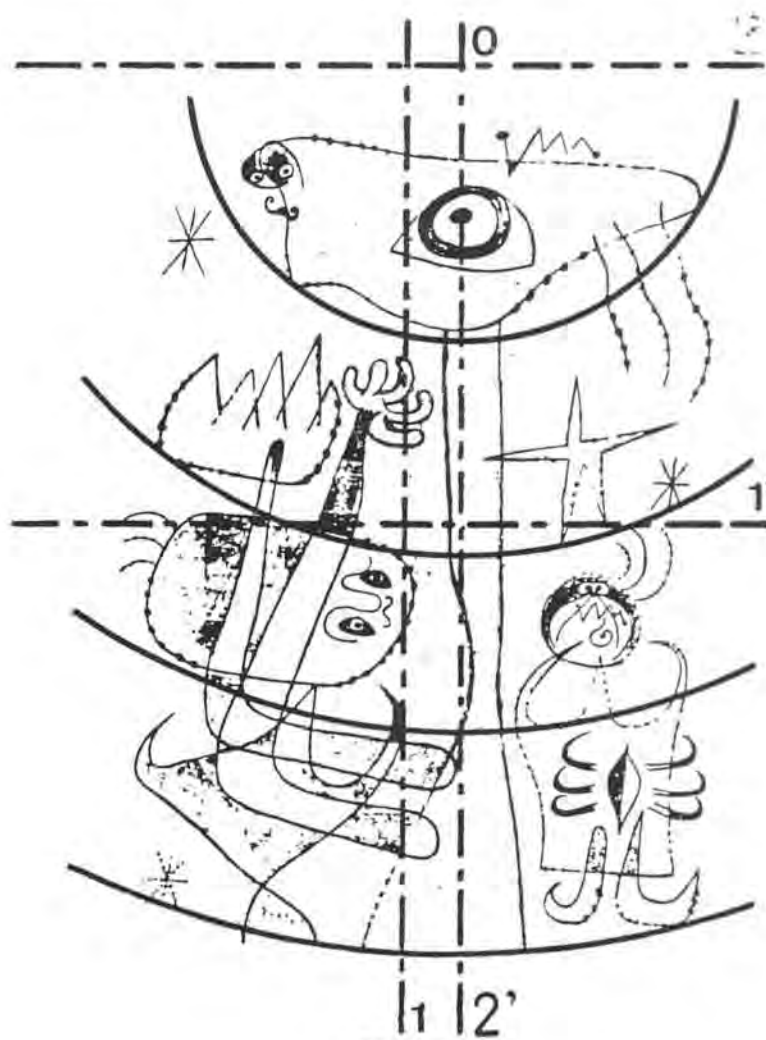
BARCELONA-47



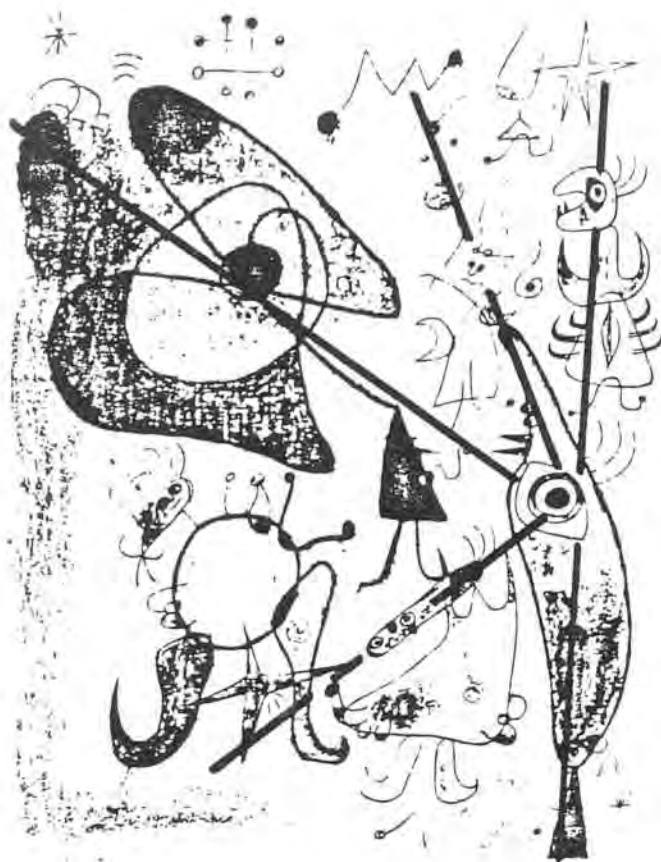
BARCELONA-47



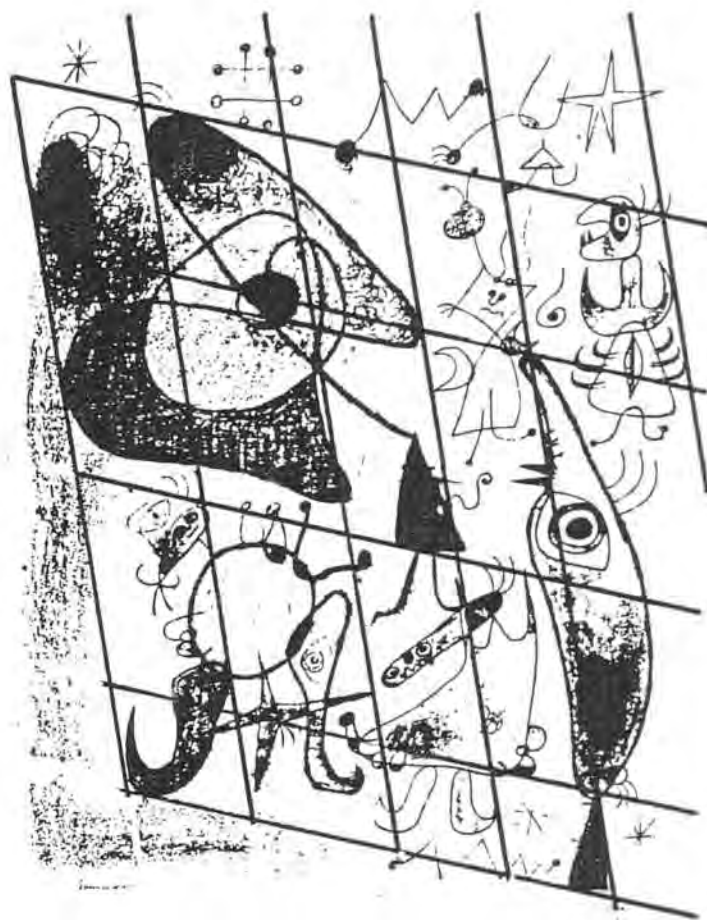
BARCELONA-47



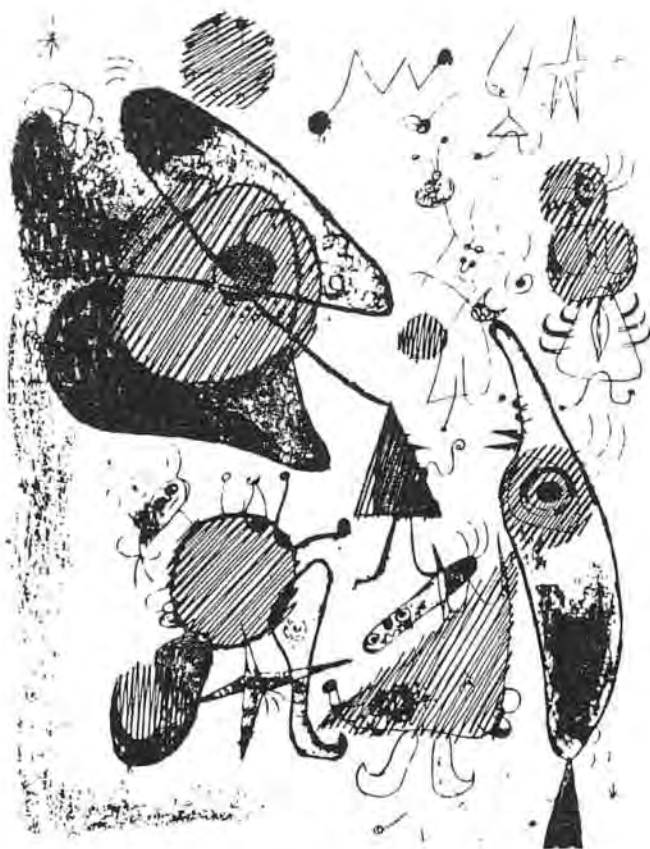
BARCELONA-47



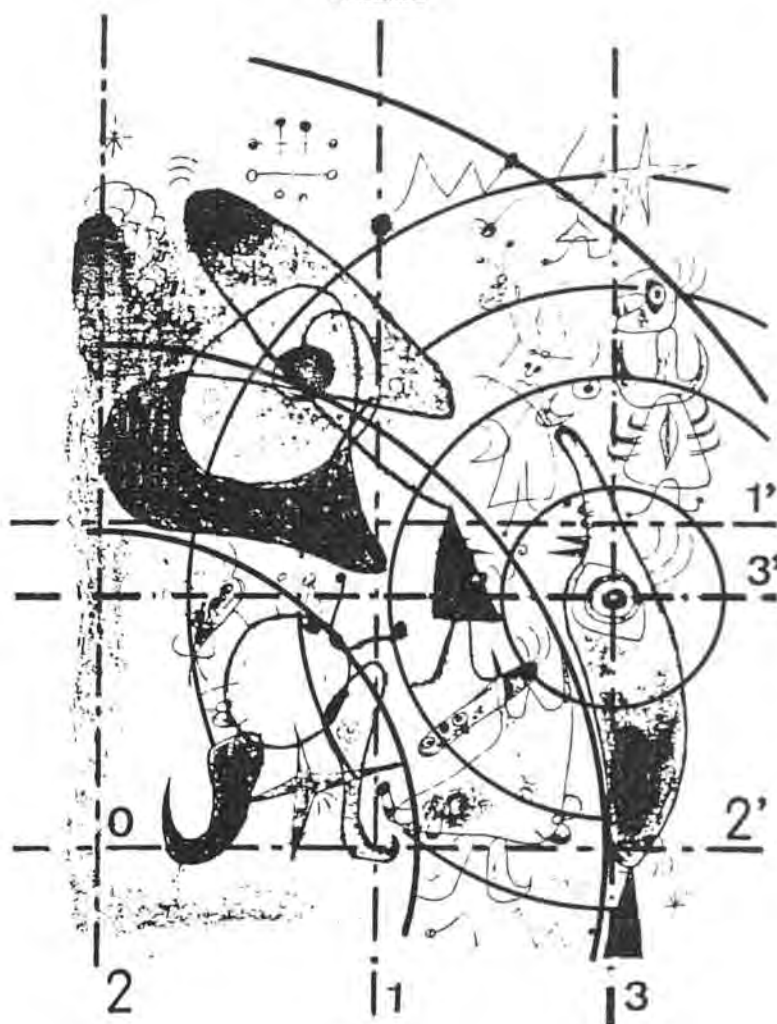
BARCELONA-11



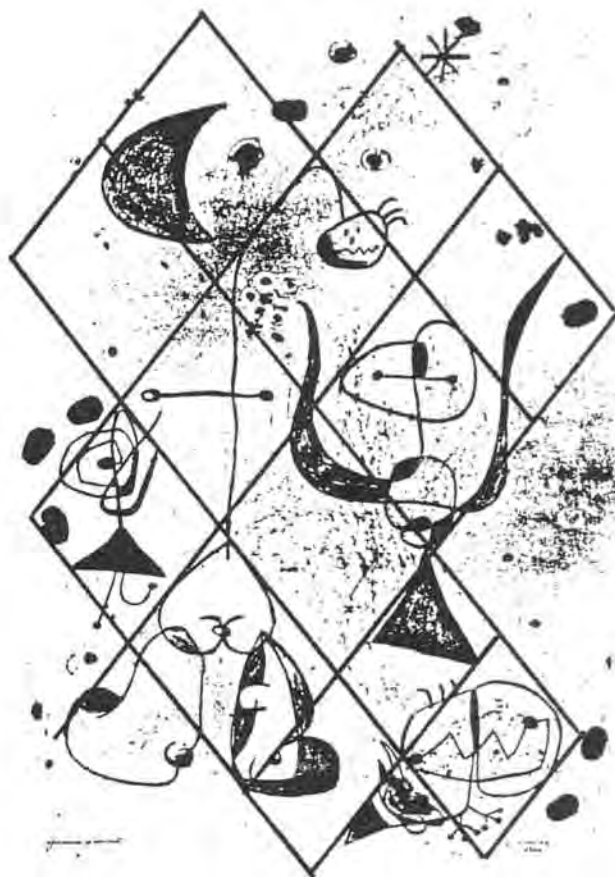
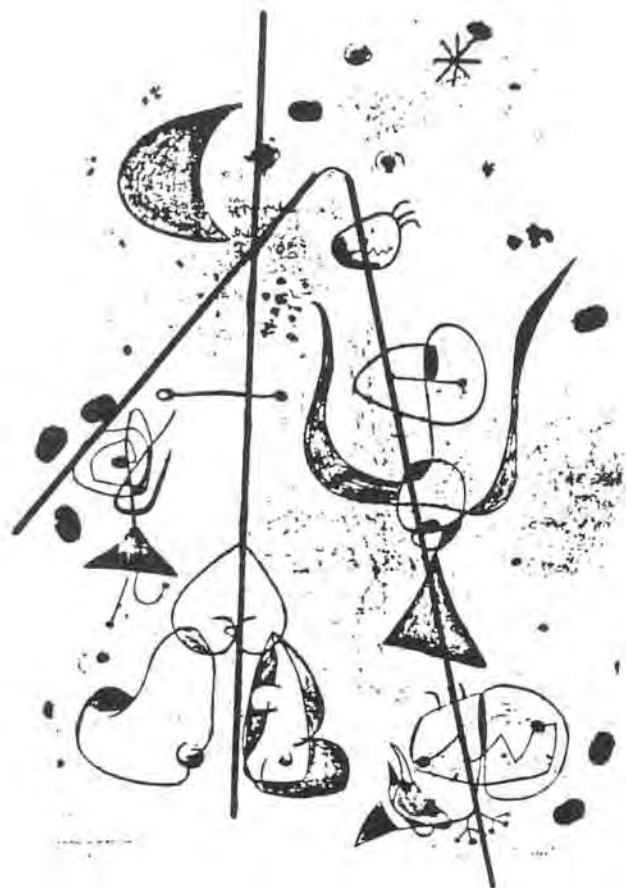
BARCELONA-12



