

LOS FONDOS EN JOAN MIRÓ COMO PROCESO DE CONSTRUCCIÓN ESPACIAL

JOAN MIRÓ'S BACKGROUNDS AS A PROCESS OF SPATIAL CONSTRUCTION

Aurelio Vallespín Muniesa¹

Luis Agustín Hernández²

Javier Domingo Ballestin³

Resumen

Este trabajo estudia la relación entre el espacio pictórico o la tridimensionalidad de lo representado y la superficie pictórica o planeidad literal en la obra Joan Miró. Inicialmente se analiza su pintura, descubriendo la *ley de la figura-forma*, según la cual cada interferencia de las formas comporta una diferencia en el color, de tal forma que todo ocurre en el mismo plano. Seguidamente se relaciona con el cubismo, porque en ambos casos la planeidad representada podría fundirse con la planeidad literal anegándolo todo. Descubriendo que en los fondos de las obras de Miró se encuentra la clave de este proceso de construcción espacial que evita que todo se fusione. Posteriormente se aplicará este mismo análisis a los murales cerámicos, realizados con Artigas, constatando que las estrategias utilizadas, aunque son diferentes a las aplicadas en la pintura, ofrecen una solución coherente al mismo problema. Por último, se compararán sus superficies cerámicas con las superficies musivas paleocristianas.

Palabras clave: Cubismo, Figura fondo, Mosaico, Espacio pictórico, Superficie pictórica.

Abstract

This work studies the relationship between pictorial space or the three-dimensionality of what is represented and the pictorial surface or literal flatness in Joan Miró's work. Initially, his painting is analysed, discovering the *law of the figure-form*, according to which each interference of the forms entails a difference in colour, so that everything occurs on the same plane. It is then related to Cubism, because in both cases the flatness represented could merge with the literal flatness, flooding everything. The key to this process of spatial construction that prevents everything from merging together is found in the backgrounds of Miró's works. Subsequently, this same analysis will be applied to the ceramic murals made with Artigas, showing that the strategies used, although different from those applied in painting, offer a coherent solution to the same problem. Finally, the ceramic surfaces will be compared with the Palaeo-Christian mosaic surfaces.

Keywords: Cubism, Figure Background, Mosaic, Pictorial Space, Pictorial Surface.

¹ Universidad de Zaragoza, <https://orcid.org/0000-0003-2423-3776>, aureliov@unizar.es

² Universidad de Zaragoza, <https://orcid.org/0000-0002-0397-9766>, lagustin@unizar.es

³ Universidad de Zaragoza, <https://orcid.org/0000-0002-9100-9910>, jdomingo@unizar.es

INTRODUCCIÓN

Tras la aparente sencillez en la obra de Joan Miró hay una vuelta a los orígenes, a lo ancestral, a la esencia. Según Dupin “él busca una evasión en la naturaleza o, para decirlo con mayor precisión *en lo absoluto de la naturaleza*” (1, p. 96).

Si Miró aspira todavía a crear realidad, no puede tratarse de otra especie de realidad que de aquella que toma su fuerza y su sustancia del nuevo cosmos poético que el mismo ha conjurado; una realidad mágica y mística (2, p. 206).

También Dupin indica que es conocido su gusto por escritores místicos como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús (1, p. 208).

En esta profunda reflexión que aplica a su obra se incluye la relación sobre la planeidad del soporte o planeidad literal y el espacio pictórico. La pintura se desarrolla sobre un soporte bidimensional, *planeidad literal*, pero muchas veces lo representado busca la tridimensionalidad, espacio pictórico. Mostrando el concepto de perspectivaⁱ, cuya etimología significa ver a través. Pero Miró apenas utiliza la perspectiva, la podemos intuir en la serie *Interior Holandés*, donde se observa una evolución paulatina hacia su eliminación. En *Interior Holandés I* aparece claramente con un punto de fuga situado en la guitarra, mientras que en *Interior Holandés II* (Figura 1) esta solo se insinúa detrás de las figuras, sobre todo gracias al suelo, y en *Interior Holandés III*, ya no queda rastro de ella.

Figura 1: Joan Miró, 1928 Interior Holandés II. Venecia. Fuente: Colección Peggy Guggenheim, Salomon R. Guggenheim Foundation, en *El hombre y su obra* (2, p. 54)



Sus figuras son planas como en la pintura egipcia tal como explica Deleuze:

Los egipcios habían realizado la visión háptica poniendo la forma y el fondo sobre el mismo plano y produciendo sus tres elementos: forma, fondo, contorno geométrico cristalino (4, p. 206).

En el arte egipcio el contorno separa a la figura del fondo, aislándola o reuniéndola, según lo queramos entender. Este contorno es independiente de la figura y del fondo. Las figuras son esencias individuales mientras que el fondo se encuentra liberado de todo fenómeno.

En la etapa madura de Joan Miró hacia 1936, aunque ya lo podemos apreciar en *Interior Holandés II*, son características sus figuras en el mismo plano, lo que se conoce como la *ley de la figura-forma*:

según la cual cada interferencia de las formas comporta una diferencia en el color. Esto significa que todo ocurre en el mismo plano, puesto que una forma no puede pasar jamás delante de otra forma, sus líneas deben cortarse y la parte de intersección, común a ambas formas, debe adquirir un color distinto (1, p. 240).

