

# Joan Miró i les arts del món

Ricard Bru i Turull

Universitat Autònoma de Barcelona  
ricard.bru@uab.cat

Recepció: 23/04/2022, Acceptació: 21/09/2022, Publicació: 22/12/2022

## RESUM

La trajectòria de Joan Miró es caracteritza per haver sabut construir un llenguatge propi de gran força expressiva a partir d'un ús de formes, materials i colors que entronca amb signes essencials de l'home i de la natura. Amb aquest article recollim alguns dels rastres de l'interès de l'artista per les cultures del món en temps del primitivisme i per manifestacions artístiques foranes, espontànies o primigènies que el van ajudar a traçar un camí propi, profundament personal alhora que universal.

Paraules clau:

Miró; primitivisme; cultures del món; Àfrica; Àsia; Oceania; Amèrica precolombina; Japó; història del col·leccionisme

## ABSTRACT

### Joan Miró and the Arts of the World

Joan Miró's career is characterized by the way he developed and created his own, highly expressive language with the use of shapes, materials and colours, connecting it with essential symbols of man and nature. In this article we trace the artist's interest in primitive art from different cultures around the world, and the foreign, spontaneous and original artistic expressions that helped him chart his own deeply personal, yet universal, path.

Keywords:

Miró; primitivism; world cultures; Africa; Asia; Oceania; pre-Columbian America; Japan; history of collections



Les arrels humanes beuen  
de les mateixes fonts d'aquest planeta.  
(Miró, 1956<sup>1</sup>)

Joan Miró era un artista profundament arrelat a la terra. Tanmateix, com si fos un mag i un poeta, va saber llegir i interpretar el món i el seu entorn per crear un llenguatge personal de comprensió global. L'univers mironià apel·la a l'ésser humà mitjançant unes obres radicals que sovint s'obren a un diàleg suggeridor amb els valors estètics de pobles i de cultures d'arreu. Així, de la mateixa manera que recentment es van presentar alguns dels vincles de Miró amb l'art sumeri<sup>2</sup>, és ben sabut l'interès que van despertar en l'artista i la incidència que hi van tenir l'art romànic, l'art prehistòric i l'art japonès<sup>3</sup>. Les visites a les col·leccions de pintura mural romànica al Museu d'Art de Catalunya, l'estada a Altamira l'any 1957 en ple procés creatiu dels murals de la UNESCO de París, o bé els viatges al Japó els anys 1966 i 1969 van ser rellevants per acabar d'integrar unes formes d'expressió que coneixia des de la joventut i a les quals s'havia anat acostant al llarg del temps. Miró es va aferrar de manera sòlida i compromesa, amb peus amples i gruixuts, al seu país i a la seva cultura, al mateix temps que va saber créixer com a català universal llançant la mirada molt més enllà de l'entorn quotidià.

«De nit hi veiem molt més que de dia», deia<sup>4</sup>. I és que si de dia només som capaços de veure el que tenim més a prop, és de nit quan veiem les estrelles, a anys llum, a milers de milions de quilòmetres de distància. Quin misteri més fascinant! Aquesta reflexió de Miró, que ens acostava a les constel·lacions pintades entre 1940 i 1941, ens parla, alhora, d'un home amb una ment i uns ulls disposats a veure-ho tot. Amb aquest repete vital Miró es va acostar a formes d'expressió artística inesperades, de vegades trencadores i sorprenents. És així que als murs dels tallers de Mont-roig i Son Boter encara avui hi conviuen grafitis enèrgics amb algunes obres, retalls i pos-

tals de peces artístiques procedents de tots els continents, tant d'Europa com d'Àsia, d'Àfrica, d'Amèrica i d'Oceania.

Tolstoi entenia que l'art, com a activitat humana, consistia en la transmissió conscient, mitjançant certs signes externs, de sentiments experimentats, a fi que una altra gent també els pogués reviuir<sup>5</sup>. Com a artista i des de la sinceritat més rotunda, Miró també aspirava a trobar un llenguatge poètic propi capaç de convertir l'art en transmissor de les experiències del seu món interior. Amb aquesta finalitat i a través d'una mirada lliure d'apriorismes, Miró va descobrir en la diversitat i la riquesa cultural del món algunes de les claus per emprendre un camí propi i recuperar formes plàstiques sensibles, directes i inalterables capaces de transmetre el més essencial i inherent a la vida. Des d'aquest punt de vista, mitjançant el present estudi, proposem realitzar una aproximació a la manera com l'artista es va apropar a diverses arts del món i en va beure les essències.