BARCELONA-13



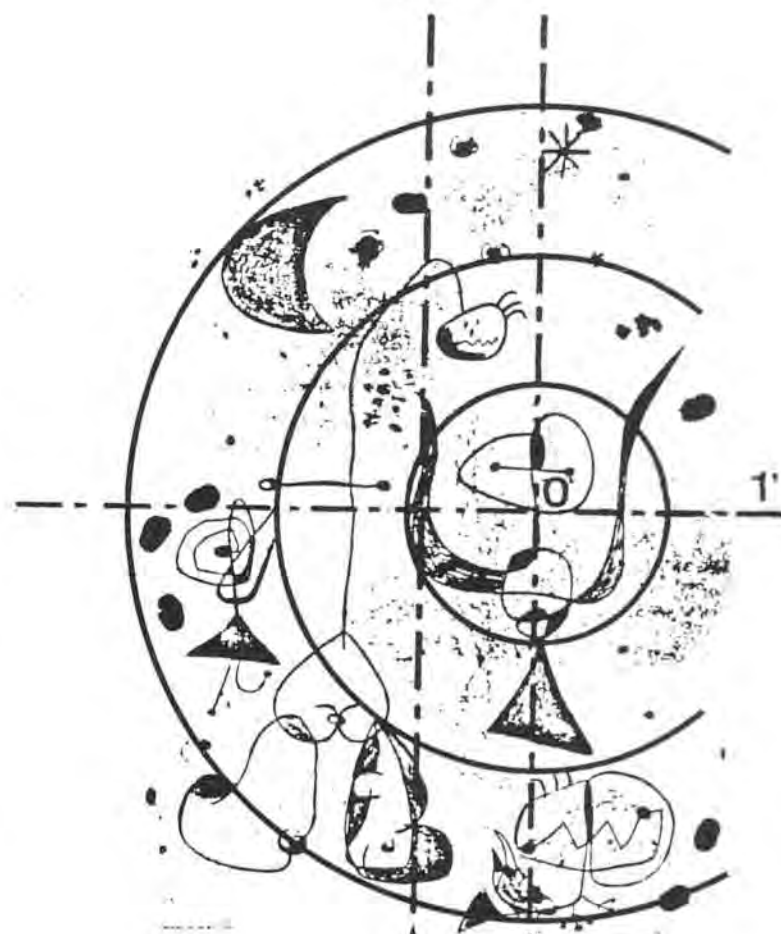
BARCELONA-14



BARCELONA-IV

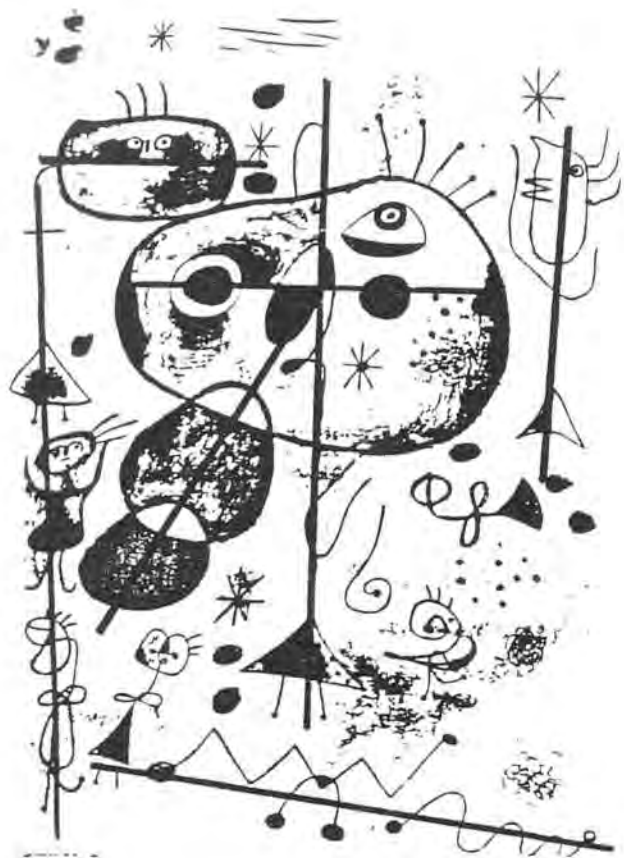


BARCELONA-IV

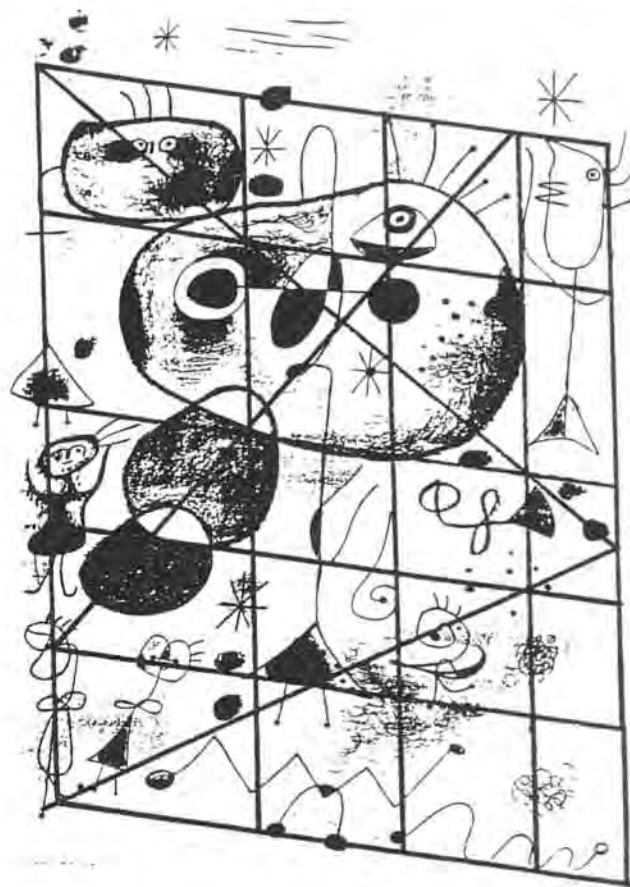


BARCELONA-IV

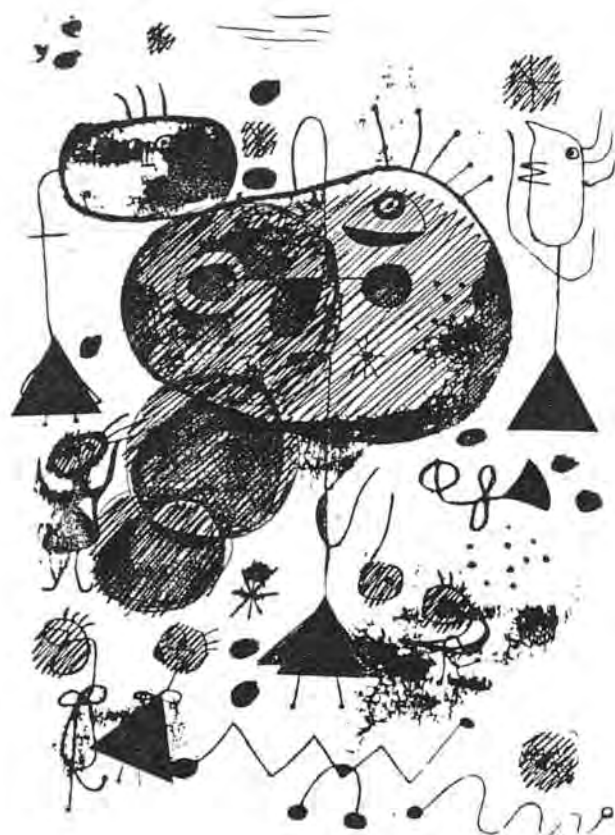
1
1 2



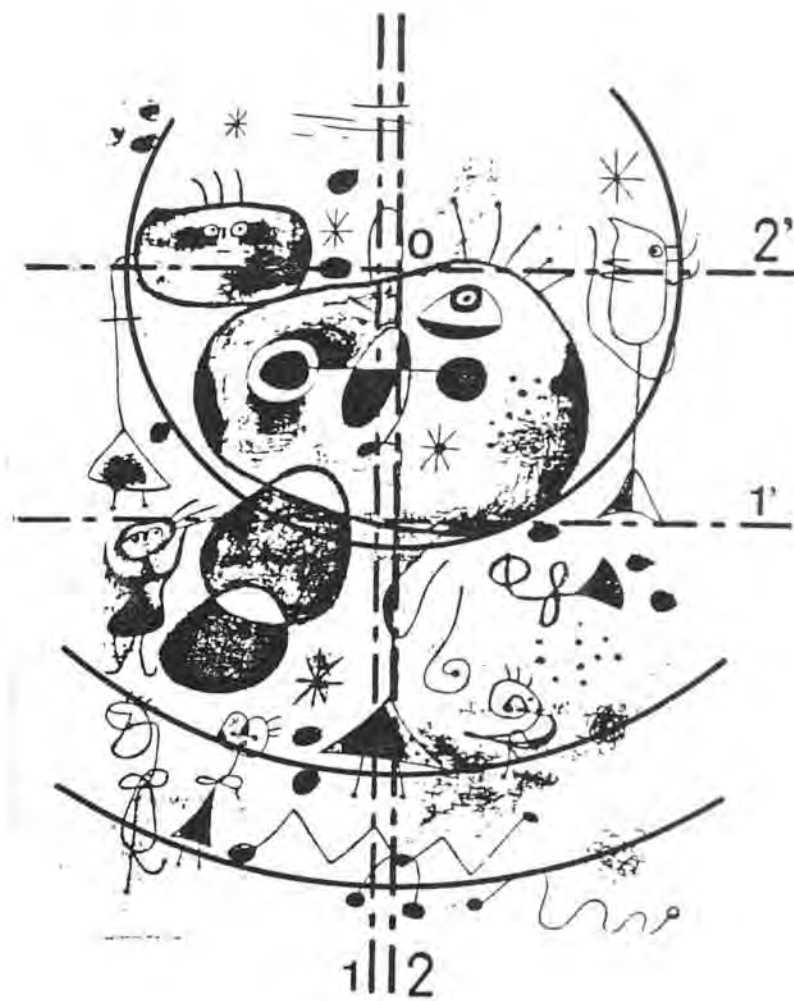
BARCELONA-40



BARCELONA-40



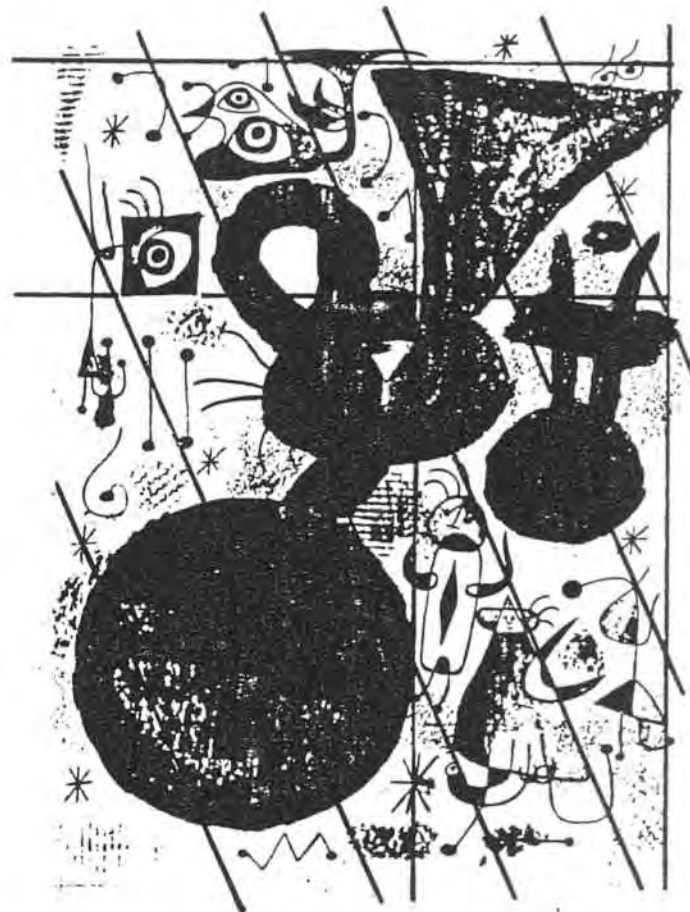
BARCELONA-40



BARCELONA-40



BARCELONA-41



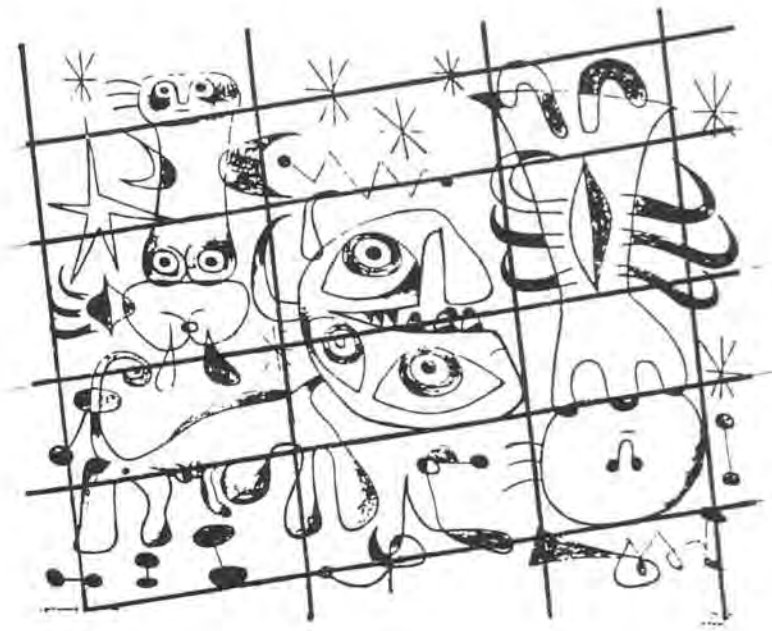
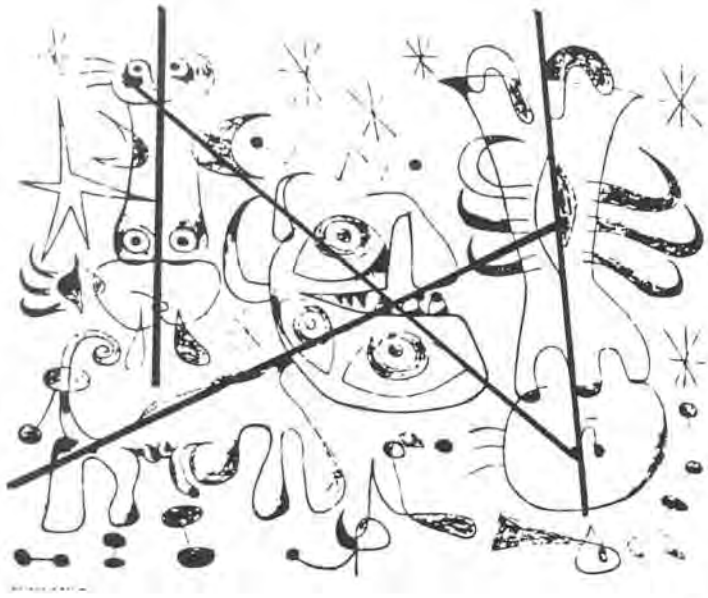
BARCELONA-41