EL CUBISMO Y MIRÓⁱⁱ

Su manera de ver y comprender las formas era naturalmente cubista, si por cubismo entendemos la tentativa de transferir la dinámica de las tensiones espaciales y cromáticas de un ámbito tridimensional, a una superficie bidimensional, de manera tal que las distorsiones formales resultantes hagan por primera vez realmente visibles los valores plásticos de los objetos (2, p. 145).

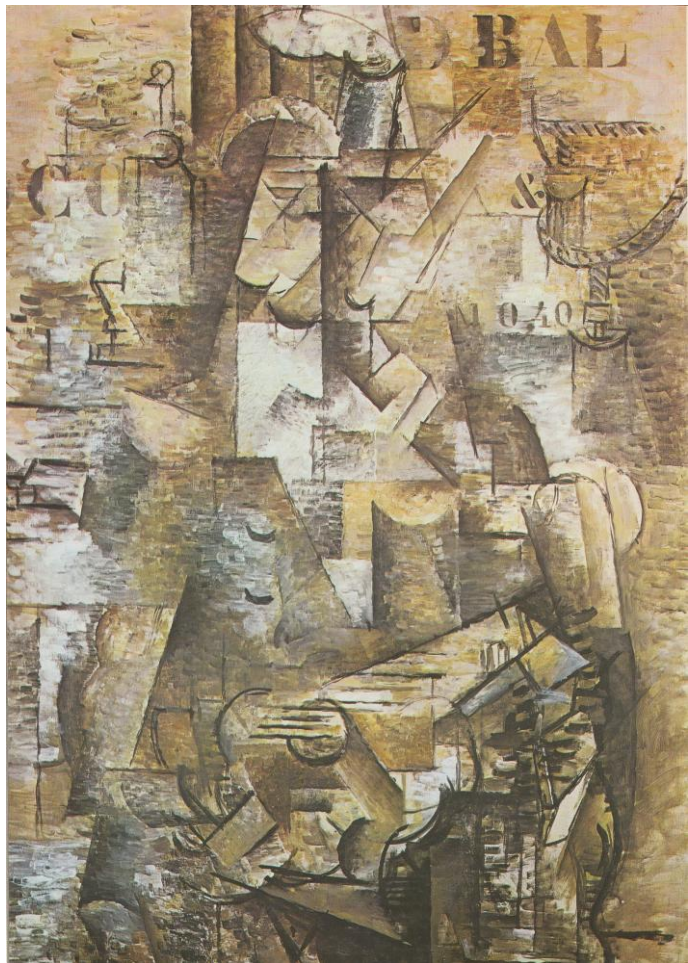
Esta dinámica cubista conlleva una relación espacial conflictiva entre dos nociones de plano: la *planitud representada* y la *planitud literal*. La *planitud representada* se refiere a la ilusión pictórica de los planos y formas que generan una sensación de espacio o tridimensionalidad dentro del cuadro, mientras que la *planitud literal* designa la bidimensionalidad física del soporte pictórico, como el lienzo o tabla. Refiriéndose a Picasso y Braque comenta Greenberg (5, p. 86):

al principio se preocupaban mucho por obtener del cubismo resultados esculturales con medios estrictamente no escultóricos; o sea, encontrar una equivalente explícitamente bidimensional para todo aspecto de la visión tridimensional, sin consideración a lo mucho que podría sufrir la verosimilitud del resultado en este proceso (5, p. 86).

La relación espacial se produce, por tanto, entre la planitud reivindicada por el cubismo como una condición propia del medio pictórico y la necesidad de representar una realidad de carácter tridimensional. Sin embargo, esta afirmación de la superficie alcanzó tal intensidad que llegó un punto en el que “la planitud no solo había invadido el plano cubista, sino que estaba amenazando con anegarlo” (5, p. 86). Para preservar cierto grado de profundidad, resultaba necesario establecer una distancia perceptiva entre ambas condiciones: “La *planitud representada* -o sea, los planos faceta- había de mantenerse lo bastante separada de la *planitud literal* para permitir que sobreviviera entre ambas una ilusión mínima de espacio tridimensional.” (5, p. 87). En este punto, Miró se enfrenta al mismo problema que Picasso y Braque al aplicar la *ley de la figura-forma*.

En el cubismo estamos explicando que la *planitud representada* debe separarse de la *planitud literal* o superficie pictórica para que existiera entre ellas una mínima sensación de tridimensionalidad o espacio pictórico. Para lograrlo se empezaron a utilizar algunos recursos, uno de ellos fue la utilización de los caracteres alfabéticos y numéricos en los cuadros. Este recurso hace que los elementos tipográficos se sitúen sobre el plano literal, mientras que el resto de la composición parece desplazarse hacia el fondo, dando lugar a una profundidad espacial intermedia. Este efecto puede observarse en *El Portugués* (Figura 2), obra realizada por Braque en 1911. Las letras incorporadas a la composición remiten directamente a la *planitud literal* de la superficie pictórica; sin embargo, sus diferentes tamaños permiten percibir distintos niveles de profundidad. De este modo, entre el plano literal y las figuras representadas se configura una sucesión de planos que construye un espacio intermedio.

Figura 2: *El Portugués*. Georges Braque, 1911. Fuente: Kunstmuseum, Basilea. (6, p. 98)



La incorporación de texturas perseguía un propósito semejante, aunque el collage llevó este procedimiento a una solución mucho más radical al sustituir la imitación pictórica de los materiales por la adhesión de fragmentos reales de papel sobre el soporte. Este procedimiento produce la ilusión de un “bajorrelieve” (5, p. 95). Cuando se pinta o dibuja sobre el papel adherido, esos elementos parecen proyectarse por delante de la *planeidad literal* del cuadro, mientras que aquello representado detrás permanece visualmente contenido en la superficie. El espacio pictórico deja así de desarrollarse

exclusivamente desde el plano literal hacia el interior y adquiere también una dimensión proyectada hacia el espectador, extendiendo perceptivamente la profundidad por delante de la superficie.

