

02 | Entre Son Abrines y Son Boter. Miró en Mallorca. From Son Abrines to Son Boter. Miró in Mallorca _Carlos Barberá Pastor

Joan Miró se aloja en el número 22 de la Rue Turlaque en París hacia 1927. Antes, Pablo Gargallo le cede “son atelier”, en el número 45 de la rue Blomet. Tendrían que pasar 30 años para que el pintor catalán dispusiera de un taller propio, proyectado por Josep Lluís Sert en Son Abrines, Mallorca, para que cambiaran las condiciones explicadas por el pintor en su escrito *Je rêve d'un gran atelier*. Es en 1938 cuando el pintor comenta en el número 2 del *XXe Siècle* las condiciones del lugar de trabajo de que disponía. Dice: “*C'était une époque très dure: les vitres m'avait coûté quarante-cinq francs au marché aux puces, ne marchait pas. Cependant l'atelier était très propre. Je faisais moi-même le ménage. Comme j'étais très pauvre je ne pouvais m'offrir qu'un déjeuner par semaine: les autres jours je me contentais de figues sèches et je mâchais du chewing-gum*”¹. El programa arquitectónico de un taller para pintor en la primera mitad del siglo XX, a pesar de ser la pintura una de las actividades artísticas que tendrían más relevancia en Europa, no era motivo de propuestas para los estudios de arquitectura. La actividad de pintar muchas veces era improvisada al dotar con lienzos y caballetes el interior de una sala que dispusiera de luz natural. Algún ejemplo de programa propuesto para taller de pintor son *Les ateliers Villas Lipchitz-Miestchaninoff* o *la Maison-atelier du peintre Amédée Ozenfant* proyectados por Le Corbusier. Ya estaban construidos cuando Miró escribió su crítica.

El encargo arquitectónico de un taller para un pintor requería vínculos con escultores, bailarines, cineastas, actores de teatro y, obviamente, pintores. Josep Lluís Sert, tras su compromiso con el Pabellón Español de 1937, “entraba en contacto con conocidas figuras del mundo artístico parisino que habían huido de la Europa ocupada, como Marc Chagall, André Bretón, Marcel Duchamp, Max Ernst, Andrés Masson, Jacques Lipchitz, Georges Duthuit, Amédée Ozenfant, Piet Mondrian, Fernand Léger o el americano Alexander Calder que había regresado del viejo continente”². Josep Lluís Sert conoce a Miró a principios de los años 30, después de 25 años Sert dice sobre el taller: “en 1956 proyecté un estudio para Miró en Palma de Mallorca. Se trata de un pequeño edificio situado en un solar aterrazado. Su tamaño se vio influenciado por el mural [*Cincinnati*] que pintó en Nueva York en 1947; un gran espacio con techo abovedado, un altillo que daba sobre el nivel inferior para ver mejor los grandes lienzos, un patio para trabajar la escultura, para ver los objetos a la luz del sol. Se conservaron los viejos muros, que pasaron a formar parte del estudio”³. La explicación está estructurada como si Sert estuviera describiendo la sección longitudinal del propio taller. Me refiero a la sección dibujada en papel cuadriculado para la propuesta construida [1]. La reseña, y el dibujo, explican las condiciones y el interés del espacio, con los huecos que permiten la entrada de luz o la relación visual con el altillo y el patio. La descripción, de alguna manera, permite relacionar el espacio proyectado por Sert con la actividad del pintor catalán.

La sección de un proyecto de arquitectura es dibujada por la información que ofrece para entender la particularidad del espacio que representa. Nos informa de huecos, escaleras, alturas, visuales, texturas, materiales o relaciones espaciales. Expone un sistema que vincula referencias a la arquitectura del edificio seccionado. Y aunque pueda aludir a cuestiones del uso, una sección no explicará la totalidad del programa arquitectónico de un proyecto. Una sección podrá especificar intenciones arquitectónicas pero necesitará de las plantas para dar a entender las relaciones entre actividades. De la misma manera que una sección es un apoyo en papel para entender la arquitectura cuando esta se refiere al espacio, la luz, o las relaciones verticales entre plantas, este escrito trata de presentar otra sección. Es una sección no dibujada, referida a acontecimientos y circunstancias que se dan en el espacio construido. Justamente, no es dibujada porque los hechos y los acontecimientos no son parte de un proyecto, que es el anhelo hacia un tiempo que ha de suceder. La expresión referida a las actividades propias en el espacio siempre ocurren después. Esta sección no dibujada esconde rasgos, son manifestación del edificio cuando es vivido. Traza mediante lenguaje escrito una sección que corta el raciocinio, por quedar separada del dibujo y la construcción del edificio, y tras ser vivido y ocupado durante casi 30 años por Miró requiere otro tipo de discurso.

A través del espacio bidimensional de la pintura y el espacio tridimensional de la arquitectura, el discurso va a intentar ligar dos mundos distintos, depara plantear una concepción sobre el contenido del taller a través de una nueva sección que intenta vincularse a los lienzos del pintor catalán.