BARCELONA-41



BARCELONA-41

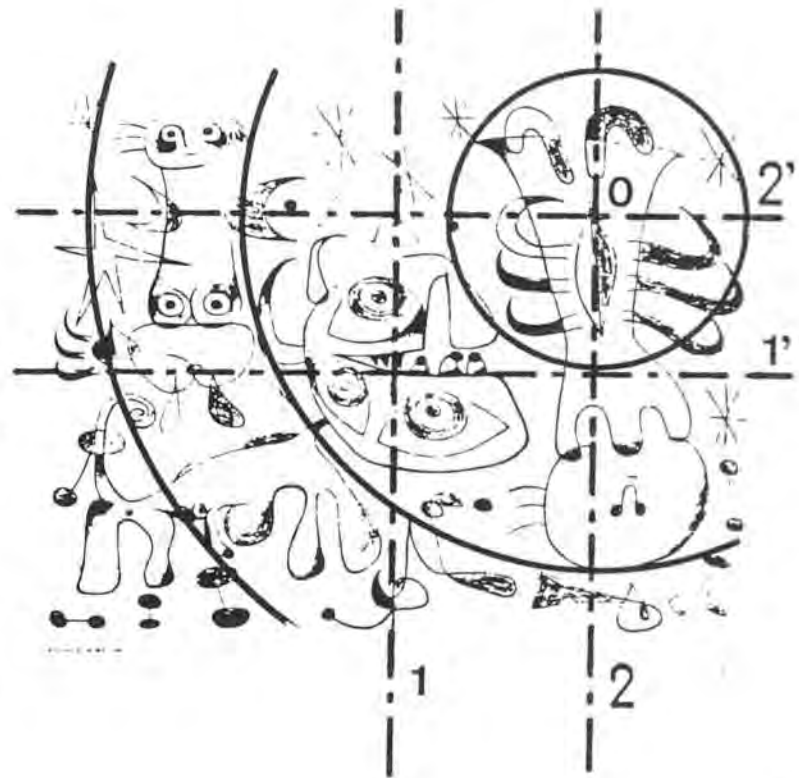


BARCELONA-42



BARCELONA-42

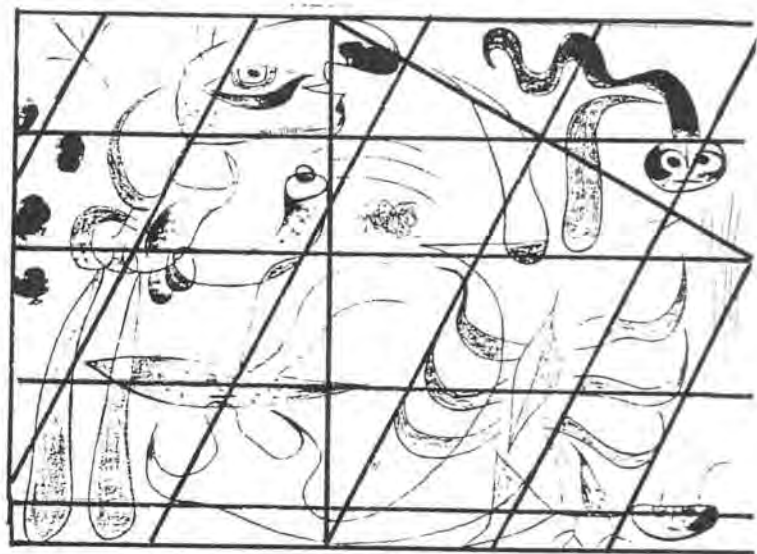
BARCELONA-42



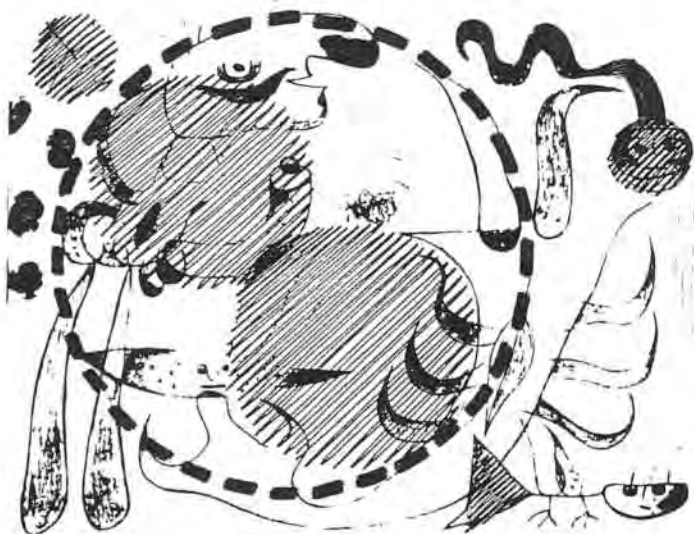
BARCELONA-42



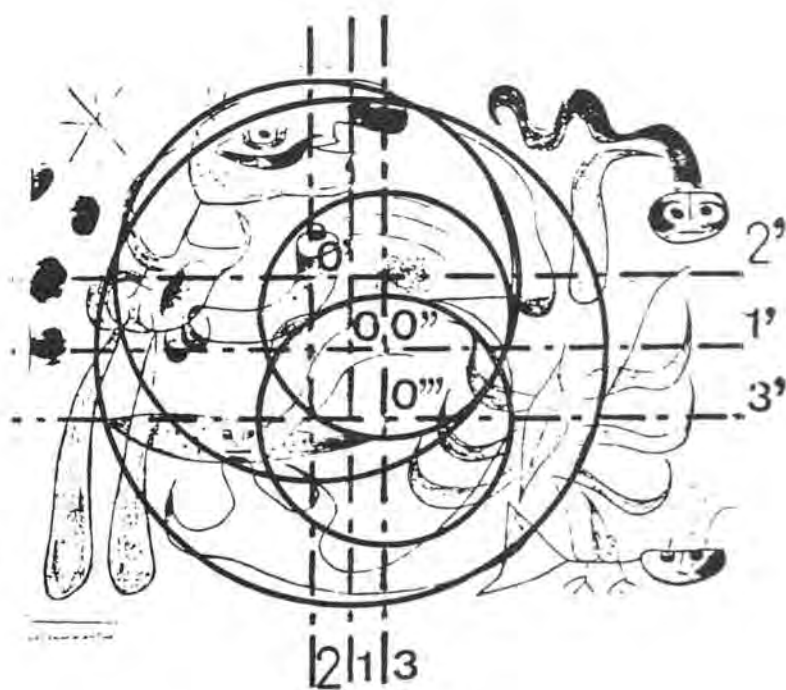
BARCELONA-41



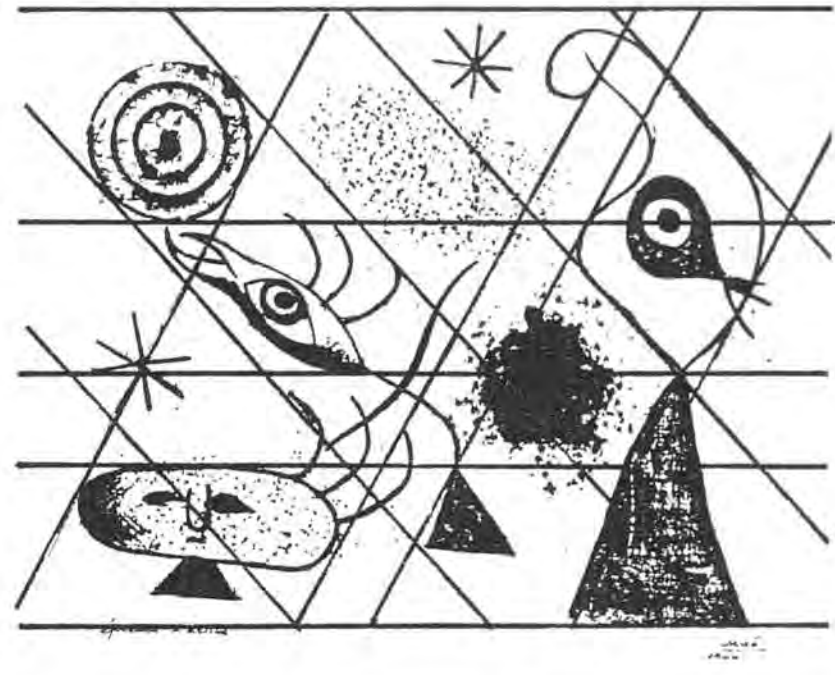
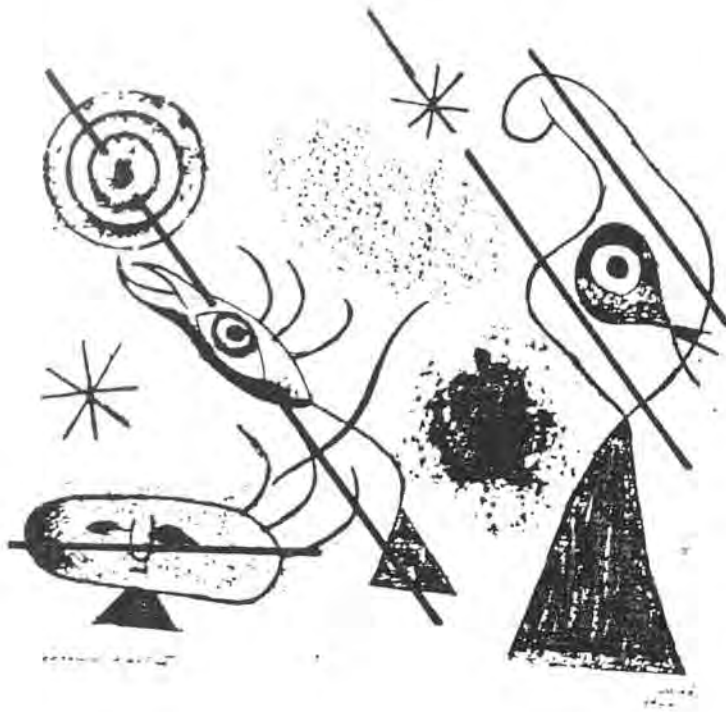
BARCELONA-45



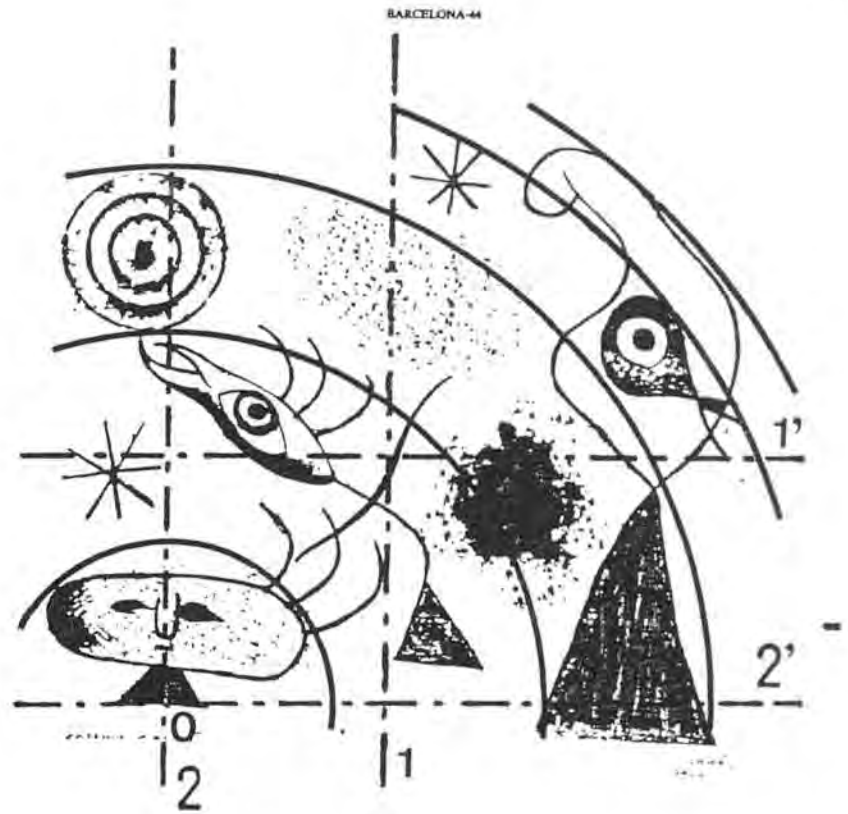
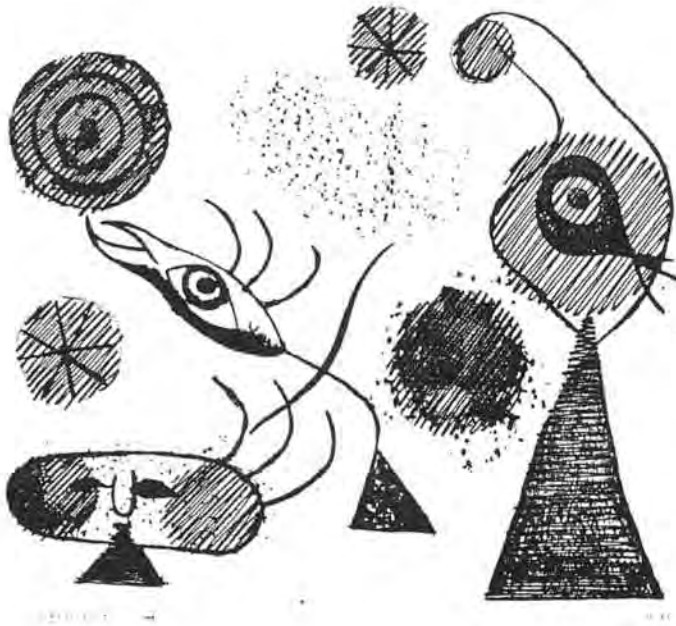
BARCELONA-41