La solución que aporta Miró para separar la planeidad de lo representado de la planeidad literal la encontramos en los fondos, gracias a ellos consigue una mínima ilusión espacial, separando la figura plana del fondo. Sin este recurso, como indica Greenberg, se anegaría y se fundiría todo.

LOS FONDOS EN MIRÓ

Los fondos en Miró permiten la expansión espacial (1, p. 255), por lo que resultan esenciales, por eso los cuida con mimo y con delicadeza. De ellos debe surgir lo que Miró entiende como la chispa inicial para el proceso creativo (2, p. 170). Jacques Dupin describe lo que conseguía:

La sustitución de la tela virgen por un campo vivo, por un espacio vibrante, le da al pintor el aliento y la medida del aliento que va a necesitar, al mismo tiempo que el preciso alojamiento para liberar la forma y dominar su estructura (1, p. 293).

La diversidad de los fondos es enorme, pero todos ellos poseen la cualidad extrema de la vibración y pulsación para desarrollar un espacio vivo y atraer irresistiblemente el trazo, la forma y el color (1, p. 250).

En una entrevista con Georges Raillard explicaba: “Nunca utilizo, así sin más, una tela recién salida de la tienda. Provoco algún accidente: una forma, una mancha de color. Cualquier accidente es válido” Rico & Baltasa (7, p. 30). Introduciendo lo fenomenológico en su obra. Este es el motivo por el que Erben (2, p. 170) al referirse al fondo lo denomina como “esta textura medio casual”. Los fondos son una forma de incorporar el azar en su obra, y de incluir lo fenomenológico, cómo sino deberíamos entender que Miró aprovechara para limpiar los pinceles al realizar sus fondos (1, p. 250), o la utilización de café, como indica que sucede Erben (2, p. 201) en *Mujer en la noche*. Antes hemos comentado que la pintura egipcia estaba liberada de lo fenomenológico, en cambio en la obra de Miró lo fenomenológico aparece en los fondos enfatizando en muchos casos la distancia entre la figura y el fondo.

Miró no deja de buscar elementos más o menos matéricos para elaborar sus fondos y que el azar participe de ellos. En algunos casos el fondo es el propio material, donde deja zonas sin cubrir; como cuando pinta sobre papel de lija en *Sin título* de 1933 o con masonitaⁱⁱⁱ, sin ningún tipo de preparación, como en su serie *Pintura* de 1936 o con papel desmenuzado como en *Mujer y pájaro*, 9.1. Otras veces utiliza sacos de yute comerciales con texto como en *Mujer y pájaro IV/X*, (Figura 3), donde contrasta la sutileza de lo pintado sobre la rudeza del soporte, enfatizando más la diferencia entre ambos mundos. En este caso el texto, siguiendo la práctica cubista, amplía el espacio, pero hacia el fondo, detrás de la figura, no como en el cubismo que las letras estaban delante de la figura. También utiliza como fondos sus propias obras y pinta sobre ellas como sucede en su *Autorretrato* de 1960 pintado al óleo con potentes trazos gestuales en negro sobre una copia de su *Autorretrato* dibujado en lápiz sobre óleo en el 1937.

Figura 3: Joan Miró, 1960. *Mujer y pájaro IV/X*. Londres. Fuente: Collection Helly Nahmad, en *El hombre y su obra* (2, p.152)



LA AMBIGÜEDAD EN EL CUBISMO Y EN MIRÓ

Los recursos empleados por el cubismo para conservar una cierta profundidad espacial y evitar que la afirmación de la superficie condujera a la completa desaparición del objeto podían operar también en sentido inverso. De este modo, unos mecanismos podían contrarrestar los efectos de otros, haciendo que la composición volviera a percibirse fundamentalmente como un plano. En palabras de Greenberg:

cada parte y cada plano del cuadro ocupen un lugar cambiante de profundidad relativa con respecto a las demás partes y planos, es como si la única relación estable que quedara entre las diferentes partes del cuadro fuese la relación ambivalente y ambigua que cada parte mantiene con la superficie (5, p. 92).

Por su parte, Rosenblum (6, p. 66) interpretó este fenómeno como una continua oscilación de planos dentro del espacio pictórico, un efecto que puede apreciarse en obras como *Guitarra y clarinete*^{iv}, realizado por Braque en 1918.

Joan Miró por su parte también consiguió los famosos *planos oscilantes* del cubismo lo hace en aquellas obras en las que todo está cubierto con la *ley de la figura-forma*. Lo podemos apreciar en la luna de *Labriego catalán en claro de luna* (Figura 4). La luna, amarilla, por la *ley de la figura-forma* se une al labriego, negro y rojo, de manera que se genera una relación ambigua entre ambas figuras y los planos oscilan sobre un posible fondo verde. El cuadro

resulta complejo y difícil, quizás la utilización del negro no solo como contorno y que la figura del labriego se vea cortada por el límite del cuadro, incita a pensar que todo puede ser una única figura plana sin fondo.