Resumen pág 42 | Bibliografía pág 48

Universidad de Alicante. Carlos Barberá Pastor es doctor arquitecto. Titulado como arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Valencia, obtiene el título de Doctor en la Universidad Politécnica de Valencia por su tesis doctoral “Variaciones sobre la Bye House de John Hejduk”. Escribe varios artículos sobre Le Corbusier y Hejduk en la revista *Massilia*, otros artículos sobre el arquitecto Josep Llinàs en la revista *TC*, o sobre el arquitecto Juan Marco en la revista *Summa* +. Ha publicado en la colección de arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Reus de la Universidad Rovira i Virgili la monografía “John Hejduk. Escaleras en la Wall House II”. Ha sido ponente con el título “Fotografías que seccionan una mirada de Le Corbusier” en el Congreso de arquitectura “Le Corbusier, 50 años”. En la actualidad es profesor de Composición Arquitectónica en el Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la Universidad de Alicante. carlos.barbera@ua.es

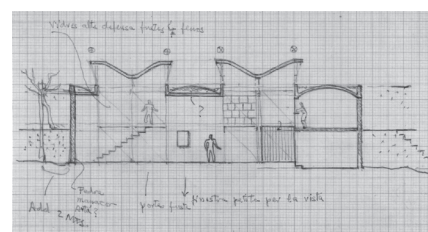
Palabras clave

Miró, Sert, Son Boter, Son Abrines, taller de arquitectura.

Keywords

Miró, Sert, Son Boter, Son Abrines, architectural workshop.

[1]



El ambiente, la atmósfera del espacio interior del taller ⁴ [2], la escenografía conformada no solo por los límites, sino por los caballetes y los lienzos, los objetos que ocupan la sala, los muebles repletos de piezas como “los *siurells* y las demás muestras de artesanía popular” junto a “muñequitos y pequeños juguetes varios, piedras llamativas, palmas trenzadas del domingo de Ramos, fotos, estampas, postales, y la más diversa parafernalia que se pueda imaginar” ⁵; forman parte de las piezas que contiene el edificio proyectado por Josep Lluís Sert. En el taller, todos los pedazos y fragmentos dispersos, ya sea una piedra ⁶, las telas contra la pared, las mecedoras y las banquetas, un lienzo sin terminar, los recortes pinchados en un muro, o los objetos en la pasarela de la planta primera desde donde poder asomarse a la sala, son tenidos en cuenta por ser el taller el lugar donde se han llevado a cabo acontecimientos referidos al hecho de pintar un cuadro ⁷. El espacio, concebido desde los límites que define Sert en el proyecto, es adaptado a las necesidades de Miró al llenar de objetos todo el interior. Las piezas que lo ocupan son el rastro de relaciones entre utensilios. La fascinación que suscita el taller es motivo para referirnos a la construcción del edificio pero también a aquello que contuvo, a acciones y actividades que se dieron en su interior. Son un motivo más para definir el interés que tiene el taller al mencionar no solo la obra sino los acontecimientos. En la condición de espacio y tiempo de una fotografía que muestra numerosas piezas rodeando a Miró, una banqueta queda vinculada al gesto de sentarse, un caballete dispuesto en medio del taller al ademán de un trazo, o un lienzo sobre el suelo a la acción de manchar con pintura una tela. Y así. Concibe lo interpretable, no medido ni relatado, que trata de imaginar el fin fundamental del uso del taller. Cualquier pieza es un motivo, una causa que lleva a otra. Cualquier objeto sacado de su entorno, recogido de un camino de los alrededores de Son Abrines y trasladado hasta el banco de entrada del taller, permite relacionar

[2]



¹ MIRÓ, Joan, XXe siècle, n° 2, *réve d'un grand atelier*, Joan Miró. Paris: (editorial), May 1938, pp. 25-28. Aparece –la traducción– en: AA.VV., *Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat*, Fundació Joan Miró. Barcelona: CEAC, 1983, p. 9. “Eran tiempos muy duros: los cristales estaban rotos, y mi sartén, que me había costado cuarenta y cinco francos en el Marché aux puces, estaba inservible. El taller, en cambio, se encontraba siempre muy limpio. Yo mismo me cuidaba de que así fuera. Como era muy pobre, solo podía realizar una comida a la semana. Los demás días me contentaba con algunos higos secos, y masticaba chicle.” Otra de las referencias al texto de Miró aparece en: FREIXA, Jaume [et al.]. *Taller per a Joan Miró*. Josep Lluís Sert, D'A. Mallorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears. “Era una època molt dura, els vidres eren trencats; la paella, que m'havia costat quaranta-cinc francs als encants, no funcionava. I, tantmateix, el taller estava molt net. Jo mateix me l'endegava. Com que era molt pobre, nomes podia esmorzar un cop la setmana; els altres dies m'acontentava amb figues seques i mastegant xiclet.”

² JUNCOSA, Patricia. *Segons ells mateixos, Miró, en sus propias palabras, Sert, in their own worlds*. Murcia: Cendeac, 2008, p. 729.

³ SERT, Josep Lluís. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 78.

⁴ “Todo lo que permito entrar aquí está relacionado con mi trabajo, son cosas que constituyen recordatorios, cosas que necesito como atmósfera.” Aparece en: RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 151.

⁵ PUNYET, Joan. *El ojo de Miró*, Madrid: La Fábrica, 2015, p. 16.

⁶ Cuando yo encuentro una piedra es una piedra, cuando Miró recoge una piedra es un miró”. En palabras de Joan Prats y citado en: “Op. cit”, p. 21.