BARCELONA-41

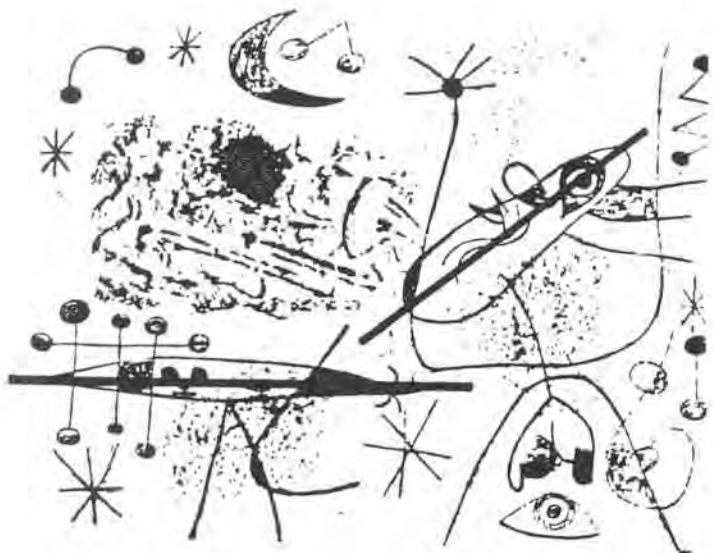


BARCELONA-44

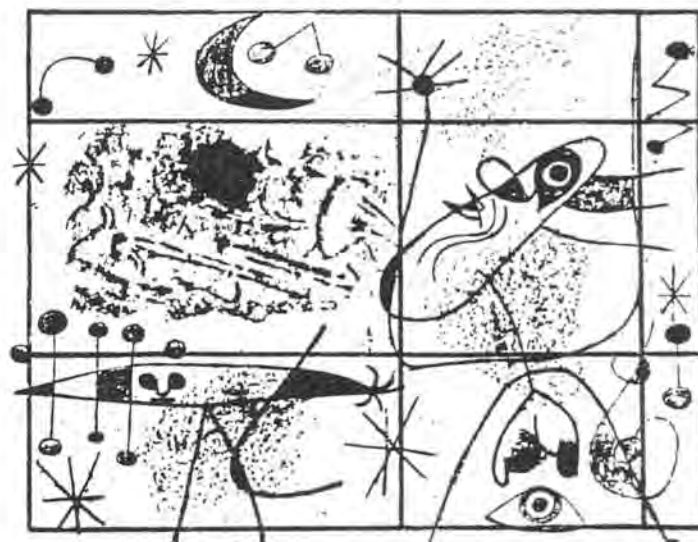


BARCELONA-44

BARCELONA-44

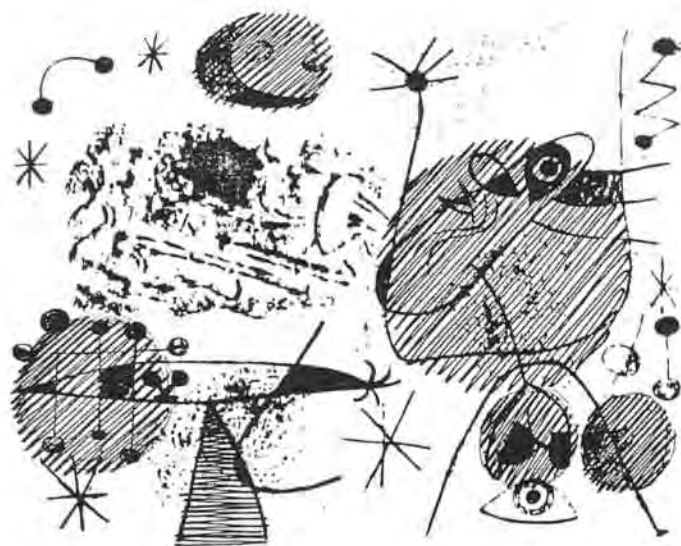


BARCELONA-41

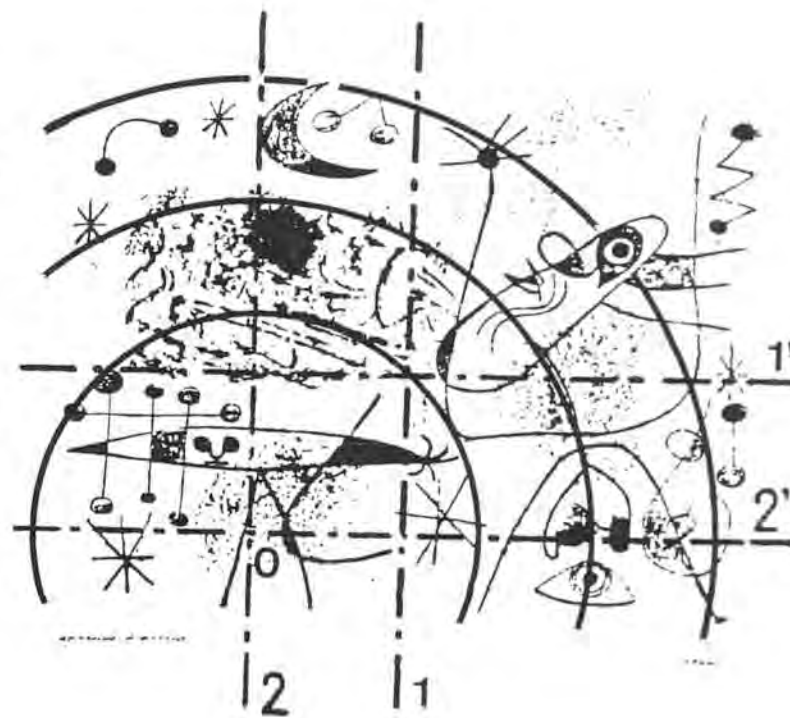


BARCELONA-41

BARCELONA-41



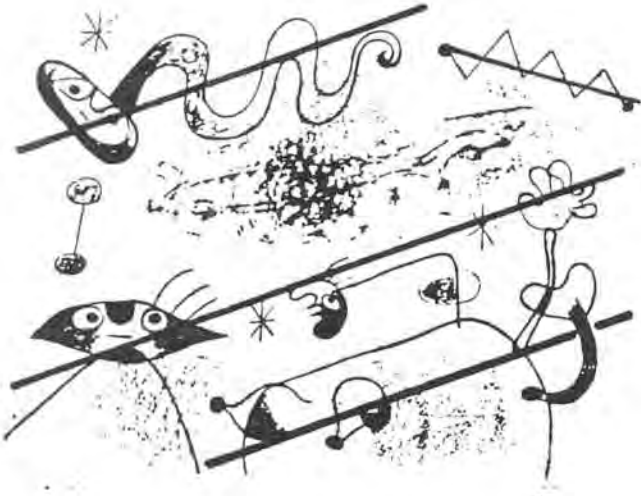
BARCELONA-41



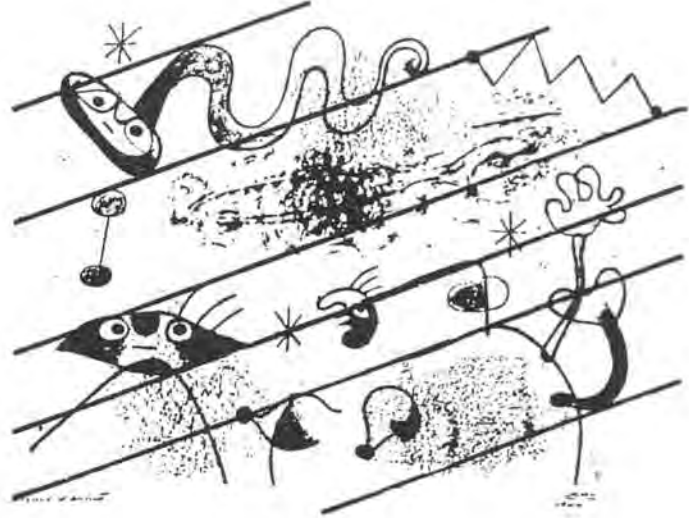
BARCELONA-41