Figura 4: Joan Miró, 1968. Labriego catalán en claro de luna. Barcelona. Fuente: Fundación Joan Miró, en El hombre y su obra (2, p.191)



EL MURAL DE LA UNESCO

Una parte de la información histórica y técnica relativa a la realización de los murales cerámicos de la UNESCO y del aeropuerto de Barcelona fue presentada previamente por los autores (8). En el presente trabajo dichos antecedentes se sintetizan únicamente como marco para un análisis inédito centrado en la función espacial de los fondos, la relación entre planeidad literal y espacio pictórico y la evolución de estas cuestiones en la obra de Joan Miró.

El encargo de los murales de la UNESCO constituye el primer momento en que Miró traslada al ámbito cerámico el problema espacial que venía desarrollando en su pintura. Si hasta entonces los fondos pictóricos habían actuado como elementos capaces de separar la planeidad literal del espacio representado, el trabajo junto a su amigo Josep Llorens Artigas obligó a reformular ese mismo problema utilizando un soporte y unos procedimientos completamente diferentes.

Miró se sentía fuertemente atraído por lo primitivo y ancestral, muchas veces desde las artes aplicadas, es probable que la causa fuera la influencia familiar, ya que su abuelo paterno era herrero, su abuelo materno ebanista y su padre era joyero.

Por su parte, Artigas era, ante todo, un ceramista que concebía su oficio desde una profunda dimensión artesanal. Especializado en la cerámica de gres, trabajaba con esmaltes de composición natural y empleaba hornos de leña contruidos por él mismo, lo que le permitía controlar con precisión las condiciones de cocción. La continua experimentación con las formulaciones de los esmaltes y con las curvas de temperatura le permitió obtener una extraordinaria riqueza de matices cromáticos, variaciones de brillo, transparencias y profundidades superficiales, convirtiendo el comportamiento de la materia durante la cocción en un elemento esencial de su proceso creativo. Confiesa:

Las fórmulas, en cerámica, son siempre elementos vivos, que hay que vigilar continuamente, atentos siempre a sus transformaciones, adaptándolas a las necesidades del momento (9, p. 9).

En 1955 la UNESCO encargó a Miró la decoración de dos muros perpendiculares de 3 metros de alto, con longitudes de 15 y 7,5 metros respectivamente, situados junto al edificio de conferencias de la sede que se estaba construyendo en París.

En aquella fase de su vida pictórica, Miró había transformado sus figuras oníricas en simbólicas. Todas las figuras se situaban en un único plano, en las zonas de intersección las figuras se transparentaban y se producía un cambio de color en la zona de encuentro; lo que hemos denominado la *ley de la figura-forma*.

Cuando recibió el encargo de la UNESCO, Miró ya se había enfrentado al reto de realizar un mural. En 1947 a través de un galerista americano realizó una pintura mural, de 2,5 metros de alto y casi 10 metros de largo, para un restaurante en Cincinnati.

Miró aceptó el encargo y planteó a la UNESCO la posibilidad de ejecutar los murales en colaboración con Artigas. Este proyecto suponía un nuevo desafío, ya que nunca había diseñado un mural cerámico que fuera a situarse en un espacio exterior. Antes de iniciar el trabajo visitó la sede de la UNESCO para analizar la ubicación y las condiciones espaciales de los dos muros, y posteriormente emprendió junto a Artigas un viaje que constituyó una auténtica reflexión sobre los orígenes de su lenguaje artístico. Durante este recorrido visitaron las pinturas rupestres de Altamira, la arquitectura de Gaudí en el Park Güell y Miró dedicó varios meses al estudio de la pintura mural románica conservada en el Museu d'Art de Catalunya de Barcelona (2, p. 133).

Cuando la UNESCO aprobó unos bocetos presentados por Miró, éste y Artigas empezaron a trabajar. La técnica empleada era compleja. Se utilizó tierra refractaria, cubierta con tierra amarilla de gres cocida a 1.000°C. Luego, sobre esas piezas y de forma independiente se aplicó un esmalte de gres como fondo y se coció a 1.300°C. Para finalizar, se aplicó el esmalte de colores con escobas y otros utensilios y se coció nuevamente a 1.300°C. La aplicación de los esmaltes de colores era muy difícil ya que había ciertas figuras de gran tamaño que debían ser realizadas con extraordinaria

destreza, con la dificultad añadida de que los esmaltes resultaban muy transparentes y hasta que no estaban cocidos no se podía ver el resultado final. (1, p. 296).

Antes de la aplicación del contorno y de los colores de las figuras decidieron repetir el trabajo realizado ya que no les gustaba el efecto obtenido en los fondos de gres. El despiece de la cerámica regular no daba la sensación buscada y empezaron de nuevo con un despiece irregular. (1, p. 296). Este suceso es muy importante, ya que antes de dibujar sobre la cerámica decide repetirlo, es decir, el fondo no era de su agrado no generaba la chispa creativa. La sustitución de las piezas regulares por otras irregulares es relevante, mediante ella intenta introducir el azar, un azar que ya estaba incluido con la pixelación o destonificación de las piezas cerámicas (Figura 5).

*Figura 5: Joan Miró. Detalle mural del sol en la sede de la UNESCO. París.
Fuente: Fundación Joan Miró, en El hombre y su obra (2, p. 149).*



Como hemos comentado anteriormente, Miró en esta fase pintaba figuras sobre un fondo, y ese fondo azaroso, delicado, pero a la vez vivo y vibrante le servía como fuente de energía para el proceso creativo de la obra. Al mismo tiempo que introducía cierta profundidad en la obra a pesar de la planeidad de las figuras. Miró sustituyó aquellos fondos pictóricos por un fondo construido a partir de piezas cerámicas irregulares y esmaltadas de forma individual. Conceptualmente un fondo de piezas irregulares y un fondo realizado durante el proceso de limpieza de los pinceles o sobre sacos con textos, o sobre papel de lija..., responden a la misma idea, manteniendo la esencia como custodios de lo fenomenológica y lo azaroso.