⁷ Pintar un cuadro intenta quedar referido no solo a la acción de pintar sino a todas las situaciones que rodean el acontecimiento. Miró dice: “Un día me preguntaron si tenía un ayudante para limpiar los pinceles y hacer todas las cosas de ese tipo. Desde luego que no. No puedo. Por otra parte, ahora trabajo muchas veces con los dedos. Hundo los dedos en la pintura, en las tintas litográficas, así (gesto voluptuoso); así es como pinto.” Aparece en: RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 55.

[1] Sección longitudinal a lápiz y tinta sobre papel cuadriculado. © Harvard University.

[2] Lienzos, caballetes y mobiliario con objetos en interior del taller Miró. *El ojo de Miró*, Madrid: La fábrica, 2015.



[3]

todo el cosmos que rodeaba esta pieza encontrada con el cosmos que rodea la misma pieza en el taller. El resultado, lo más probable, será la pintura que impregna un lienzo, realizada tras un proceso que podría durar uno, dos, o más años. El marco delimitado por la tela, relacionado con el espacio de tiempo que acompaña la mirada a un objeto disperso por la sala o el recuerdo de un paseo entre algarrobos pisando el polvo que traen las sandalias, se junta con el color de la pintura que traza una mano. El tacto, el contacto con la tierra y la expresión de los pigmentos se unen en una acción que enlaza casi a la vez distintas interpretaciones sobre la posición de los lienzos en el espacio donde son conformados.

Este vínculo plantea relacionar el espacio de la pintura de Miró con el espacio de la arquitectura de Sert. Estas relaciones que establece Miró pintando sus cuadros trazan la esencia del espacio para el cual fue concebido el edificio proyectado por Sert. Fotografías e imágenes del taller ⁸ muestran momentos concretos de la vida del edificio, que hacen patentes unos hechos que permiten vincular arquitectura y pintura.

Hay muchas maneras de vincular arquitectura y pintura. Si al establecer relaciones entre la pintura de Miró y el espacio del taller proyectado por Sert, uno se da cuenta de que no tienen por qué plantear semejanzas, las interpretaciones deberían ir encauzadas a las desavenencias que las dos disciplinas muestran. Se observa en cualquier cuadro pintado en la época de Mallorca. La desaparición de la atmósfera en las pinturas de Miró, según comentario de Perejaume, define de una manera concreta la discrepancia, en principio tan grande, entre el espacio pictórico de

⁸ Las consultas a las fotografías sobre el taller, en concreto con las fotografías a los objetos y piezas, se encuentra en la bibliografía.

⁹ AA. VV. *Miró Sert. La construcción d'una amistat*. Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2007.

¹⁰ PUNYET, Joan. *El ojo de Miró*, Madrid: La Fábrica, 2015.

¹¹ GOMIS, Joaquim, *Joaquim Gomis, Joan Miró. Fotografías 1941 1981*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

¹² "Poc temps després començarien les obres de la vivenda i del taller que, a pesar d'iniciar-se allora, van ser encarregades a dos arquitectes diferents. La vivenda al germà de pilar, Enric Juncosa, que projectà una casa convencional dins d'una línia més o menys regionalista. L'estudi, en canvi, s'encarregà a Josep Lluís Sert, amic del pintor des de feia molts d'anys i defensor d'uns principis arquitectònics i artístics en els quals Miró també hi creia. Aquesta decisió, que reproduceix aquella diferenciació tan freqüent entre l'àmbit familiar i el que atany a la pròpia obra, demostra que l'interès de Miró pel seu taller transcendia les necessitats estrictes del programa i atenia al valor com a obra d'arquitectura." FREIXA, Jaume [et al.]. Taller per a Joan Miró. Josep Lluís Sert, D'A, Mallorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, p. 11.

¹³ "Quina vida de treball feu cada dia? - La d'un obrer. A dos quarts de vuit m'hi poso, fins a les dotze. Després una estona de cultura física i em dutxo (...) Un cop dinat torno al treball, fins a dos quarts de sis, que surto a passejar fins devers Gènova. Després treball un horeta més, fins a les set, diguem..." Aparece en: PORCEL, Baltasar. *Els tallers de Miró*, Barcelona: Institut català d'Estudis Mediterranis, 1989.

¹⁴ "¿Trabaja solo? -pregunta Raillard-. Ah, sí. Absolutamente solo. Sobre todo, que no haya nadie. Nunca. Nadie entra en el taller cuando estoy trabajando." RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 47.

¹⁵ PUNYET Miró, Joan. *El taller de Miró*, Madrid: H Kliezkowski-Onlybook.

¹⁶ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 53.

Miró y el espacio arquitectónico donde son conformadas sus obras. Viendo algunos cuadros de Miró, las alusiones al espacio que ocupa la pieza dibujada, cualquier alusión al ambiente en el que se ubica la figura, no es que se haya eliminado, o que no aparezca caracterizada, sino que más bien ha sido desgarrada del cuadro. La búsqueda de la esencia de una pieza pictórica, volver a los inicios de la pintura en su condición más primitiva, como sucede en muchas pinturas de Joan Miró, no plantea dejar de lado la atmósfera de una manera aleatoria. No pintar un paisaje no es dejar de dibujarlo. Es arrancar de la pintura los fondos para desarrollar la acción concreta de eliminar un ambiente. El pintor lleva a cabo un proceso constante que elimina cualquier escenario y todo lo que su representación pictórica requiere. Esta cuestión se contradice con el espacio arquitectónico donde se desarrolla la pintura. La elaboración de una pintura que suprime la ubicación, el ámbito, su condición y circunstancia, o su porqué en el mundo se contradice justamente con el lugar donde se desarrollan las pinturas, por ser este el espacio conformado y pensado para establecer una atmósfera de luz natural y llevar a cabo la acción de pintar. Sin embargo, suprimir los fondos de un cuadro no significa no tenerlos en cuenta.