BARCELONA-41

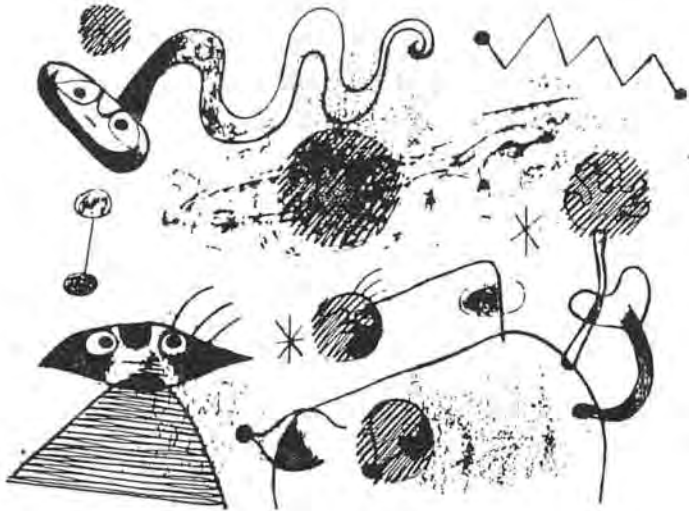
BARCELONA-41



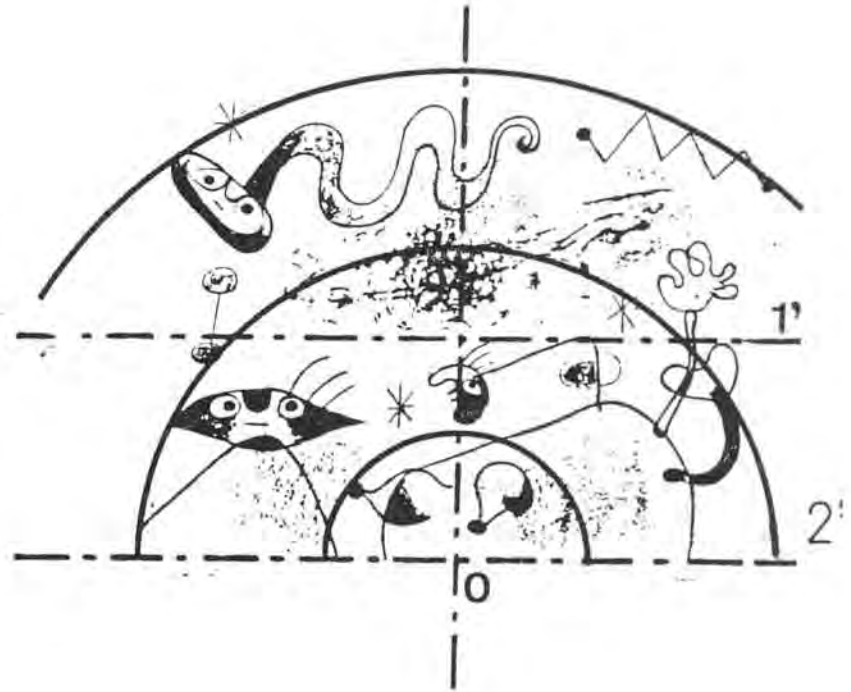
BARCELONA-46



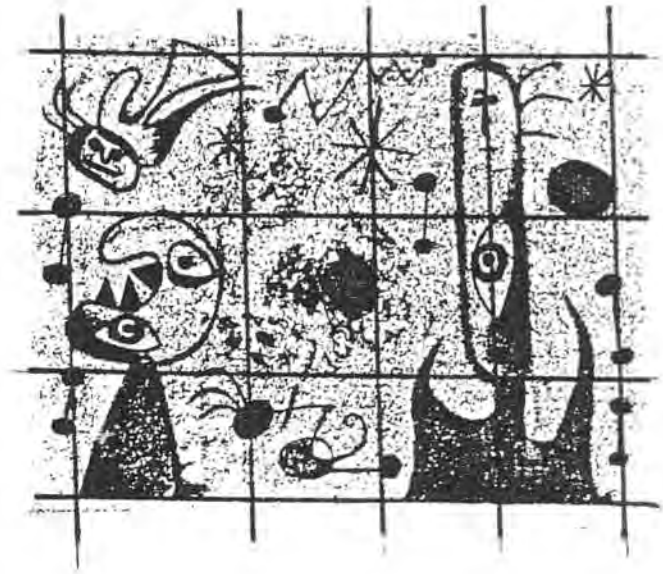
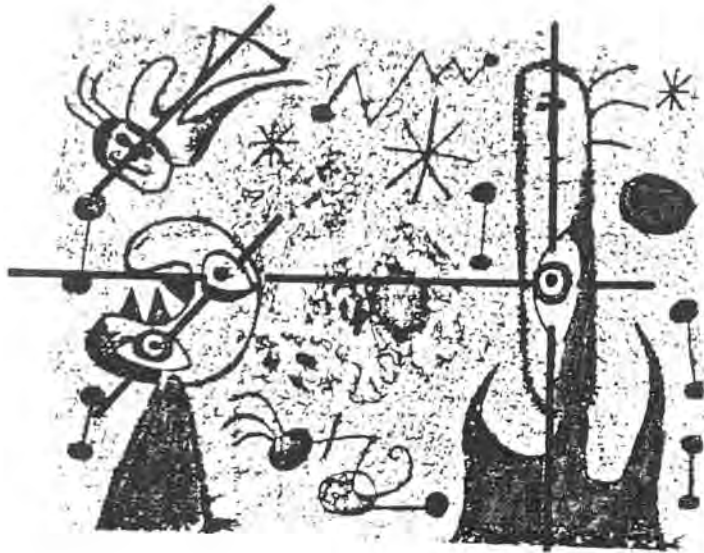
BARCELONA-46



BARCELONA-46

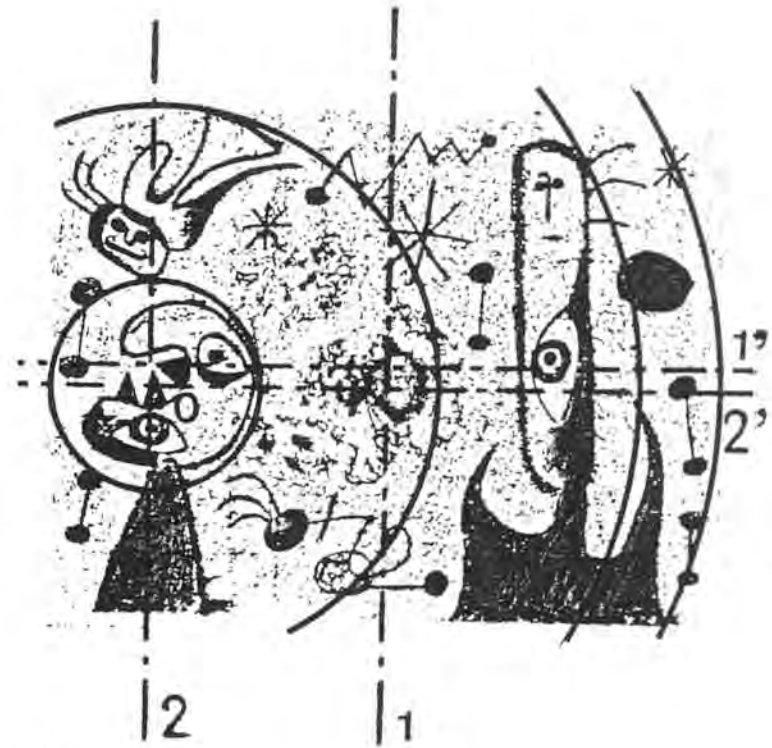


BARCELONA-46



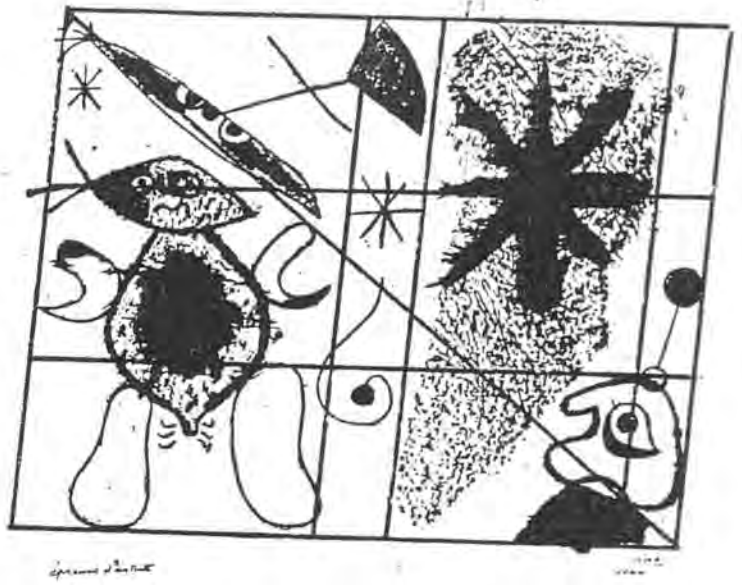
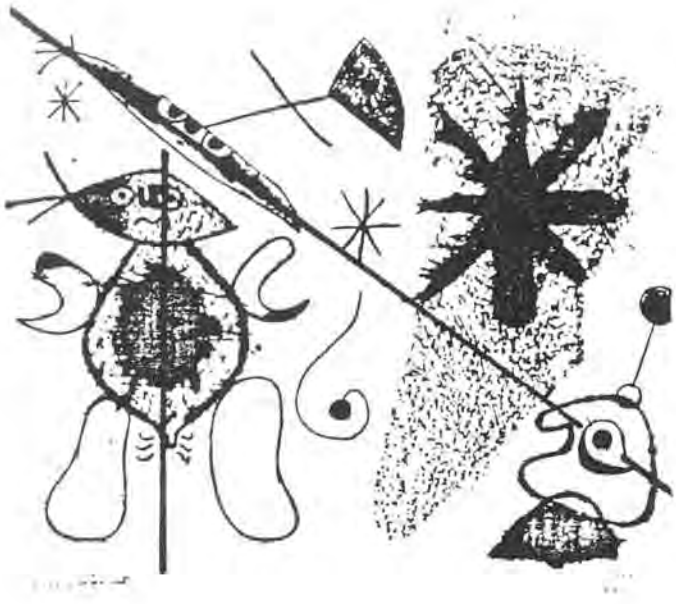
BARCELONA 42