EL MURAL DEL AEROPUERTO DE BARCELONA

El mural del aeropuerto de Barcelona (Figura 6), permite comprobar cómo la solución desarrollada en la UNESCO evoluciona quince años después hacia una concepción distinta del fondo. Si en París éste seguía dependiendo de la irregularidad material de las piezas, en Barcelona la vibración pasa a producirse principalmente mediante los reflejos vítreos de la superficie cerámica.

*Figura 6: Joan Miró, 1970. Fotografía del mural del Aeropuerto de Barcelona. Barcelona.
Fuente: Fotografía del autor.*



El éxito de este primer mural cerámico les originó un aluvión de encargos, de los cuales finalmente se realizaron doce murales más, con diferentes condicionantes y técnicas cerámicas. El realizado para el aeropuerto de Barcelona en 1970, sería el penúltimo que realizaría en colaboración con Josep Llorens Artigas junto a su hijo, Joan Gardy Artigas, quien tomaría el relevo de su padre. La obra del aeropuerto de Barcelona, aunque aparentemente puede parecer similar a la de la UNESCO en realidad es bastante diferente, apreciamos tres diferencias fundamentales:

La primera diferencia viene definida por la época en que Miró realiza este mural. Esta época es posterior a sus viajes a Japón, donde él era tan admirado y que le sirvieron para descubrir las conexiones de su obra con el arte japonés. En esta etapa, Miró ya ha alcanzado la plenitud pictórica, su obra entonces era mucho más gestual, más libre y sin ataduras, sin ningún tipo de apego. Ya no tiene la necesidad de inventar nuevas figuras, ni símbolos, la pintura nace de su cuerpo, nace de la libertad alcanzada. Si antes todas las figuras estaban en un solo plano separadas del fondo, ahora todo se sitúa en un único plano sin que se pueda distinguir entre figura y fondo, como sucede en *Labriego catalán claro de luna*, obra realizada en estos años.

La segunda diferencia es el tamaño, el mural del aeropuerto de Barcelona. Se trata del más grande de los realizados en colaboración con Llorens Artigas, con una longitud de 50 metros y 10 metros de altura. El tamaño de

este mural obligaba a cambiar el proceso cerámico. Mientras que en el de la UNESCO las figuras y colores se pintaron montando el mural en el suelo y aplicando el esmalte con una escoba de forma precisa, en el de Barcelona esa técnica resultaba imposible. Es preciso recordar que fueron necesarias 464 hornadas para conseguir las 4.865 piezas rectangulares con una dimensión aproximada de 36x26 cm. Para mantener la expresividad y gestualidad en el trazo en una superficie tan grande, se realizó un dibujo y éste se traspasó a la cerámica^v.

Esta forma de reproducción genera una pixelación de la superficie esmaltada de las distintas piezas, debido a las variaciones cromáticas. Puede parecer que esta obra es insuficiente cromáticamente, debido seguramente a la pixelación, y considerar que el problema de la gran dimensión sería resuelto posteriormente en el Wilhelm-Hack Museum de Ludwigshafen, Alemania, recargando y subiendo los colores (1, p. 398), aunque en esta obra también se aprecie la pixelación y destonificación^{vi}.

Mientras que el mural de Barcelona se sitúa a nivel del suelo, el mural de Alemania está ubicado en una zona elevada del edificio, impidiendo la visión cercana. Es decir, el mural del aeropuerto de Barcelona se puede percibir de una manera cercana cuando se circula por el porche del acceso a las llegadas del aeropuerto, y de una manera lejana. Sin embargo, en el de Alemania sólo existe la visión lejana. El mural de Barcelona tiene dos escalas y debe ser entendido desde las dos, no sólo desde la lejana.

Por tanto, no se puede considerar un fracaso el escaso cromatismo que le atribuye Dupin al mural de Barcelona. Aun siendo cierto que en la percepción lejana se echa en falta algo de fuerza cromática, un mayor cromatismo hubiera sido demasiado agresivo para el observador desde una percepción cercana. Miró y Artigas estudiaron un cromatismo y unas formas teniendo en mente que podría ser percibido desde cerca y desde lejos, cosa no sucedía en el de Alemania.

El estudio realizado para la escala lejana se muestra con los fotomontajes realizados por Miró para este proyecto, donde destacan dos que resultan muy interesantes. Para empezar, no tienen color por lo que sólo muestran la expresividad del grafismo. A pesar de la escala lejana, en el inferior la fotografía está tomada desde un punto mucho más cercano al mural que en el superior (Figura 7). Además de estos fotomontajes Miró realizó bocetos en los que profundizó en el tema del color.