Algunas de las fotografías del libro *Miró Sert. La construcción d'una amistat*⁹, otras que aparecen en la publicación *El ojo de Miró*¹⁰, o en *Joaquim Gomis, Joan Miró. Fotografias 1941-1981*¹¹ permiten establecer estas relaciones. Es donde aparecen las pinturas en el interior del taller, alguna de ellas protagonizada por Miró ubicado entre los lienzos. La ausencia de atmosferas en el lienzo contrasta con la atmósfera que muestran las fotografías. En una de las imágenes podemos ver a Miró sentado sobre una mecedora [3], junto a lienzos apoyados unos sobre otros, superpuestos. Cada bastidor se ubica en una orientación o en otra, sobre el suelo, girado contra la pared o ligeramente inclinado respecto a los ejes del estudio. La razón de ser del taller son lienzos dispersos, sin ningún orden de colocación, donde uno imagina que exigen esquivarlos al trazar una línea, dar un color, o sentarse entre ellos. En este caso, los movimientos del interior del taller, que permiten una acción en su interior, no son ordenados por el arquitecto sino, más bien, por quien usa el estudio, por el propio pintor, que organiza y contrapone el ambiente del espacio del taller con el inexistente que presentan las pinturas.

Para acceder al taller, el edificio tiene varias puertas. En planta baja, por dos de sus lados se puede entrar, y en planta primera a través de una escalera se entra desde la cubierta. Este paso cenital plantea una relación con la casa de la familia Miró. La vivienda, proyectada por Enric Junyosa¹², es la residencia de Joan Miró y su mujer Pilar, junto a su hija María Dolors, que a partir de 1954 expresan planes de trasladarse a Mallorca. Son varias las referencias que el pintor hace a sus horarios, en relación al tiempo de trabajo en el taller o sus paseos entre los campos de secano por Sor Abrines¹³. La visión del taller cuando se accede desde la vivienda permite contemplar desde el estudio el espacio de trabajo. Es la visión que adopta Joan Miró. El resto de los que viven en la vivienda se quedan fuera, no entran, por ser este su espacio propio¹⁴. Su nieto pocas veces accedía. A veces, se acercaba para pisar "sus cubiertas longitudinales en forma de "ala de gaviota", sobre las que solía subir a escondidas"¹⁵ de sus abuelos.

En ese tránsito de pasar desde del exterior al interior, si atendemos a la percepción de la imagen que vemos estando fuera y dentro, el edificio adquiere un cariz muy distinto no solo por los mundos que separa entre estar fuera o dentro sino por los objetos que contiene. Esta contextualización transforma el sentido del espacio interior, definido por los límites de sus paredes, y el sentido de los objetos que lo ocupan. Desde la cubierta, antes de entrar, puede verse el paisaje que rodea el estudio, una vez dentro, no se presenta a pesar de los ventanales [4] y los tragaluces. Teniendo en cuenta la enorme cantidad de luz que cae desde las bóvedas de hormigón y a pesar del entorno sobre la línea del mar en dirección a Cala Major, desde el interior el paisaje no se presenta. Los "brise soleils" nos exigen adoptar una determinada posición para visualizarlo. Los tableros en vertical y "les rajoles", que van a impedir que la luz entre de forma directa, nos muestran un exterior puntual que nos separa del paisaje.

Joan Miró dice:

"Mientras trabajo, nada. Absolutamente nada. No miro el paisaje, que es magnífico. Hay pocas ventanas y corro las cortinas. Nada, nada, nada. Lo que me excita es eso: esa manchita blanca en el suelo. Hay quien se hace leer poemas, textos, no sé qué. En mi caso está absolutamente descartado. Es esa mancha blanca lo que constituye para mí un estímulo excitante, incitante, aquella roja, esta negra (camina de una mancha a otra). Se saca esa baldosa y ya hay una obra que me espera, un punto de partida"¹⁶.

Así es como Miró define la relación con el exterior: a través de una baldosa. Es justamente lo corpóreo, lo opaco, la textura o los objetos que ocupan el espacio entre límites interiores lo que proporciona el punto de partida, para vincularse con el mundo de la pintura en un intento por deshacerse de cualquier relación con el espacio exterior a partir de una tensión, un desgarramiento.

[4]



[3] Joan Miró sentado sobre mecedora en el taller de Son Abrines. *El ojo de Miró*, Madrid: La Fábrica, 2015.

[4] Exterior del taller en Son Abrines, fachada en dirección a Cala Major. Autor Carlos Barberá.

Si consideramos no solo lo que literalmente se ve al acercarnos al taller y atendemos más a un estado de ánimo y una interpretación sobre, por ejemplo, la mancha de una gota de pintura o un trazo de pincel, es aún menos relevante la relación con el paisaje desde el espacio del taller.