BARCELONA 47



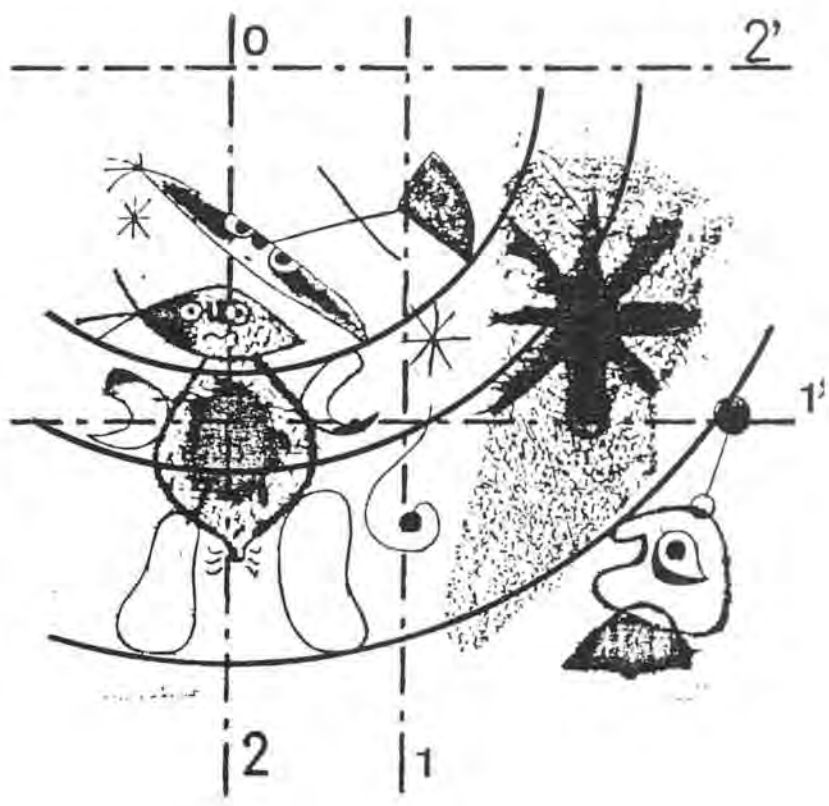
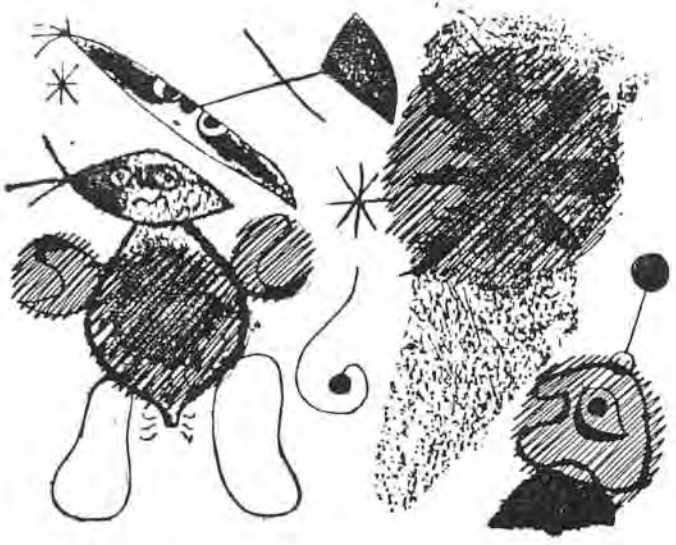
BARCELONA 42

BARCELONA 47



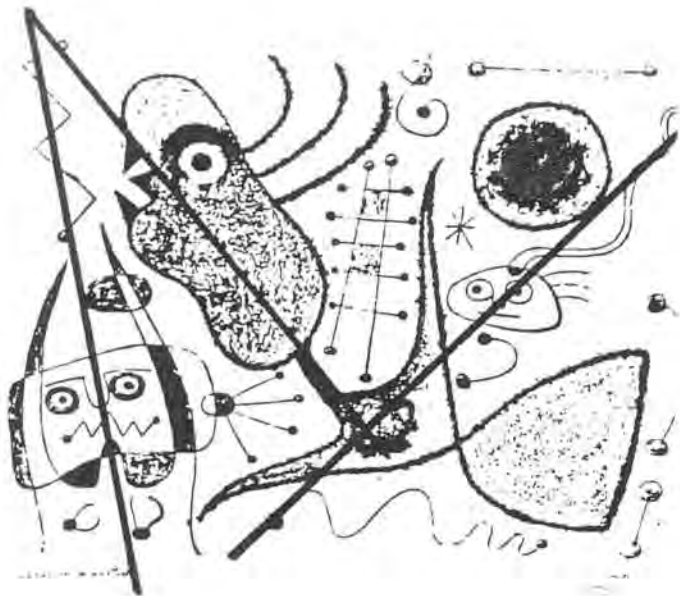
BARCELONA-41

BARCELONA-42

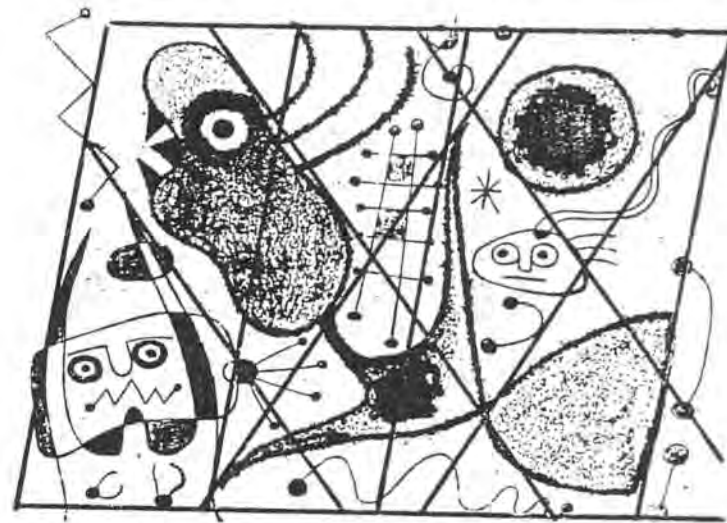


BARCELONA-43

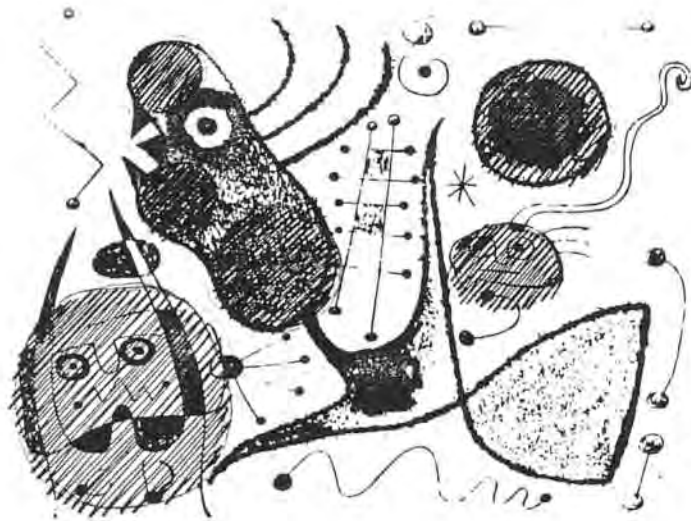
BARCELONA-44



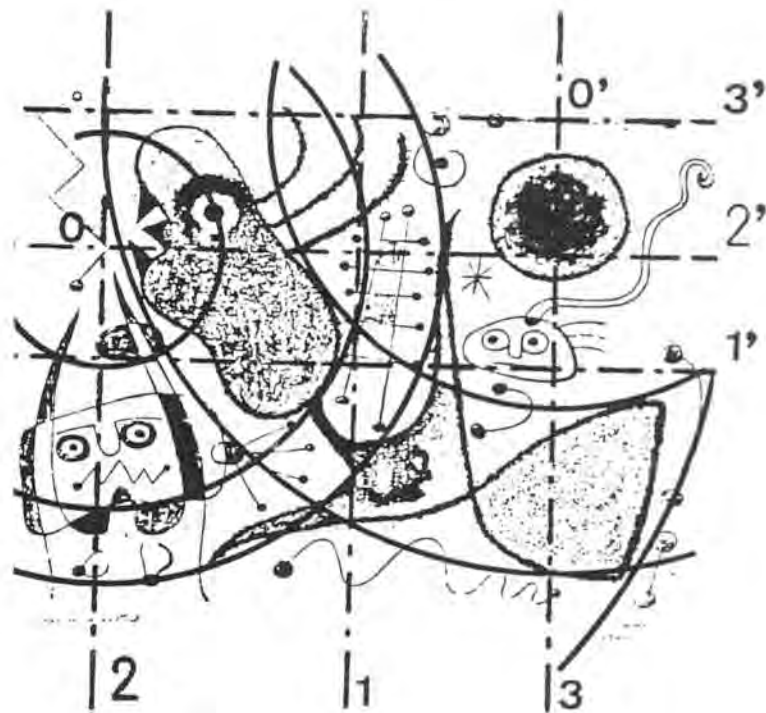
BARCELONA-49



BARCELONA-49



BARCELONA-49



BARCELONA-49



BARCELONA 4-90



BARCELONA-50



BARCELONA 50



BARCELONA 10

6.- CONCLUSIONS.-

La geometria que surt a la llum, és conseqüència de la direcció i disposició, basicament de les configuracions, en el camp visual.

L'anàlisi de les línies direccionals, divisories i de connexió, ens ha permés descobrir les línies pautals que sobresurten de la regularitat i continuïtat configuracional.

L'anàlisi de les particions de l'espai, segons l'organització configuracional, ens ha permés copsar les línies d'alguna manera constants, referents a l'organització de l'espai i que conformen les trames. El model linial tramat predilecte de l'idiòlecte resulta ser el diagonal, per medi del qual s'evita la composició simètrica, i a més, li confereix una expressió dinàmica.

L'anàlisi dels contorns bàsics, ens ha servit per a poder evidenciar el sentit caracterològic formal i constatar una vegada més que globalment, el sistema és estructurat per entitats geomètriques bàsiques, amb un predomini del cercle i del triangle, i en ultima instància, la ratificació dels dos mons:

"...espiritual dels sentiments, de la mobilitat del que és etèri i de la derivació del que és acuós, en el cercle", i el ...