Figura 7: Fotomontaje. Proyecto del Mural del aeropuerto de Barcelona. Sin título II, h. 1968 y Sin título IV, h. 1968. Fuente: Imagen del catálogo de la exposición Joan Miró. Territorios creativos. (7, p.138)

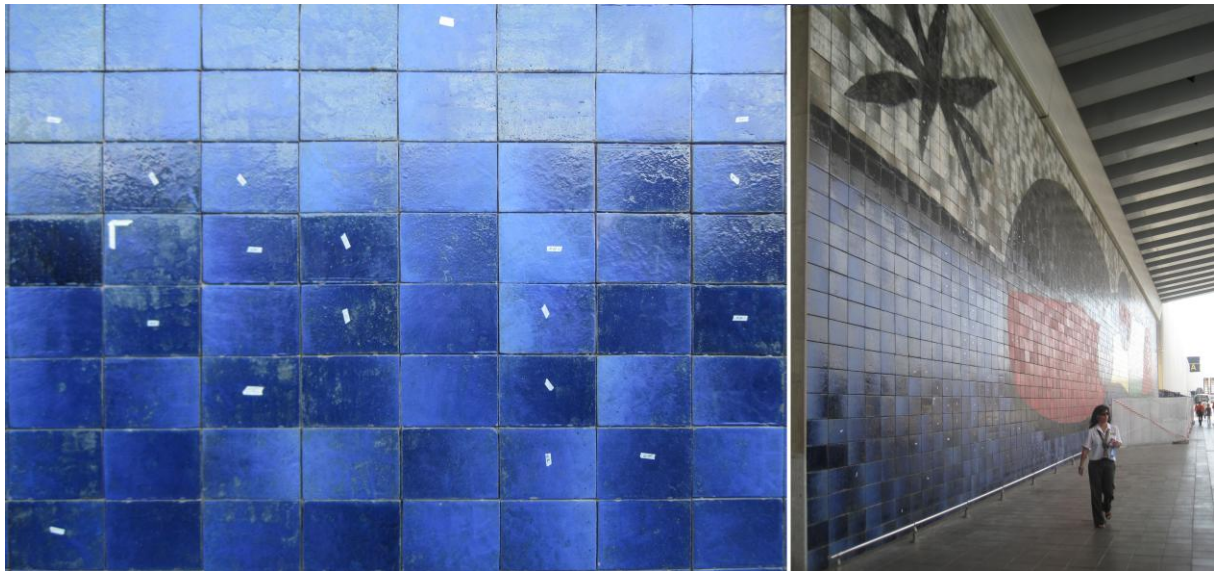


La tercera diferencia entre ambas obras es la textura, las piezas del aeropuerto de Barcelona tienen ciertos reflejos vítreos^{vii} (Figura 8) frente a las piezas mates de la UNESCO. Este brillo no es el mismo en todas las piezas y también varía según el color, el azul y el verde son los que más reflejos producen mientras que el rojo y especialmente el negro son los más mates.

En el mural de París la destonificación, al aplicar el esmalte pieza a pieza y la irregularidad de las piezas era la que generaba *la chispa creativa* que Miró necesitaba en sus fondos para trabajar. En este caso, por un lado, la obra podemos considerar que no tiene fondo^{viii}, mientras que, por otro lado, las piezas son regulares, además la destonificación de las piezas también es diferente de París, porque el esmalte se aplica y se cuecen en lotes. Entonces ¿dónde se encuentra la *chispa creativa* que necesita Miró? La respuesta la encontramos en esos reflejos vítreos, ese brillo variable es la chispa, es la vibración que necesita Miró. Además, el reflejo vítreo, por un lado, nos remite a la superficie que la produce, a la planeidad literal, al soporte, mientras que las figuras o formas dibujadas en el desaparecen entre los destellos, quedan relegadas de este plano literal. Miró consigue solucionar de esta forma, con el cierto brillo, lo que antes solucionaba con sus fondos, y que tanto temían los pintores cubistas, que sus formas planas se anegara y confundieran con el plano literal. Aunque, con este mecanismo el orden es el inverso, hasta ahora las figuras estaban delante del fondo y ahora las figuras estarán detrás de fondo, ya que el fondo vibrante de Miro en este mural, son los destellos y reflejos de la textura cerámica, consiguiendo el mismo efecto, generar cierta ilusión espacial. Entre el plano literal, en este caso formado por el brillo superficial de la cerámica y las figuras planas dibujadas que se van al fondo.

Figura 8: Fotografía. Detalle del brillo y reflejos del mural del aeropuerto de Barcelona 1970.

Fuente: Imagen del autor.



LOS MURALES CERÁMICOS DE MIRÓ Y MUSIVOS PALEOCRISTIANOS

Por otro lado, los destellos y reflejos generan una luz de la que desconocemos su origen y nos causa cierta perplejidad, podemos decir que tienen una componente mística^{ix}. Inicialmente hemos comentado el gusto de Miró sobre la literatura mística, aunque no conocemos si buscaba este efecto, en épocas antiguas sí que se buscaba. Se consideraba una materialización de la luz divina, como indica Gage que sucede en las superficies musivas de los templos paleocristianos (10, p.58). Lo podemos observar en el Mausoleo de Gala Placidia^x en Ravena (Figura 9). En esta imagen vemos, por un lado, como se produce el efecto comentado en el mural de Barcelona^{xi} y, por otro lado, se genera un espacio transcendente con una luz de la que desconocemos su origen.

Figura 9: Mausoleo de Gala Placidia. La decoración floral de la bóveda se aprecia según los destellos y reflejos de la luz. Fuente: Fotografía del autor.