A Miró no l'hauríem de considerar col·leccionista d'art de diverses cultures del món —mai en va formar cap recull a consciència—, sinó que els materials reunits per ell varen arribar a les seves mans de maneres molt diverses i en moments també dispersos. A més, un nombre important dels que tenia van ser fruit de regals d'amics i admiradors. És cert que va rebre i que va adquirir nombrosos objectes d'arreu que ens indiquen un interès indubtable per la diversitat artística humana, però el seu col·leccionisme, entès en l'accepció tradicional, no va passar de ser puntual. Miró no col·leccionava com Antoni Tàpies o Eudald Serra, sinó que, en lloc d'anar a la recerca d'obres de grans artistes va preferir fer-se amb un conjunt de peces, sovint humils i d'escàs valor en el mercat, que tanmateix l'emocionaven, l'impactaven i que als seus ulls desprenien una màgia íntima i

secreta. Recollia tota mena d'objectes que, a les seves mans i sota la seva mirada, cobraven una nova vida i eren dotats de nous valors<sup>6</sup>. De fet, en Picasso va succeir quelcom similar en conformar un extens conjunt de productes artístics representatius dels seus gustos i capaçs d'alliberar la imaginació: «No cal una obra mestra per captar-ne la idea», afirmava<sup>7</sup>. Aquesta mirada directa va servir a Miró per crear una obra única a partir d'un equilibri poètic de formes i colors capaçs de ser compresos per tothom. Potser és això el que fa que les seves composicions siguin encara avui tan admirades i puguin dialogar amb franquesa, de tu a tu, amb les arts del món.

## Primers contactes de Miró amb l'expressió artística extraeuropea

Nascut al cor de Barcelona l'any 1893, de bon començament Miró es va mostrar interessat per l'avantguarda i per explorar tot allò que anés més enllà de l'Acadèmia. L'Escola d'Art de Francesc Galí, que de per si oferia una formació radicalment diferent de la de la Llotja, el va sensibilitzar amb les percepcions tàctils i sonores i el va acostar a les avantguardes introduïdes a la Ciutat Comtal a partir de 1912 de la mà de Josep Dalmau<sup>8</sup>.

Res més formós que oblidar el passat per anar a l'aventura i a la recerca d'allò que és desconegut, afirmava Joaquim Torres-García a la conferència que va pronunciar el febrer de 1917 amb motiu de la seva exposició a les Galeries Dalmau<sup>9</sup>. Ben aviat, l'atracció pel fauvisme, pel cubisme i per les últimes tendències d'avantguarda, juntament amb la descoberta de l'art romànic, van configurar el marc modelic dins del qual Miró va començar a buscar el seu camí. Així ho va posar de manifest ja des de la primera exposició individual, celebrada a les Galeries Dalmau l'any 1918, amb una sèrie d'obres que van ser incompreses i ridiculitzades pel públic de la ciutat. Poc després, es va endinsar en un realisme detallista de traç agut i precís que li va permetre descobrir com els objectes representats a les pintures podien ser al·ludits d'una manera poètica i màgica. I així, un sentit profund el va transportar cap a unes pintures oníriques que, segons Michel Leiris i Jacques Dupin, presentaven de forma pictòrica conceptes místics i essencials d'arrel oriental<sup>10</sup>.

En el cas de Miró, la descoberta inicial d'Orient cal situar-la en el context del japonisme viscut amb intensitat a la Barcelona del 1900. El retrat d'Enric Cristòfol Ricart (1917), on Miró va enganxar una estampa anònima japonesa i que va ser signat a la manera dels artistes nipons, n'és una primera mostra, com també ho són els vincles amb diversos membres de l'Associació Coubert —col·leccionistes d'estampes *ukiyo-e*—

i la relació amb Josep Dalmau, així com les múltiples referències de Miró a l'art japonès i en especial a Katsushika Hokusai<sup>11</sup>. En una carta inèdita del 24 de juliol de 1966, Miró escrivia al seu company Matsubara Toshio:

[...] votre civilisation et votre culture millénaire m'ont toujours passionné, permettez moi de vous rappeler que déjà en 1918 [sic] j'avais appliqué, comme fond du portrait de Ricart une estampe japonaise. Votre extrême sensibilité, qui va d'un brin d'herbe et d'un insecte, à un grand rocher m'ont toujours été familiers<sup>12</sup>.