"món intel·lectual de la lògica, de la concentració, de llum, del foc, en el triangle" (13), mons que per altra banda, concorden amb el que es transmet de la majoria de diagnòstics fenomenològics, on l'aspecte material de la gravetat, del món sòlid expressat amb el quadrat només queda patent en el fenomen de l'ancoratge.

L'anàlisi de la centralitat i desplaçament dels eixos, ens

ha servit per a poder confirmar la hipòtesi d'una tècnica d'embelliment barrocc i per tan fidel a l'aforisme: l'unió més desitjable entre dos punts és una corba. Corbes i contracorbes, a més de les qualitats:

"Complexitat, profusió, exageració, rodonesa, audàcia, detallisme, varietat, colorisme, activitat, diversitat" (14), formen aquest agrupament de manifestacions que han quedat explicitats en una bona mesura pels diferents diagnòstics fenomenològics.

El sistema centralitzat que es desenvolupa aporta a la composició una musicalitat dinàmica, a més de l'armaçó geomètric de les composicions del Barroc, que ja hem esmentat. En aquest sentit, l'idiolecte geomètric, ens remet als esquemes constructius més clàssics.

Miró, sembla està d'acord amb l'opinió de Lomazzo quan ...:
 "...insisteix sobre el rol del punt central que han de mirar els personatges, disposats a tot el seu entorn. Corbes eixos, centrades sobre un punt, heus aquí com apareix de nou aquest ornament que neix de la simetria per desdoblament." (15) De manera similar les seves configuracions tendeixen cap aquesta centralitat, que per altra banda, moltes vegades és ostentosa.

7 .- NOTES.-

(1) PICON, Gaëtan: Joan Miró, Carnets catalans. (Traduït per Rosa Malet) Polígrafa, Barcelona, 1980, Pàg. 125.

(2) Idem. Pàg. 125

(3) Idem. Pàg. 125.

(4) Idem. Pàg. 125.

(5) BOULEAU, Charles: La géométrie secrète des peintres, Seuil, Paris. Pàg. 9.

Charpentes n'est pas non plus une histoire de la composition.

(6) Idem. Pàg. 10. Est-ce affaire d'instinct et de coup d'oeil? Certains nous assurent portant qu'une science mathématique très subtile et très se cache sous l'apparente désinvolture des maîtres. D'autres, il est vrai, affirment que ce n'est là qu'une fausse science, se réduisant en pratique à quelques recettes d'atelier, à quelques trucs, à un savoir-faire dont la jeunesse doit s'emparer sans s'y attarder.

Au départ, la complexité du sujet est grande: l'organisation des idées plastiques répond à des nécessités qui débordent le domaine de la seule peinture; les disciplines de l'art monumental s'imposent à toute oeuvre de grande dimension, à la peinture et à la sculpture décorative comme à l'architecture.

Vient ensuite l'action du cadre sur son contenu, action encore très générale mais déterminante pour l'organisation de la surface peinte, où elle engendre des figures géométriques parfois fort complexes.

- (7) CHING, Francis D.K.: Arquitectura: forma, espacio i orden, Gustavo Gili, Mexico, 1982. Pàg. 358.
- (8) Idem. Pàg. 238.
- (9) Idem. Pàg. 54.
- (10) Idem. Pàg. 55.
- (11) ARNHEIM, Rudolf: El poder del centro. Alianza, Madrid, 1984. Pàg. 81-82.
- (12) Idem. Pàg. 82.
- (13) HERZOGENRATH, Wulf: Bauhaus (Traduït per Antonio de Zubiaurre), Institut für Auslandbeziehungen, Stuttgart, 1976. Pàg. 21.
- (14) DONDIS, D.A.: La sintaxi de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 163.
- (15) BOULEAU, Charles: La géométrie secrète des peintres, Seuil, Paris, Pàg. 150.

CONCLUSIONS GENERALS.-

Les successives conclusions particulars emeses en cadascun dels capítols, ens porta a considerar que l'idiolècte mironià no és improvisat, sinó que respon a una codificació morfològica i sincrètica, que es transforma evidentment en el temps, però que manté en tot moment les arrels, que tenen el seu origen amb les coses més petites i particulars, és a dir, el contrari del que sembla, més aviat genèric i magnificant. Recordem les paraules de Miró:

"Per a mi una petita herba té més importància que un gran arbre, una pedreta més que una muntanya, una libèl.lula és tant important com una àguila." (1)

A nivell configuracional, a més hem de destacar:

- La capacitat de ponderar les coses petites i aparentment insignificants.
- La capacitat de reduir i suplantar la càrrega anecdòtica, per la morfològica i gràfica.
- La capacitat de codificar morfològicament sense complicacions, d'una forma directa i espontània.
- La capacitat de fer vibrar morfològicament les expressions i els sentiments més complexes.
- La capacitat d'expressar poèticament sensacions tant delicades com les dels òrgans sexuals, sense caure en una descripció banal d'aquests.
- La capacitat de persuadir en les expressions més violentes, sense horroritzar.

A nivell global hem de remarcar:

- La preferència pel sexe femení i que la manifestació dels atributs sexuals confereixen a la Sèrie una gran significació eròtica.
- A la vista de la manifestació accentuada dels signes anteriors

i dels d'expressió més agressiva, la Sèrie resulta més eròtica que no pas violenta o negra com se l'ha definit en més d'una ocasió, com a conseqüència, nosaltres la veiem més com un cant d'alliberació.

- Xoca constatar que els personatges amb vagina no tenen pitam i viceversa, és a dir, que els dos atributs propis de la dona es dissocien. Només en dues ocasions es mostren conjuntament.
- També hem d'aclarir que a l'haver-hi més participació de configuracions de propietats exògenes que endògenes, fa que hi hagi més independència configuracional que dependència, i donat que les còsmiques solen ser les dependents, hi ha un predomini dels personatges.

A nivell filogènic, hem d'afegir:

- Que els signes són entitats organitzades en constant mutació.
- Que els signes des dels anys vint, sofreixen un procés de reducció morfològica fins a perdre el caràcter objectual i transformar-se en entitats exclusivament gràfiques.
- Que els signes mostren aspectes morfològics afins tipològicament, tot i tenir una naturalesa diferent.
- Que la filogènia marca tres etapes principals de mutació: principi dels anys vint, any trenta, i any trenta-nou.

A nivell compositiuensem que és important tota la significació que se n'extreu:

- Els diagnòstics d'atracció o influència compositiva de la centralitat dels encaixos concèntrics, i de la tensió per concentració, delimiten una lateralitat dretana que denota essencialment el futur, la transcendentalitat i l'art. Tanmateix a nivell horitzontal, es confirma la part superior, com la zona més influent del camp visual, cosa que equival al que és espiritual i transcendental.

- El pes o sensació bàrica, reflexa una inclinació lateral esquerra que compensa i equilibra la lateralitat.
- La constant propensió per la manifestació ascendent i ocupació de les capes superiors del camp visual, ens porta a la ingravidesa i areotropia, contràriament al caràcter terrenal i d'arrelament de les capes inferiors, contingut, que més d'una vegada se li ha atribuït, per la qüestió dels peus grossos aspecte que hem abordat.
- El sistema de relació configuracional que es defineix, és el -- centralitzat o nuclear, fet que està en relació amb la rodonesa dels ideoctes primitivistes.
- Tipològicament, la composició no s'ajusta a cap model formal de terminat, sinó que és totalment lliure i dinàmic, conseqüent a la tipologia compositiva de tipus primitivista.

I finalment, a nivell estilístic i suggerits per la síntesi de l'estil de Dondis (2), hem pogut constatar, alhora que sintetitzavem l'idiolecte de la Sèrie Barcelona, que en aquest hi ha una sèrie de trets que encaixen amb les tècniques dels estils -- primitivista i expressionista essencialment, que aquest autor propugna. Tanmateix quant a la rodonesa, a la profusió i a l'exageració, podriem afirmar que algunes de les unitats compositives -- reuneixen les característiques de l'embelliment típic del barroc. Aquest aspecte estilístic ja hem pogut comprovar que relluïa també en el fenomen de la centralitat.

Si considerem les qualitats de les dues tècniques primerament esmentades, podem establir els següents vincles de parangonació i d'afinitat amb l'idiolecte.

Tècniques PrimitivistesTrets ideolèctals de la Sèrie

- | | |
|-------------------------------------|---|
| 1.- Senzillesa formal. ————— | Conformacions bàsiques. |
| 2.- Representació plana. ————— | Absència de perspectiva i de volums. |
| 3.- Riquesa simbòlica. ————— | Profusió de signes. |
| 4.- Tendència sincrètica. ————— | Vocabulari selecte i sense detalls. |
| 5.-Inclinació a la rodonesa. ————— | Circularitat configuracional i centralitat compositiva. |
| 6.- Propensió a l'exageració. ————— | Deformacions i desproporcions constants. |

Tècniques expressionistesTrets idiolèctals de la Sèrie

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1.- Distorsió de la realitat. ————— | Notable ús metafòric i hiperbòlic. |
| 2.- Provocació i emoció. ————— | Abundància de fenòmens contrastants i ressaltants. |
| 3.- Tendència a la distorsió. ————— | Constants deformacions i inflexions. |
| 4.- Verticalitat. ————— | Direccionalitat d'influències compositives i dels braços de les figures, ascendents. |
| 5.- Complexitat. ————— | Indefinició tipològica compositiva (lliure-dinàmica). |
| 6.- Audàcia. ————— | Exhibició dels sexes. |

L'estreta relació o correspondència entre les dues tècniques i els trets característics de l'idiolecte, ens porten a poder con-
firmar el caràcter primitiviste que apuntavem a l'analitzar compa-
rativament les tipologies idiolectals primàries, caracteritzades
per la seva espontaneïtat i marcat sentit sincrètic.

"En l'art primitiu, en l'obra visual dels nens i en mol-
tes altres formes d'art, la visió sincrètica és un mitjà
expressiu poderós i intens." (3) Com a contrapartida,
és considerat moltes vegades rude i salvatge, i fins i tot tri-
vial, qualificació per altra banda essencial en les configuracions
del pintor surrealista.

Pensem que la conclusió estilística de l'idiolecte d'aquesta
Sèrie, és conseqüència de la conjunció dels trets esmentats i
d'una expansió sense límits del món sensitiu i expressiu.

NOTES.-

- (1) RAILLARD, Georges: Conversaciones con Miró. (Traduït per Carlos del Peral), Granica, Barcelona, 1978. Pàg. 70.
- (2) DONDIS, D.A.: La sintaxi de la imagen, Gustavo Gili, Barcelona, 1976. Pàg. 149-159.
- (3) Idem. Pàg. 157.

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEMA.-

En el marc del present estudi, ens limitem a una relació bibliogràfica en la que directa o indirectament es refereix a la -- Sèrie Barcelona, ja sigui en forma de text, de cita, d'imatges, o en anotacions complementàries.

1.-Obres publicades en forma de llibre:

BOZAL, V. i LLORENS, T, España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

CIRLOT, J. E., Joan Miró, Cobalto, Barcelona, 1949.

CORREDOR MATHEOS, José, Miró, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

DIEHL, Gaston, Miró, Flammarion, Paris, 1974.

DUPIN, Jacques, Miró, Flammarion, Paris, 1961.

- Miró, Mentor, Unesco Art book, New York, Toronto, 1967.

- Miró graveur I 1928-1960, Daniel Lelong, Paris, 1984.

- Miró, Union Générale d'Éditions, collection d'art Unesco, 1967.

HERRMANS, Ralph, La nit i el somni, Bonnier, Col.lecció Sala Gaspar, Leipzig, 1972.

HUNTER, Sam, Joan Miró: das graphische Wert, Stuttgart, Hatje, 1958

JÓZSEF, Román, Miró, Corvina Kiado, Budapest, 1981.

LEIRIS, Michel, The prints of Joan Miró, Curt Valentin, New York,
1947.

LEIRIS, Michel i MORLOT, Fernand, Miró litógrafa I 1930-1952,
(Traduït per Joaquin Marco), Polígrafa, Barcelona,
1972.

PENROSE, Roland, Miró, Thames and Hudson, London, 1970.

SAN LAZZARO, G. di, Hommage à Joan Miró, XXe siècle, Paris, 1972.