Esta luz a la que nos referimos es la denominada lux. Es preciso distinguir entre los términos latinos lux y lumen. El primero se refiere a lo primigenio, a la sustancia en sí misma, mientras que lumen deriva de ella, lux corresponde a lo espiritual mientras que lumen corresponde a lo material. Los espacios religiosos bizantinos cubiertos de superficies musivas, se entendían como generadores de luz, no como meros transmisores de ella. Además, muchos de los ritos bizantinos se realizaban cuando el sol se ocultaba y no había más luz en el templo que la producida por lámparas, velas y los reflejos de estas en las superficies musivas. Lo que recordaba la idea ancestral judaica de que Dios habita en la oscuridad inefable. Idea que posteriormente haría suya un

místico cristiano del siglo V, muy influyente en este periodo, que se hizo llamar Dionisio Areopagita, conocido como el Pseudo-Dionisio Aeropagita (10, pp. 59-60). En su obra cumbre: *La Teología Mística*:

los simples, absolutos e inmutables misterios de la teología, que resplandecientes desbordan su abundante luz en medio de las negras tinieblas y en ese lugar totalmente intangible e invisible inundan de hermosísimos fulgores a las mentes deslumbradas (11, p. 258).

Por si quedaba alguna duda, sobre la peculiaridad de asociar lo divino con la tiniebla, en su Carta Quinta a Doroteo, diácono, define la tiniebla divina:

La tiniebla divina es luz inaccesible, donde se dice que habita Dios, es ciertamente invisible debido a su deslumbrante claridad e inaccesible debido al desbordamiento de sus radiaciones supraesenciales (11, p. 258).

CONCLUSIONES O CONSIDERACIONES FINALES

En este trabajo se ha demostrado que la clave de la construcción espacial en la obra de Joan Miró no reside únicamente en la organización de las figuras, sino en la condición fenomenológica de los fondos, entendidos como dispositivos activos de separación –o inversión– entre planeidad literal y espacio pictórico. Desde la formulación de la “*ley de la figura-forma*” en la pintura de los años treinta hasta las estrategias de destonificación, despiece irregular o reflejo vítreo en los murales cerámicos, Miró articula una misma problemática: cómo preservar una mínima ilusión de profundidad sin renunciar a la afirmación radical de la superficialidad del soporte.

En consecuencia, los fondos en Miró –sean campos pictóricos manchados, sacos de yute, soportes abrasivos o azulejos cerámicos– deben entenderse como un continuo experimental en torno a la frontera entre superficie y espacio, donde lo casual y lo matérico se integran críticamente en la estructura de la obra. Más que simples escenarios neutros, estos fondos condensan una reflexión avanzada sobre la percepción, la luz y la ambigüedad espacial, que enlaza las vanguardias del siglo XX con tradiciones visuales de larga duración, situando la producción mural de Miró en un lugar estratégico para reconsiderar el estatuto contemporáneo de la superficie pictórica y musiva

La comparación entre el mural de la UNESCO y el del aeropuerto de Barcelona permite identificar un desplazamiento decisivo: del fondo pictórico azaroso y texturizado al brillo cerámico como nueva “chispa creativa”, que reconfigura la relación figura fondo hasta situar las formas detrás del plano literal definido por los destellos, manteniendo no obstante la ambigüedad espacial y la oscilación de planos heredadas del cubismo.

REFERENCIAS

1. DUPIN, Jacques. *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 2004. (Obra original publicada en 1993).
2. ERBEN, Walter. *Joan Miró. 1893-1983. El hombre y su obra*. Köln: Taschen, 2008.
3. ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos, 1999.
4. DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Traducción de José Vidal. Buenos Aires: Cactus, 2008. (Obra original publicada en 1981).
5. GREENBERG, Clement. "Collage" [1959]. En: GREENBERG, Clement. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 85-99. (Obra original publicada en 1961).
6. ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1976 (Obra original publicada en 1959).
7. RICO, Pedro Juan; BALTASÁ, Bibiana. *Joan Miró. Territorios creativos*. Palma de Mallorca: Fundación Pilar y Joan Miró Mallorca, 1996.
8. VALLESPÍN, Aurelio. "Miró, Artigas, El mural cerámico del aeropuerto de Barcelona." En: APARICIO, Jesús (ed.). *Ensayos sobre arquitectura y cerámica (III)*. Madrid: Marea Libros, 2010, pp. 79-88.
9. ARTIGAS, Josep Llorens. *Formulario y prácticas de cerámica*. Barcelona: Ediciones Omega, 1992. ISBN 978-84-282-0945-8.
10. GAGE, John. *Color y cultura*. Madrid: Siruela, 2001. (Obra original publicada en 1993).
11. PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (B.A.C.), 2007. ISBN: 978-84-7914-615-3
12. DELAUNAY, Robert. "La luz" [1913b]. En: GONZÁLEZ, Alicia; CALVO, Francisco; SIMÓN MARCHÁN, Simón (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 76-77. (Obra original publicada en 1913).
13. DELAUNAY, Robert. "Notas sobre el simultaneismo" [1913a]. En: GONZÁLEZ, Alicia; CALVO, Francisco; SIMÓN MARCHÁN, Simón (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 75-76. (Obra original publicada en 1913).
14. DELAUNAY, Robert. "Simultaneismo del arte moderno contemporáneo. Pintura. Poesía" [1913c]. En: GONZÁLEZ, Alicia; CALVO, Francisco; SIMÓN MARCHÁN, Simón (eds.). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 78-81. (Obra original publicada en 1913).

NOTAS

ⁱ La perspectiva es tan importante para Alberti que su definición de pintura habla de los fundamentos de la perspectiva cónica frontal: "La pintura será la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situando su centro y estableciendo sus luces, representada artísticamente con líneas y colores, sobre una superficie dada." (3, p. 79).