Efectivament, l'interès per l'art japonès al voltant del cercle de Miró el va conduir ben aviat a mirar el seu entorn amb uns altres ulls, a partir de l'anàlisi minuciosa de la realitat, aferrant-se, tanmateix, a un esperit poètic excepcional. Així, l'11 d'agost de 1918 escrivia a Josep Francesc Ràfols des de Mont-roig: «goig d'arribar a comprendre en un paisatge una petita herba —per què despreciar-la?—, herba tan graciosa com un abre o una montanya. Fora dels primitius i dels japonesos, quasi tothom ho deixa, això tan diví»<sup>13</sup>. Aquest era tan sols el principi.

Seguint les passes empreses per l'avantguarda poètica de París de la mà d'autors com ara Paul Éluard, i de retruc també la catalana a través de Josep Maria Junoy, Joan Salvat-Papasseit i Enric Cristòfor Ricart, Miró es va interessar per la poesia japonesa i per la unió que tradicionalment aquesta havia assolit amb la pintura a través dels *haiga*, pintures acompanyades de *haikus*. D'aquesta manera, uns quants anys abans de la plena difusió del zenisme i l'art de la cal·ligrafia japonesa, aquest interès va tenir ressò en algunes de les *pintures poemes* fetes per Miró durant la dècada de 1920<sup>14</sup>. París, però, deparava moltes més troballes. L'artista va arribar a la capital francesa a primers de març de l'any 1920, pocs mesos després que Josep Llorens Artigas s'hi hagués establert. Un cop allà, va retrobar-se amb Ricart, amb Salvat-Papasseit i Torres-García. Va ser aleshores quan, en posar els peus a la gran ciutat, Miró es va trobar cara a cara amb formes artístiques que aleshores probablement només hauria vist en comptades ocasions, si bé havien començat a generar un primer interès entre l'avantguarda catalana. París va significar un xoc i un trasbals en termes artístics. París el va deixar atònit. Tot just arribar-hi, va sentir un interès especial per visitar Picasso, a qui coneixia d'uns quants anys abans a través de les famílies respectives. I així ho va fer, acompanyat d'Enric Cristòfol Ricart, el 2 de març de 1920:

Ja soc a París feliçment arribat. Només anant pel carrer he vist Sisley, Morisot. Aquest matí hem anat amb en Ricart a casa en Picasso. Ens

ha rebut molt bé al seu taller; hem vist tot lo que feia i ens ha ensenyat moltes escultures d'art negre i dos teles de Rousseau<sup>15</sup>.

Picasso comptava aleshores amb un conjunt prou extens de peces africanes i oceàniques, des del famós *tiki* de les illes Marqueses i reliquiari *kota* de Gabon fins a les talles de la Melanèsia i del Congo que apareixen ja a les primeres fotografies de l'estudi del Bateau-Lavoir de 1908<sup>16</sup>. Són diversos els estudis que han destacat la indubtable incidència que aquestes peces van exercir en Picasso, de la mateixa manera que és ben conegut que, a partir de 1905-1906, el primitivisme i la descoberta d'objectes rituals i etnogràfics d'Àfrica i d'Oceania, de gran força expressiva, va començar a atraure artistes de les primeres avantguardes, com Maurice de Vlaminck, André Derain, Henri Matisse, Georges Braque, Constantin Brancusi, Amadeo Modigliani, Francisco Durrio i Torres-García<sup>17</sup>. Tal va ser l'auge d'aquest interès que fins i tot va esdevenir ben aviat un punt d'unió entre corrents de modernitat contraposades, com ara el cubisme i l'expressionisme. Tanmateix, què en sabem de Miró? No és significatiu que Picasso i Miró, a la seva primera trobada a París, es mostressin interessats per compartir l'experiència estètica de l'art africà? Segui com sigui, Miró es va disposar a visitar amb freqüència el Museu de l'Home que tant havia impactat el pintor malagueny poc abans de pintar *Les senyoretes d'Avinyó* (1907). Respecte a aquesta qüestió, Maria Lluïsa Borràs recordava uns quants anys més tard com en aquella primera etapa mironiana l'art dels pobles extraeuropeus li va fer exclamar sovint un «Caram! Caram!»<sup>18</sup>.