“¿No entra usted rutinariamente al taller? -Pregunta George Raillard.

No, nunca, la tensión es cada vez más viva. Cuando más envejezco más fuerte es la tensión. Esto inquieta a mi mujer. Cuanto más envejezco me vuelvo más loco, agresivo o malvado, si usted quiere.

En su obra.

Con la gente no. Por ejemplo siempre le digo a Dupin: “Me gustaría morirme diciendo: “mierda”. (...)”

En 1925 ya se decía que era usted secreto e indescifrable. Pero nunca se ha dejado de ver con nitidez creciente lo que tiene “dentro”.

Yo me exteriorizo más. Es consecuencia de mi trabajo y de todas las historias de nuestro país (gesto violento del brazo, como si arrojara algo por encima del hombro) ¹⁷”

Referirnos a un estado de ánimo agresivo conlleva mostrarse ausente de una relación con el exterior. La agresividad se expresa cuando se muestra la cólera que uno tiene dentro. Es contrario a una imagen del exterior que entra. Estar disconforme a la mirada a un paisaje que uno recrea tras dejarse impresionar por la visión que viene de fuera, supone adoptar un estado de concentración para no dejarse inmiscuir. Ser agresivo es el hecho de pronunciar, de romper con el orden tras dar un puñetazo en la mesa, propinar un grito, hacer una pintada en una pared o pintar un lienzo. Es ahí donde se relaciona el estado de ánimo con el hecho de entrar al taller, porque es en este donde “me exteriorizo más” como “consecuencia de mi trabajo”. Es el taller el lugar donde Miró va a tratar de expresar, de mostrar mediante un lienzo, un mundo propio, íntimo, interior, al cual se le extrae la atmósfera. “Es como la ortografía. Pero no viene del exterior. Me lo dicta lo que deseo expresar. No hay reglas de gramática ni de sintaxis, no hay nada. Es preciso que haga mi trabajo y me las arregle ¹⁸”. Y en ese intento por mostrar, por definir, por expresar, está el esfuerzo que requiere de una energía que tratará de arrancar del cuerpo el medio en el que el pintor se encuentra para que un lienzo se convierta en pintura. De ahí la agresividad y la violencia. En el momento que un trazo surge para plasmarse en el lienzo, en ese instante se extrae todo lo demás. “Cuando estoy en mi taller, y es la mayor parte del tiempo, y siempre a solas, soy muy violento; cuando salgo de él descanso”.¹⁹

El sentido que puede tener el taller proyectado por Sert está en los objetos que lo ocupan. Dan importancia a lo que ha ocurrido en un momento. Dan protagonismo a un tiempo ²⁰ en el que la expresión que define el significado de una “transformación plástica implica en sí misma una transformación de las ideas ²¹”. El taller no plantea una relación a través de la construcción, mediante las ventanas y los huecos que permiten ver el paisaje. Como dice Miró, siempre están tapadas. La relación del taller con el exterior es a través de lienzos, que ocupan el espacio interior y nos plantean un vínculo con el espacio de la pintura exclusivamente bidimensional. El taller, el espacio de la sala no es exactamente un interior, más bien es exterioridad por la cantidad de cuadros que lo ocupan. El programa plantea relacionarse con un exterior que no tiene por qué coincidir con el espacio de la construcción del edificio o el espacio tridimensional arquitectónico. El exterior, como decíamos, ha sido arrancado.

Las fotografías del taller están plagadas de lienzos [5]. La fotografía con Miró agachado es muy distinta a la fotografía anterior en la que se ve a Joan Miró sentado en una mecedora, no por la posición que ocupa sino por los objetos que lo rodean. Láminas por el suelo, bastidores apoyados sobre la pared o caballetes dispersos ocupan el espacio que ha construido Joan Miró con lienzos contra la pared. En el espacio del taller, el hecho de que haya pinturas que no se presentan a la vista evidencia que no es lugar para exposición de obras. La esencia del taller no está en el alarde sino más bien en el acontecimiento, en aquello que, por ocurrir, no ocupa tiempo para presentaciones. No hay motivo para hacer del taller un espacio expositivo. En el taller el tiempo es el de las cosas que sobrevienen, que suceden. Las pinturas no adquieren la importancia que un museo les da, más bien en el espacio del taller se encuentra la trascendencia que “es tracta de donar tot el valor a la vida invisible, a la feina silenciosa. Sento la força extraordinaria d'aquest valor d'una manera especialmente entrañable. “Cal estar disposat a treballar dins la més total indiferència i obscuritat”, insisteix Joan Miró” ²². Esta relación tan concreta entre pintura y arquitectura que se da en el taller, ensalza el valor de una y otra, ocultando y no mostrando aquello que en las dos artes es inevitable para nutrirse y elogiarse; para hacerse, mediante ellas mismas, imprescindibles con la imagen. Mediante la ocultación nos presenta la esencia de un mundo que no tiene por qué ser mostrado; que en el hecho de desaparecer, al no

¹⁷ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.35-36.

¹⁸ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.103.

¹⁹ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 223.