ⁱⁱ Miró como muchos pintores de su época, se vio influenciado por el cubismo en sus inicios. Lo podemos apreciar en *La rosa* o *La botella azul* ambas de 1916 o *Caballo, pipa y flor roja* de 1920. Aunque en estas obras, se encuentran más cerca de artistas como Delaunay, que introduce otros mecanismos para evitar la temida anegación del objeto provocada por la anulación del espacio: "Esto mismo ocurre si representa las relaciones visuales de un objeto o de varios objetos entre sí, sin que la luz juegue un papel de armadura de la representación." (12, p.77). La luz adquiere así una función diferenciadora entre los objetos y contribuye a establecer relaciones espaciales entre ellos, aunque sin emplearse necesariamente para construir su volumetría. Esta concepción puede relacionarse con sus reflexiones en torno a la

Simultaneidad: “El contraste simultáneo es el perfeccionamiento más novedoso de este oficio, de esta técnica. El contraste simultáneo es profundidad vista - realidad - forma - construcción, representación. Se vive en la profundidad, se viaja en la profundidad. Estoy en ella. En ella están los sentidos. ¡¡Y el espíritu!!” (13, p. 76). Para Delaunay, la simultaneidad constituye así una vía para alcanzar ese nuevo espacio perseguido por el cubismo, cuya construcción no depende únicamente de la luz, sino también del empleo del color. En este sentido, afirma: “El color construcción descubierto entre diciembre de 1911 y enero de 1912, es la clave de estas representaciones” (14, p.79).

iii Tablero de madera formado por fibras altamente prensadas.

iv En la composición, el clarinete aparece situado en un plano posterior al de la guitarra y proyecta su sombra sobre la partitura y el tablero, estableciendo así una cierta distancia respecto a estos elementos. Sin embargo, esta relación espacial se vuelve contradictoria al observar que la partitura se superpone tanto a la guitarra como a su sombra. Esta superposición de posiciones aparentemente incompatibles introduce una ambigüedad perceptiva que tiende a comprimir la profundidad y favorece la lectura del conjunto como perteneciente a un mismo plano. La propia guitarra presenta una ambivalencia semejante en cuanto a su materialidad. Por una parte, adquiere una apariencia transparente, pues permite reconocer los límites del tablero sobre el que se dispone; por otra, se comporta como un elemento opaco, ya que oculta el clarinete situado tras ella y proyecta una sombra que corresponde igualmente a un cuerpo opaco.

v Excepto la estrella que aparece en el extremo superior izquierdo, que fue pintada directamente como en la UNESCO, y es la única reminiscencia de la relación figura fondo.

vi Artigas, como se ha comentado anteriormente, era un maestro de la cerámica y era consciente que pequeñas variaciones de temperatura pueden variar la intensidad cromática y la textura, también era consciente que los hornos de leña no consiguen una temperatura uniforme en todas las zonas. El efecto pixelado que producen las diferentes piezas cerámicas dependiendo de su cocción generan un aspecto azaroso cercano a los fondos que buscaba Miró.

vii El mural es encuentra orientado al Norte y ubicado bajo una gran marquesina, por lo que el mural es encuentra protegido del sol en todo momento, exceptuando los atardeceres estivales.

viii Únicamente se podría considerar la zona blanca superior donde se sitúa la estrella.

ix El uso de esta técnica, incorporar pequeños elementos capaces de producir destellos lo encontramos en momentos y artistas puntuales en la historia del arte. Fra Angélico lo utilizó mientras decoró las 43 celdas del monasterio de San Marcos en Florencia, entre 1438 y 1443. En estas pinturas realizadas al fresco sobre los muros de las celdas, incorporó polvo de vidrio en las áreas pintadas de rojo carmesí, el color que se utilizaba para representar la sangre. Es muy visible en el río de sangre que emana de Cristo crucificado. Mark Rothko, en el siglo XX espolvoreaba polvo de vidrio sobre algunos de sus lienzos recién terminados para aumentar la sensación de luminosidad. Sus cuadros son grandes telas con manchas de color que envuelven al espectador, y que provocan, mediante los fenómenos de percepción de la luz, atmósferas intangibles que se difuminan hasta el infinito. En sus últimos años trabajó con cuadros monocromos de colores muy oscuros donde lo único que se aprecia, tras un periodo de contemplación, son distintas formas con un brillo diferente, en algunos casos ejecutados con elementos naturales como clara de huevo. Estos cuadros emanan una luz desconocida, cuya procedencia nunca acertamos a descubrir. Si a esto le unimos los destellos puntuales del polvo de vidrio espolvoreado, el resultado es que el observador perseverante después de un tiempo de contemplación se siente desconcertado, pierde sus referentes, carece de certezas, duda de todo y es entonces cuando se refugia en su interior y la obra se muestra no como una visión exterior sino como una visión de su propio interior.

x El Mausoleo, construido alrededor de 425 es una pequeña construcción, con forma de cruz latina de 24,6 metros de anchura, 32,5 de longitud y 15,5 metros de altura en la intersección de las dos naves transversales. El exterior es austero, construido en ladrillo. El interior es todo lo contrario, está profusamente decorado con gran riqueza.

El zócalo está revestido con un aplacado de ónice hasta una altura aproximada de 2,50 metros y el resto se encuentra completamente decorado con mosaicos.

^{xi} El reflejo vítreo nos remite a la superficie que la produce, en este caso a la bóveda, mientras que las figuras o formas dibujadas en el desaparecen entre los destellos, quedan detrás de este plano literal.

Submetido: 26/07/2025
Aceito: 04/12/2025