A banda de Picasso, Miró es va envoltar d'un entorn artístic d'avantguarda interessat per les cultures del món, aleshores conegudes com a «primitives» o simplement «exòtiques». Cultures que permetien descobrir, als ulls europeus, impulsos creatius desconeguts que conduïen cap a la intuïció, l'origen i la llibertat que anhelaven els artistes d'Occident. En una conversa mantinguda amb Pierre Schneider passejant per les sales del Museu del Louvre l'any 1963, Miró confessava haver visitat sovint el museu a la recerca d'un «impacte» que marqués la seva consciència<sup>19</sup>. En efecte, des de Tristan Tzara, André Breton o Carl Einstein, membres de l'avantguarda, amants i entusiastes del primitivisme, fins a amics de Catalunya establerts a París, com ara Junoy i Torres-García, o a Barcelona, com ara Sebastià Gasch, tots van compartir amb Miró l'interès i l'admiració primerenca per aquelles formes d'expressivitat artística que, tot i que aparentment eren distants i arcaïques, resultaven emotives i punyents, fins al punt de reconèixer-hi l'exteriorització de la part més íntima de la humanitat. Eren peces potser incompreses i presentades com a mers objectes, fora del seu context

d'ús i significació original, però, tanmateix, sovint van atraure els artistes per la seva singularitat i originalitat formal. Així ho destacava Junoy des de la «Pàgina Artística» de *La Veu* l'octubre de 1922:

Durant aquests darrers temps, «l'art negre» —així ha estat designat «in grosso modo», genèricament— ha obtingut un veritable èxit de curiositat que en determinats casos ha esdevingut un veritable entusiasme. La moda, l'excentricitat, l'esnobisme, hi han contribuït molt, certament, amb tota la teatralitat excessiva i la litúrgia de comentari exagerada que els caracteritza. Convé advertir, però, tot seguit, que en mig de la faramalla eixorca i fugissera hi creixen matolls de bona herba i de gra positiu i substancial<sup>20</sup>.

Si les arts del Japó havien estat descobertes i elogiades feia força temps per artistes com ara Manet, Degas o Van Gogh, l'aproximació a les arts d'Oceania i d'Àfrica va ser viscuda per una generació més tardana. El seu interès s'havia generat a finals de segle, arran sobretot de les estades de Paul Gauguin a Tahití, de la celebració de les exposicions universals i de l'obertura del Museu de l'Home, que, a partir de finals del segle XIX, va començar a ser visitat pels artistes residents o que estaven de pas per la capital francesa. Va ser, però, amb el nou segle que aquest interès entre artistes i poetes es va estendre entre intel·lectuals i col·leccionistes. En qüestió de poc temps van aparèixer els primers establiments de venda d'objectes i les primeres monografies, a càrrec de figures com ara Paul Guillaume, Carl Einstein o Charles Ratton. Joan Miró, establert a París a partir de l'any 1920, va entrar en contacte amb tots.

## Entre París i Barcelona: Miró i el primitivisme dels anys 20 i 30

És sobradament conegut l'interès del grup surrealista per les cultures de més enllà d'Europa i per les d'Oceania en particular. Només cal recordar el *mapa surrealista del món* publicat l'any 1929 a la revista *Variétés*, en el qual l'illa de Pasqua agafava les proporcions d'Europa i en el qual Alaska s'aproximava al territori de mig Rússia<sup>21</sup>. Miró va viure molt de prop la fal·lera «primitivista» de molts dels artistes i poetes del surrealisme i dels ambients artístics de París. Va conviure amb una voràgine «salvatge», se'n deia aleshores, que en va dur molts a fer viatges de llarga distància que per a molts van ser imaginats, viatges mentals a través de peces d'una gran força dramàtica, màgica i estètica, com ara el preuat *reimiro* de Tristan Tzara (figura 1), tot i que d'altres, com ara Paul Éluard, Jacques Viot o André Beton, no es van



Figura 1.  
*Reimiro*, pectoral de Rapanui (illa de Pasqua, Xile). Segle XIX, amb inscripció *ta'u i mama*, evolució dels enigmàtics signes *rongorongo*. Peça de l'antiga col·lecció de Tristan Tzara, procedent de l'entorn d'Alexander Salmon i adquirida posteriorment pel pintor surrealista Wolfgang Paalen. Museu Etnològic i de Cultures del Món. Col·lecció Folch.

estar d'emprendre rutes pels diversos continents i fins a indrets tan llunyans de la terra natal com els jaciments de l'antiga Amèrica Central o les illes més remotes de l'oceà Pacífic.