²⁰ Miró hace bastantes referencias al tiempo. Dice en alusión a las salidas que hacían la banda de pintores en París, en torno a 1925, a las que él no solía ir: “¿Ya entonces practicaba usted un riguroso empleo del tiempo? Ah, sí, con todo rigor. Pero no es tanto el empleo del tiempo: lo que me resulta imposible es interrumpir el trabajo. Todavía hoy sigue siendo así. Por eso evito los viajes. para llegar a París en avión, basta una hora, pero eso corta el trabajo; y si me quedo cuarenta y ocho horas en París necesito por lo menos una semana para recomenzar, para retomar el hilo.” También dice: “Por la mañana hago el trabajo duro. A la tarde reviso lo que he hecho a la mañana para corregir, si es necesario, y para preparar la tarea al día siguiente. El trabajo verdaderamente duro es por la mañana, la mañana es sagrada para mí. A la tarde empiezo a estudiar lo que haré y a las cuatro de la mañana surgen las ideas.” Aparece en: RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 29, 57.

²¹ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 199.

²² PEREJAUME. *Paraules locals*. Romanyà Valls: Tushita edicions, 2015, p. 78.

²³ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 43.

[5] Joan Miró agachado en el taller de Son Abrines, Mallorca. © Hereus de Joaquim Gomis. Fundació Joan Miró Barcelona.



[5]

ser visible, nos muestra más de su ser que por el hecho de mostrarnos y exteriorizarse. En arquitectura, la circunstancia y lo que acontece en el interior del espacio es el acometido fundamental que se da en un edificio para que este se ponga a funcionar. Sin ella, sin el acontecimiento, la arquitectura se queda en proyecto, en construcción, no adquiere ningún valor que pueda poner en evidencia un lugar para la vida. Sin embargo, es la vida misma quien impide exponer el sentido y valor de un edificio por ser el acontecimiento fugaz e irrepitible.

En todo esto, justamente lo no mostrado, es lo que da sentido al espacio pictórico y arquitectónico. Son contenidos de los que no es fácil hablar. Tanto un cuadro de Miró disperso por el estudio como el propio estudio adquieren significación en la desvinculación de un exterior que es palpable y físico pero del que hay que distanciarse para ser arrancado de su ámbito. Es un proceso necesario que expresa un interior planteado por Miró en el espacio de Sert.

Si nos paramos a pensar que uno de los valores más relevantes que ha tenido la pintura en todo occidente ha sido la facultad para presentar los acontecimientos que han podido darse en el espacio arquitectónico, desde Giotto a Picasso, lo relevante y la capacidad de la pintura en su vínculo con la arquitectura es plasmar un hecho, dejarlo fijo en el tiempo y ofrecer la notabilidad de una acción frente a las demás.

A los cuadros de Miró, en el momento en que son pintados, se les extrae cualquier alusión al tiempo de un acontecimiento, a la acción que pueda darse en un espacio. Son vaciados de cualquier expresión sobre los hechos y, por tanto, sobre el ambiente que es generado por un lugar. En el taller de Miró, las circunstancias y los acontecimientos llenan todo el espacio. Los objetos se presentan en un contexto.

“Usted siempre busca materiales nuevos...”

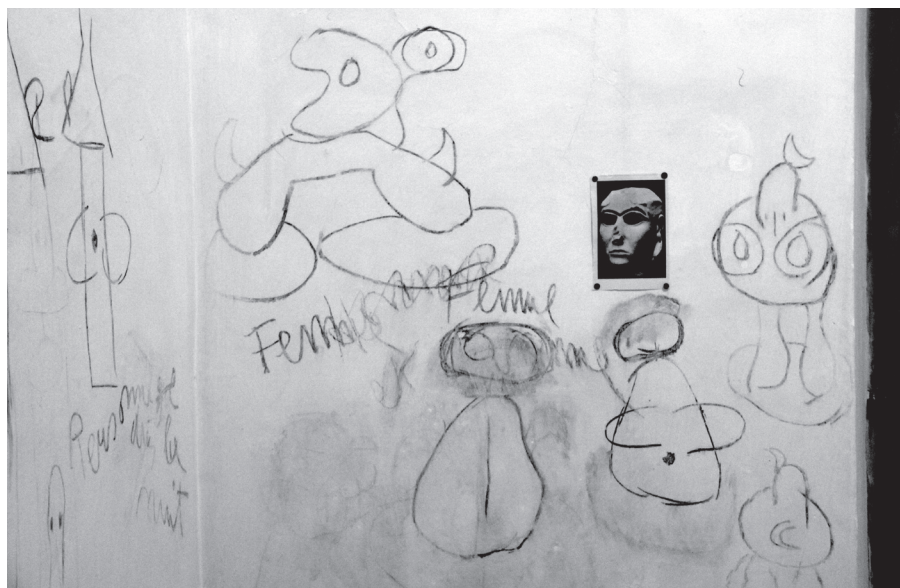
No busco. Me atraen, vienen a mí. (Se acerca a una mesa cubierta de manchas). Por ejemplo, uso esta mesa para poner mis brochas y pinceles. Fatalmente, a medida que se van manchando, me excita. Esas manchas negras un buen día serán alguna cosa. Son un choque. Los choques son necesarios en la vida. Muy necesarios.

Esos choques ¿son siempre visuales?