TAILLANDIER, Ivon, Mirógrafías, (Traduït per Juan Eduardo Cirlot)
Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

- Miró a l'encre, XXe siècle, Paris, 1972.

2.- Catàlegs d'exposicions:

Anònim, "Miró Lithographs", Dover Publication, New York, 1983.

Anònim, "Miró i l'obra gràfica", (Traduït per Jacques Lassaigne),
Fundació Gulbenkian i Museu d'art Modern de Paris, Lis-
boa, 1974.

BORRÀS, Maria Lluïsa, "Joan Miró, Sèrie Barcelona", Concell Muni-
cipal de l'Eixample, Ajuntament de Barcelona, 1984.

TEIXIDOR, Joan, "Joan Miró. Obra gràfica", Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978.

3.- Quaderns monogràfics:

BALADA, Marta i MISSÉ, Angels, "Apropament al món de Joan Miró" Garví, Vol VIII, nº 24, Barcelona, Nov. 1981.

FAVREAU, B., "De la Fonction des Jeux plastiques dans Barcelona", Institut d'art, Université de Provence, Aix-Marseille, 1977.

4.- Notes de premsa (per ordre cronològic)

REIXACH i RIBA, Jaume, "Una important mostra de la Biennial de Venècia a la Fundació Miró", El Correo del Dijous, (Barcelona), 16-XII-76.

Anònim, "Propera mostra litogràfica de Joan Miró", Diario de Barcelona, (Barcelona), 21-I-84.

IGLÉSIAS DEL MARQUET, Josep, "La maestria del Miró litògraf reflectida en una exposició", Diario de Barcelona, (Barcelona), 24-I-84.

Anònim, "La Serie "Barcelona" de Miró, se expone en "la Casa Elizalde", El Noticiero Universal, (Barcelona), 24-I-84.

Anònim, "La Serie Barcelona de Miró se expone en la Casa Elizalde", El Periódico, (Barcelona), 24-I-84.

- Anònim, "La Sèrie "Barcelona" de Miró, a la casa Elizalde", Avui,
(Barcelona), 25-I-84.
- NAVARRO, ARISA, J.J., "La Sèrie "Barcelona" de litografias de Miró,
se expone como homenaje de la ciudad al artista, El Pais,
(Madrid-Barcelona), 25-I-84.
- Anònim, "Las litografias de la Serie Barcelona, de Joan Miró, se
exhiben en la Casa Elizalde, La Vanguardia, (Barcelona),
25-I-84.
- Anònim, "Exponen en la Casa Elizalde un Miró en blanco y negro co-
mo homenaje de Barcelona al artista", El Correo Catalan,
(Barcelona), 26-I-84.
- TAPIES, Miquel, "Miró: Serie "Barcelona", El Noticiero del Viernes,
(Barcelona), 3/9-II-84.
- PERMANYER, Lluís, "Joan Prats, promotor generoso y entusiasta", La
Vanguardia, (Barcelona), 15-II-84.
- Anònim, "La "Sèrie Barcelona" de Joan Miró, a la Casa Elizalde",
Avui, (Barcelona), 19-II-84.
- SALADRIGAS, Jordi, "Miró un artista que quiso aprender de los ar-
tesanos", El Noticiero Universal, (Barcelona), 21-III-84.
- Anònim, "Los colaboradores de Miró le recordaron en una mesa redon-
da", La Vanguardia, (Barcelona), 21-III-84.
- Anònim, "Litografies de Miró a la Casa Elizalde", Ajuntament de
Barcelona, gener-febros, 1984.

Anònim, "Tres inéditos de Miró en la Fundació", El Correo Catalán,
(Barcelona), 15-I-85.

Anònim, "La Fundació exhibe 14 piezas inéditas de Miró", El Periódico,
(Barcelona), 15-I-85.

MIRALLES, Francesc, "Un Miró inédito para el gran público", La Vanguardia,
(Barcelona), 10-III-85.

PARCERISAS, Pilar, "Miró de Prop", Avui, (Barcelona), 27-I-85.

- "Miró i Mallorca", Avui, (Barcelona), 27-I-85.

5.- Omissions de la Sèrie Barcelona, en l'exposició "Miró de Prop"

NAVARRO ARISA, J.J., "14 piezas inéditas realzarán una antológica de la obra de Joan Miró que se abre la semana próxima", El País,
(Madrid-Barcelona), 10-I-85.

Anònim, "La Fundació rinde homenaje a Miró con sus inéditos", El Noticiero Universal,
(Barcelona), 16/17-I-85.

Anònim, "La Fundació Miró rinde homenaje a su creador en el primer aniversario de su desaparición", La Vanguardia,
(Barcelona), 17-I-85.

Anònim, "Miró de cerca", El País, (Madrid-Barcelona), 19-I-85.

BALSACH, Maria-Josep, "Joan Miró y el legado de los sótanos", El País, (Madrid-Barcelona), 2-III-85.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.-

En la present relació, hem de fer constar, que alguns dels llibres són exhaurits, d'altres introbables, i per tant no tots han pogut ser consultats.

BONNEFOY, Yves, Miró, Silvana Editoriale d'Arte, Milà, 1964.

BUCCI, Mario, Joan Miró, Sadea-Sansoni, Florència, 1968.
Traducció catalana; Nauta, Barcelona, 1976.

CALAS, Nicolas, Joan Miró litógrafa IV. 1969-1972, Maeght, Paris, 1981. Traducció castellana. Polígrafa, Barcelona, 1982.

CATALÀ-ROCA, F. i PERMANYER, LL., Miró, Noranta anys, Edicions 62 i Fundació Miró, Barcelona, 1984.

CIRICI, Alexandre, Miró y la imaginación, Omega, Barcelona, 1949.

-Miró llegit, Edicions 62, Barcelona, 1971. Traducció castellana. Miró en su obra, Labor, Barcelona, 1971.

-Miró Mirall, Polígrafa, Barcelona, 1977.

CIRLOT, Juan Eduardo, Joan Miró, Cobalto, Barcelona, 1949.

CORREDOR-MATHEOS, José, Miró, Dirección Gral. de Bellas Artes, Madrid, 1971.

-Los carteles de Miró, Polígrafa, Barcelona, 1980.

CHILO, Michel, Miró, l'artiste et l'oeuvre, Maeght Paris, 1971.

- DOPAGNE, Jacques, Miró, Hazan, Collection Les Maitres de l'Art, Paris, 1974.
- DUPIN, Jacques, Joan Miró: la vie et l'oeuvre, Flammarion, París, 1961.
- Miró, Union Générale d'Éditions, Milà, 1967. Tradució castellana. Hermes, Mèxic-Buenos Aires, 1967.
 - Miró, escultor, Polígrafa, Barcelona, 1972.
- ELGAR, Frank, Miró, Hazan, París, 1954.
- ERREN, Walter, Joan Miró, Prestel, Munic, 1959. Traducció castellana. Hermes, Mèxic, 1961.
- GASCH, Sabastià, Joan Miró, Alcides, Barcelona, 1963.
- GEORGEL, Pierre, Dessins de Miró, Centre National d'Art et de Culture de Georges Pompidou. Musée National d'Art moderne, París, 1978.
- GIMFERRER, Pere, Miró; colpir sense nafrar, Polígrafa, Barcelona, 1978. Traducció castellana: Miró y su mundo, Polígrafa, Barcelona, 1978.
- GOMIS-PRATS, Creació Miró (text d'Yvon Taillandier), Polígrafa, Barcelona, 1962.
- Atmosfera Miró (Text de J.J. Sweeney), R.M., Barcelona, 1959.
 - Joan Miró: creación en el espacio (Text de Roland Penrose), Polígrafa, Barcelona, 1966.
- GREENBERG, Clement, Joan Miró, Quadrangle Press, Nova York, 1949

- HUTTINGER, Eduard, Miró, . Scherz, Berna, Stuttgart, Viena, 1957.
 - Joan Miró, Papeles de Son Armadans, año II, tomo VII,
 núm. XXI, Madrid-Palma de Mallorca, 1957.
- JOUFFROY, Alain, TEIXIDOR, Joan, Miró Sculptures, Maeght, Paris,
 1973.
- KRAUSS, Rosalind i ROWELL, Margit, Miró, Magnetic Fields, The So-
 lomon R, Guggenheim Museum, Nova York, 1972.
- LASSAIGNE, Jacques, Miró, Skira, Lausana, 1963.
- LEIRIS, Michel i MORLOT, Fernand, Joan Miró litógrafa I, Maeght
 Paris, 1972. Traducció castellana: Polígrafa, Bar-
 celona, 1972.
- LEIRIS, Michel i QUENAU, Raymond, Joan Miró litógrafa II, Maeght
 Paris, 1975. Traducció castellana: Polígrafa, Bar-
 celona, 1975.
- MALET, Rosa M^a, Joan Miró, Polígrafa, Barcelona, 1983.
- MELIÀ, Josep, Joan Miró, Vida y testimonio, Dopesa, Grandes bio-
 grafias nº 9, Barcelona, 1975.
- MIRÓ, Joan, Yo trabajo como un hortelano, Gustavo Gili, Barcelo-
 na, 1964.
- ORI, El diario del sol rojo, Edhasa, Barcelona, 1980.
- PENROSE, Roland, Joan Miró, The Arts Council of Great Britain,
 Londres, 1964.
 - Miró, Thames and Hudson, Londres, 1970. Traducció
 castellana. Daimon-Manuel Tamayo, Barcelona, 1976.

- PERUCHO, Joan, Joan Miró i catalunya, Polígrafa, Barcelona, 1970.
- PICON Gaëtan, Carnets catalans, Skira, Ginebra, 1980. Traducció catalana. Polígrafa, Barcelona, 1980.
- PIERRE, José i CORREDOR-MATHEOS, José, Céramiques de Miró et Artigas, Maeght, París, 1974.
- PRÉVERT, Jacques i RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, Joan Miró, Maeght, Paris, 1956.
- RAILLARD, Georges, Joan Miró. Ceci est la couleur de mes rêves, Seuil, Paris, 1977. Traducció castellana: Conversaciones con Miró, Granica, Barcelona, 1978.
- ROWELL, Margit, Miró, Abrams, Nova York, 1971.
- Joan Miró, peinture-poésie, La Différence, Paris, 1976.
- RUBIN, William, S., Miró in the collections of the Museum of Modern Art, The Museum of Modern Art, Nova York, 1973.
- SCHEIDEGGER, Ernst, Joan Miró, Arche, Zurich, 1957.
- SERRA, Pere A., Miró i Mallorca, Polígrafa i Concell Insular de Mallorca, Barcelona, 1984.
- SOBY, James Thrall, Joan Miró, The Museum of Modern Art, Nova York, 1959. Traducció castellana. Universidad de Rio Piedras, Puerto Rico, 1959.

- SWEENEY, James Johnson, Joan Miró. The Museum of Modern Art, Nova York, 1941.
- TAILLANDIER, Ivon, Mirógrafías, Gustavo Gili, Barcelona, 1972.
- TEIXIDOR, Joan, "Joan Miró i el seu temps" (text datat abril de 1956, inclòs al volum Entre les lletres i les arts, Barcelona.
- Joan Miró litógrafa III, Maeght, París, 1978.
Traducció castellana. Polígrafa, Barcelona, 1978.
 - Joan Miró: pintura, Dirección Gral. del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978.
 - Joan Miró: obra gráfica, Dirección Gral. del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978.
- VERDET, André i HAUERT, Roger, Joan Miró, Kister, Ginebra, 1956.
- Joan Miró, Galeria Matarasso, Niça, 1957.
- WEELLEN, Guy, Miró (2 volums), Hazan, Paris, 1961. Traducció castellana, Gustavo Gili, Barcelona, 1960.
- WEMBER, Paul, Miró: das graphische Werk, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 1957.
- ZERVOS, Christian, L'oeuvre de Joan Miró de 1917 à 1953, Cahiers d'Art, vol. 9, núms. 1-4, París, 1954.

-Sense autor:

Miró, Maestros actuales de la pintura y escultura catalana, núm.
22, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1974.

Joan Miró, Ed. des Musées Nationaux, Paris, 1974.