A través de moltes vies, Miró va tenir accés al primitivisme i a objectes procedents de cultures d'arreu del planeta considerats, col·leccionats i estimats a ulls moderns com a peces de valor i artístic, i com a testimoni indubtable de la riquesa cultural del món. Tant és així que difícilment podríem arribar a destacar una única data, un únic centre o un únic nom, ni tan sols un únic cercle artístic. El primitivisme feia uns quants anys que traspuava entre l'avantguarda i, en conseqüència, era fàcil de descobrir. En aquest context i en el cas de Miró, un exemple representatiu i inqüestionable és el de Pierre Loeb, propietari de la Galerie Pierre, on l'estiu de 1925 Miró va celebrar la seva primera exposició important a París. Loeb va treballar intensament per promocionar l'obra de Miró organitzant-li exposicions gairebé anuals fins al 1939, tant a la capital francesa com a l'estranger. I encara més, la fugida sobtada a Tahití l'estiu de 1927 de Jacques Viot, que fins aleshores havia col·laborat amb Loeb, va afavorir que aquest últim passés a actuar com a representant fent-se càrrec de tota la seva producció i intensificant tant la col·laboració professional com l'amistat. Ens aturem en la figura de Loeb, per-

què va ser precisament durant aquests anys que el marxant i galerista va formar una magnífica col·lecció d'art oceànic, africà i precolombí<sup>22</sup>. Es tractava d'una col·lecció amb peces de Mali, Costa d'Ivori, Nova Guinea, les Noves Hèbrides, el Perú i l'illa de Pasqua, entre d'altres, que convivien amb l'obra d'autors contemporanis que, com el mateix Miró, entenien que l'art tenia moltes més possibilitats de recerca i exploració que les utilitzades fins aleshores:

[...] l'artiste européen, affirmava Loeb, désemparé, absorbe en quelques années des influences sur lesquelles ses prédécesseurs auraient vécu des siècles. Il va demander au Papou, à l'Esquimau, à l'Aztèque et même au dessinateur de la Préhistoire, les aliments nécessaires à sa survie, à son tourment, plus tard orienté vers la magie<sup>23</sup>.

Des d'aquesta perspectiva, no és d'estranyar que Miró s'hagués sentit proper a les formes originals, simbòliques, màgiques i coloristes de l'art de regions com ara el Pacífic (figura 2)<sup>24</sup>.

Segurament l'exemple més il·lustratiu del contacte de Joan Miró amb el primitivisme francès i el món del comerç d'art d'Àfrica i d'Oceania de les dècades de 1920 i 1930 és la correspondència amb Charles Ratton, datada a partir de mitjan





Figura 2.  
Apartament de Pierre Loeb a la rue Desbordes Valmore, a París, ca. 1930. La pintura *Nu debout* (1918), de Joan Miró, hi apareix acompanyada de talles de Nova Guinea i un cap d'oba del Regne de Benín. Font: Beaumelle, 2004.

anys vint. Ratton, un dels més grans marxants europeus d'art africà i oceànic de la meitat del segle XX, va començar a relacionar-se amb els poetes i artistes de la revolució surrealista poc després del primer manifest surrealista. Vist així, és significatiu descobrir que un dels primers testimonis de la relació de Ratton amb l'avantguarda de París sigui precisament una carta de 1927 escrita per Joan Miró, en la qual, amb un to familiar que demostra una certa relació prèvia, li deia: «Je vous félicite grandement de trouver des objets «mélaniens», ici je n'ai de negre que le teint»<sup>25</sup>. D'aquesta carta, en la qual Miró demanava poder posposar un pagament, se'n pot deduir que el pintor era client de Ratton, un dels seus primers clients, i que probablement li va comprar peces d'art oceànic. Ratton tot just acabava d'establir-se al carrer Laffitte i és de creure que Miró hi va poder trobar objectes a un preu més assequible que en altres establiments amb una trajectòria més llarga, com era el cas de Paul Guillaume. En aquest context, al mes de febrer d'aquell mateix 1927 Miró va anunciar al seu amic Gasch que havia estat acceptat com a col·laborador de la revista *Cahiers d'Art*, que editava Christian Zervos, i dos anys més tard,