Con mucha frecuencia.”²³



[6]



[7]

Uno de los usos que Miró da al taller lo define como un choque. Lo que hace concebir, en este caso, una relación entre pintura y arquitectura es la acción, no referida exclusivamente al hecho de pintar sino al conflicto que genera la persuasión por pintar y por tanto para ausentarse de la atmósfera en la que se ubica. Es una conexión que se produce a partir de un encontronazo, el cual provoca una intuición, una interpretación por definir la esencia de su pintura, mediante la comparación entre el choque visual del que habla Miró y los cuadros que se desgarran del ambiente en el que se encuentra la pieza dibujada.

Pero también, la imagen que dan los lienzos en su posición de espaldas, establecen otras referencias. No es una situación extraña darle la vuelta a las pinturas, lo requiere el propio proceso de trabajo. Cuando Joan Miró, en referencia al taller comenta en una entrevista que: “habría que encontrar un medio de que estos talleres sean conservados tal como están cuando yo no esté aquí, cuando me haya marchado. Sería necesario que todo lo que está en marcha quede aquí. Las cosas a medio hacer no deben ir al museo. Aquí son cosas vivas”²⁴; parece que esté aludiendo más a “ese fondo de olvido al que van a parar todas las obras”²⁵ que a un intento por mostrarlas para que pensemos que por el hecho de presentarlas, de ser visibles, “son cosas vivas”. Dejar en el taller las obras “tal como están cuando yo no esté aquí” constituye también, como dice Pep Llinás citando a Perejaume, “un punto de partida, un origen de nutriente y fertilidad que, con el paso del tiempo, alumbrará obras nuevas.” Es extraño que en el taller queden obras exhibidas al público. Al presentarlas, este se transforma y el proceso de lo inacabado se estanca.

En 1959, unos años después de fijar su residencia en Mallorca, Joan Miró, “aprovechando la dotación del Guggenheim International Award de pintura, decide comprar Son Boter, un antiguo caserón mallorquín del siglo XVIII contiguo a la casa de Son Abrines²⁶”. Georges Raillard, en la entrevista que le hace a Miró en la propia casa describe así el inmueble: “Son Boter es el nombre de la hermosa casa catalana del siglo XVII situada en lo alto del jardín de Joan Miró. Es una gran masía, último vestigio de lo que eran los alrededores de Palma antes del delirio turístico. Son Boter es otro taller. Unas habitaciones blancas, pintadas con cal, sin ningún mueble y con decenas de telas. Como en todos los lugares donde Miró trabaja, hay, clavados en las puertas con chinchetas, fotos, artículos de periódico, tarjetas, postales, dibujos de niños. La gran puerta abre sobre una vasta sala a la que dan otras habitaciones más pequeñas. La misma disposición se repite en la planta alta. En un entresuelo, la vieja cocina y las habitaciones de servicio. Hay algunos objetos de arte popular entre las telas, en su mayoría de grandes dimensiones y que parecen sin tocar. Una poderosa armonía en blanco.”²⁷

Cuando Raillard visita Son Boter entre el 3 y 8 de noviembre de 1975, el profesor de literatura y arte moderno en la Universidad de París no hace alusión a los bocetos que cubren las paredes de la casa [6] [7]. Entre telas, lienzos y bastidores dispersos, –uno de los garabatos sobre la pared indican “bastidor buid”–, se hallan una serie de bocetos pintados con carboncillo sobre la última de las capas de cal que cubre las paredes. El carboncillo sobre cal lleva a considerar que la expresión de un boceto desarrollado en las paredes del interior de la casa expone el encuentro momentáneo e irrepetible entre el límite del espacio y el gesto para dibujar un trazo.

De alguna manera, Miró, con la acción de pintar mediante bocetos las paredes de la vivienda, expresa en el interior del espacio doméstico un culto hacia el espacio conformado por los lien-

[6] [7] Bocetos en interior de Son Boter. Carboncillo sobre pared pintada a la cal. Autor Carlos Barberá.

[8] Exterior de Son Boter. Autor Carlos Barberá.

zos contruidos con cal. La repetición de los dibujos en cada una de las salas de la casa parece impetrar el espacio doméstico. La cal, la textura del interior de las habitaciones en la casa mallorquina, se convierte en el fondo blanco de unas figuras que se presentan como protagonistas de una acción que establece un ritual. Al dejar rastros de carboncillo en las paredes de la casa, el aire que ocupa el espacio interior queda saturado del propio hecho del gesto para dibujar un trazo. Es como si el ambiente se colmatara de acontecimientos pictóricos que no han podido disolverse en el aire, han quedado en los límites que contienen el espacio, en un proceso en el cual la atmósfera que contiene la pared ha sido arrebatada para conformarse como fondo de la atmósfera de la sala, dejando al espectador entre dos mundos, el de la bidimensionalidad de la pintura y la tridimensionalidad del espacio de la arquitectura. Con esta propuesta, al pintar con el carboncillo negro una pared blanca, Miró nos indica que una casa "*tracta de donar tot el valor a la vida invisible, a la feina silenciosa*". Entre la cabeza y la mano está la intención de llenar la casa de palabras y bocetos para plantear no tanto el valor del dibujo en sí sino el contenido del espacio referido a la expresión de una acción en el interior de una sala. No hay color porque es el modo que se utiliza cuando nos enfrentamos a una hoja en blanco y surgen las primeras ideas que dejan connotación en el dibujo, como un rito que enaltece el gesto. Es esa la expresión del garabato. Pero quizá está ahí una de las entonaciones del pintor cuando dice: "Y ya verá en Son Boter. Este taller es moderno; Son Boter es una casa del siglo XVII con grandes paredes, sobre las cuales dibujo... eso tiene un valor, un valor documental y humano. Siempre lo digo a la gente de Barcelona, espero que lo hayan comprendido." ²⁸

"¡Qué casa! ¿No le habría gustado vivir aquí, y no en la otra villa?"

Prefiero que sea mi taller. Si estuviera solo, viviría aquí, sin dormitorio, poniendo un colchón aquí, en cualquier parte." ²⁹

"La verdad está aquí, en Son Boter."

De la misma manera que los lienzos blancos, almacenados para ser pintados van a modificar la tela, la pared de cal se transforma cuando Miró traza sobre sus muros las líneas que dibujan una mujer, una cara, un pájaro, junto a inscripciones y fotografías cogidas con chinchetas. La casa queda alterada en un suceso excepcional. La expresión queda plasmada en las paredes como si fuera una ceremonia que traslada el valor del trazo al interior de la casa, a sus propias paredes, como si de una pintura rupestre se tratara, donde el culto tiene que ver con la propia acción en una cueva. El boceto, al formar parte de los límites del espacio de la propia vivienda expresa la celebridad y la gracia de la propia acción. Es una conmemoración que rinde culto al lugar porque el acto siempre rinde culto al propio espacio de la conmemoración. Es una manera de invocar. Más que una relación entre arquitectura y pintura, es una consagración del espacio cotidiano y doméstico que enaltece no la pintura en sí sino el "*treball dins la més total indiferència i obscurita*". Lo hace en Son Boter [8], en sus propias paredes, quizás porque justamente no iba a encontrarse un medio para que estos talleres fueran "conservados tal como están cuando yo no esté aquí, cuando me haya marchado."

[8]



²⁴ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p.56.

²⁵ LLINÁS, Josep. *Sospecha de estiércol*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2015, p. 9.

²⁶ JUNCOSA, Patricia. *Segons ells mateixos, Miró, en sus propias palabras, Sert, in their own worlds*, Murcia: CENDEAC, 2008, p. 735.

²⁷ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 143.

²⁸ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 56.

²⁹ RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*, Barcelona: Granica, 1978, p. 175.

Resumen 02

El texto trata de establecer una relación entre pintura y arquitectura dentro del espacio arquitectónico. El escrito entabla vínculos entre el programa de taller en el edificio proyectado por Josep Lluís Sert y la actividad de pintar de Joan Miró en el estudio de Son Abrines y Son Boter en Mallorca. Uno de los motivos por los que la pintura occidental se conforma por sí misma, desde Giotto hasta Picasso por ejemplo, son las relaciones entre espacio y uso que el propio lienzo muestra. Cualquier pintura de la época trata de presentar el misterio de un acontecimiento mediante el contenido pictórico. Son estas relaciones el motivo que muchas veces llevaba al pintor a desarrollar un cuadro. En el caso del estudio proyectado por Sert para Miró, la investigación trata de conjugar espacio de trabajo y espacio de la pintura desde una interpretación a la pintura sin abandonar el espacio en la que es gestada. El fin es revelar o mostrar interpretaciones sobre dos programas característicos del siglo XX: vivienda y taller de pintura; desde un análisis concreto entorno a Joan Miró y Josep Lluís Sert.

Abstract 02

The text establishes relationships between painting and architecture in the architectural space. The writing creates links between space designed by Josep Lluís Sert and painting activity that Joan Miró performed in the building Son Abrines in Mallorca. One of the reasons why painting in Europe is shaped by itself, from Giotto to Picasso for example, is the relationship between space and use that canvas itself shows. Any painting of the time comes to present the mystery of an event by a pictorial content. Relations between space and use represented are the reason that often led the painter to develop a picture. In the case the study designed by Sert for Miró, the motive for research is to combine the work space and the space of painting from an interpretation to the painting without leaving the space which is gestated. The purpose is to reveal or display the contents of two distinctive programs of the twentieth century: housing and paint shop, from a concrete analysis environment Joan Miró and Josep Lluís Sert.

Bibliografía_ Bibliography

- AA.VV. *Joan Miró: anys 20. Mutació de la realitat*. Barcelona: Fundació Joan Miró, CEAC, 1983.
- FREIXA, Jaume [et al.]. *Taller per a Joan Miró. Josep Lluís Sert, D'A (5-6)*. Mallorca: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Balears, 1990.
- JUNCOSA, Patricia. *Segons ells mateixos, Miró, en sus propias palabras, Sert, in their own worlds*. Murcia: Cendeac, 2008.
- LLINÁS, Josep. *Sospecha de estiercol*. Madrid: ediciones asimétricas, 2015.
- PEREJAUME. *Paraules locals*. Romanyà Valls: Tushita edicions, 2015.
- PORCEL, Baltasar. *Els tallers de Miró*. Barcelona: Institut català d'Estudis Mediterranis. 1989.
- PUNYET Miró, Joan. *El ojo de Miró*. Madrid: La fábrica, 2015.
- PUNYET Miró, Joan. *El taller de Miró*. Madrid: H Kliezkowski-Onlybook.
- RAILLARD, George. *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Granica, 197.
- SERT, Josep Lluís. *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.