en ple auge de l'interès per l'art oceànic, Tristan Tzara va promoure que la revista dediqués a les creacions dels pobles del Pacífic un influent número doble<sup>26</sup>, en el qual Zervos va participar com a autor amb un text on defensava la idea i la visió d'un art que, procedent d'Oceania, era vist com l'expressió d'una imaginació visionària similar a la de l'art modern<sup>27</sup>.

Si tenim en compte que l'any 1918, abans d'arribar a París, Miró ja s'havia mostrat interessat per «los primitivos y los japoneses»<sup>28</sup>, no ens ha d'estranyar pas que, amb les estades anuals a la capital francesa, entrés en contacte amb alguns dels principals promotors, comerciants i col·leccionistes d'art procedents de cultures englobades aleshores sota el paraigua ambigu de l'adjectiu «primitiu». Certament, «l'art d'avui està somogut per la reacció primitivista»<sup>29</sup>, afirmava Joan Sacs des de Barcelona, i l'esperit inquiet de Miró no en va restar al marge. És així com, fruit de la relació amb Loeb, Ratton, Calder i tants d'altres, Miró va acabar participant en la gran mostra *Exposition d'art africain et d'art océanien*, organitzada per Ratton, Loeb i Tzara a la galeria del teatre Pigalle de París el mes de febrer de 1930<sup>30</sup>. Segons apareix descrit al catàleg de l'exposició, Miró va cedir-hi una màscara de dos caps sobreposats de 72 cm d'alçada, fabricada amb fibres i pintada amb els colors negre, blanc i vermell. Si bé al catàleg la màscara apareixia identificada com a procedent de l'arxipèlag de Bismarck, possiblement provenia de Golf de Papua (figura 3) i era molt similar a una segona màscara que Loeb tenia al seu estudi<sup>31</sup>. A l'exposició, la peça propietat de Miró, que a inicis de 1931 tenia col·locada en un lloc preferent del taller de París<sup>32</sup>, va compartir espai amb altres talles, màscares i objectes cèlebres de la història del primitivisme, entre els quals hi havia la figura del déu de la guerra Ebo, procedent de l'antic regne de Dahomey i donada pel capità Fonsa-grives al Museu d'Etnografia del Trocadero; els *eyema byeri* de Gabon, d'André Derain i de Paul Guillaume, o bé la talla de D'mba, de la regió de Baga de l'actual República de Guinea, adquirida per Pablo Picasso. Més de quatre-cents objectes que, en ser exposats tots junts, van aconseguir un gran ressò<sup>33</sup>. Si tenim en compte que, pocs dies més tard d'inaugurar-se l'exposició de la galeria del teatre Pigalle, Miró va ser invitat, juntament amb André Masson, Michel Leiris i Robert Desnos, pel Museu d'Etnografia a l'acte d'ingrés d'un pal totèmic de la Colúmbia Britànica, esdevé del tot evident la seva implicació i sintonia amb el primitivisme d'avantguarda d'aquell moment<sup>34</sup>.

L'entorn de Miró estava entusiasmat per totes les peces que, any rere any, apareixien al mercat i a les galeries d'art. Miró no en va ser aliè i, a banda de conèixer nombroses peces d'art africà i oceànic arribades a París, probablement va assistir a

algunes de les activitats i exposicions que es van celebrar amb aquesta temàtica. Així, per exemple, el 15 de juny de 1932 va ser convidat, juntament amb Max Ernst, Man Ray, Braque i Derain, a la inauguració de l'Exposició de Bronzes i d'Ivoris del Regne de Benín, al Museu d'Etnografia de Trocadero, mentre que el 1933 va rebre dues noves invitacions per assistir a l'exposició d'art africà del Museu de les Colònies (Porte Dorée) i a una mostra sobre la prehistòria que incloïa reproduccions de les pintures rupestres al Museu del Trocadero<sup>35</sup>. Alhora, l'any 1934, en el mateix moment en què Pierre Matisse va esdevenir el marxant de Miró als Estats Units, la seva galeria de Nova York va presentar la col·lecció d'art oceànic de Charles Ratton. Tots es coneixien i és evident que n'hi havia molts que compartien uns interessos que van quedar reflectits a les revistes d'art d'avantguarda del moment: *Documents*, *Cahiers d'Art*, *Minotaure*... El fet que Miró mantingués la relació amb aquests cercles explica que durant la dècada de 1930 continués participant en aquest fervor cedint algunes de les seves peces a noves exposicions, com ara la que l'any 1937 va organitzar Charles Ratton amb peces de les col·leccions particulars habituals, de Breton, Tzara i Picasso, entre d'altres<sup>36</sup>. En definitiva, a més de l'experiència de Mont-roig, l'amistat i la relació que Joan Miró va establir en diversos moments amb Breton, Tzara, Picasso, Eluard, Ratton i Loeb va ser un altre al·licient poderós per dirigir la mirada més enllà de l'art clàssic i tradicional que s'ensenyava des del món acadèmic.

Més enllà de París, Miró va compartir aquesta admiració també des de Catalunya amb els cercles d'avantguarda gestats al voltant dels grups ADLAN (Amics de l'Art Nou) i GATCPAC. Així, passats només quatre anys de l'exposició a la galeria Pigalle, Joan Prats va demanar a Miró que li permetés fotografiar aquella mateixa màscara de Papua que tant havia atret el pintor, per tal de ser reproduïda al número extraordinari del Nadal de 1934 de la publicació *D'Ací i d'Allà*. Josep Lluís Sert i Joan Prats, que dirigien l'edició d'aquell número, justificaven una selecció d'obres, temes i artistes d'avantguarda amb la voluntat d'oferir una idea de la producció artística dels últims trenta anys tot cercant diàlegs suggeridors i provocadors, com els de la pintura de Picasso i Cézanne amb un *eyema byeri* del poble fang que Sert tenia al seu despatx, o bé contrastos com ara el de la confrontació entre Picasso i l'art romànic català, entre els dibuixos d'infants de l'Escola del Mar de Barcelona i la pintura prehistòrica de la Pileta (Màlaga), entre Braque i relleus egipcis, o bé, en el cas de Joan Miró, entre l'oli *L'home amb una pipa* (1934, col·lecció particular) i la màscara de Golf de Papua, «l'objecte d'Oceania que tinc a casa»<sup>37</sup>. Malgrat que la impressió de les fotogra-



Figura 3.

Màscara del poble elema, de Golf de Papua, reproduïda per Joan Prats i Josep Lluís Sert a *D'Ací i d'Allà* l'any 1934. Comprada per Miró a París, va ser probablement exposada l'any 1931 a la galeria de Pierre Loeb abans de ser duta temporalment a Barcelona i finalment al taller de Palma de Mallorca. Font: *D'Ací i d'Allà*, número extraordinari de Nadal de 1934.

fies en blanc i negre no permetia apreciar la força cromàtica de totes dues peces, en aquest últim cas, el diàleg que es produïa entre les dues imatges reproduïdes a doble pàgina anava acompanyat d'un text del crític d'art Magí Albert Cassanyes titulat «Vers la màgia», on l'autor afirmava: «En les obres de Joan Miró es pot observar el mateix que en les manifestacions de la màgia primitiva, o sigui que elles neixen d'una reacció directa a les excitacions trameses per la seva sensibilitat verament mediterrània»<sup>38</sup>. Aquesta vinculació màgica entre Miró i l'art universal l'havien experimentat i destacat altres companys, crítics i admiradors que, com Sebastià Gasch, ho van expressar uns quants anys abans amb termes similars:

Estimo cada dia amb més intensitat les coses vives. [...]. Per això estimo el bisó d'Altamira,



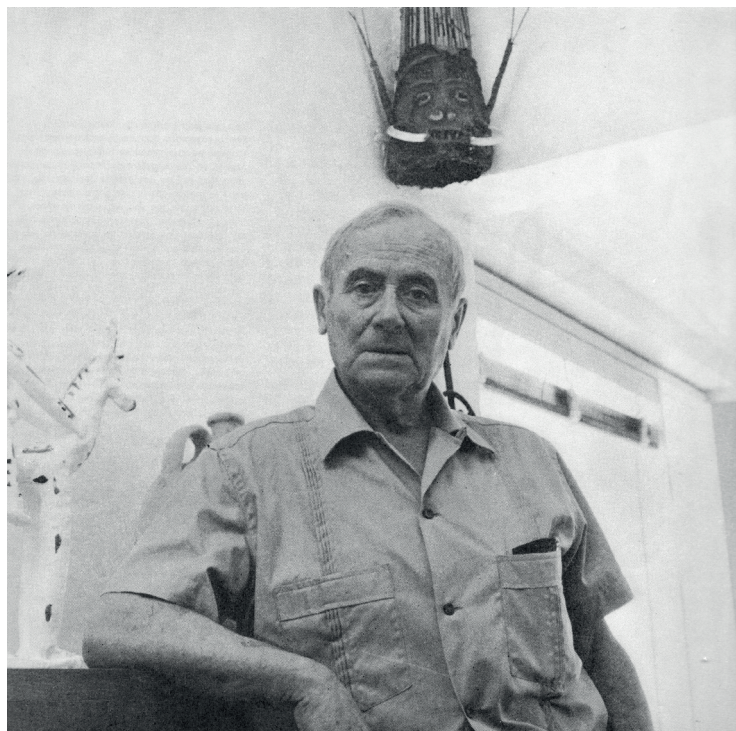


Figura 4.  
Joan Miró amb una màscara oceànica de les illes Vanuatu, inicialment a Barcelona i a Mont-roig, i posteriorment traslladada al taller de Palma de Mallorca. Font: *Miro-ten*, 1966.

i l'obsessionant escultura de l'Illa de Pasqua, i les impressionants màscares de tipus Bayaka, Bakuba i Sankurn del Museu Tervueren, i la ganyota esgarriada dels fetitxes de la Polinèsia: tot aquest formidable art salvatge, essencialment religiós, fa que —com diu Maritain— «des del moment que aconseguix un cert nivell de grandesa i de puresa, ja anuncia, sense comprendre'ls, l'ordre i la glòria invisibles, dels quals tota bellesa no és més que un signe: egipci o xinès és ja cristià, en esperança i en figura». Estimo les coses vives. Per això, també, estimo el nostre romànic, i la pintura de Picasso, i l'obra de Joan Miró<sup>39</sup>.

Entre els objectes de Miró que Prats tenia previst fotografiar per al mateix número de *D'Ací i d'Allà* també s'hi trobava una màscara de l'illa de Vanuatu (figura 4); una peça delicada tan impacant com la de Papua. En vistes que Prats l'hauria de manipular, el 29 de setembre de 1934, Miró li pregava que tingués «cura en no perdre les dos dents i la mena de bigots que porta, que estan posats molt fluixos»<sup>40</sup>. No sabem si l'obra va ser fotografiada, atès que no va aparèixer reproduïda a la revista, però les referències localitzades posen en evidència que aquestes peces d'art oceànic ja formaven part de l'imaginari de l'artista.

Durant els últims anys, la revista *D'Ací i d'Allà* havia començat a ser testimoni del creixent interès a Catalunya per cultures d'Àsia, Àfrica, Amè-

rica i Oceania, amb articles dedicats a col·leccions del país, com ara la compilació japonesa de Josep Mansana o bé la d'art precolombí de l'arquitecte Ignasi Bruguera. L'interès per les formes del primitivisme entre artistes d'avantguarda, com ara Pau Gargallo, es va fer extensiva entre joves escultors que, com en el cas de Joan Rebull i un jove Eudald Serra, van dirigir durant els anys trenta la seva mirada cap als referents de l'estatuària ibèrica, minoica o egípcia. Igualment, des de Barcelona, l'interès per l'art africà començava a esdevenir una petita realitat gràcies a alguns col·leccionistes modestos i a algunes iniciatives, com ara l'exposició de peces de cultures de tots els continents, des de Guinea Equatorial fins a Nova Guinea, des del Perú fins a la Polinèsia, celebrada en el marc del discurs colonialista del Palau de les Missions de l'Exposició Internacional de 1929<sup>41</sup>. Un altre exemple local d'aquest incipient interès va ser la decisió de la Generalitat de Catalunya d'adquirir la col·lecció d'art africà de Nuñez de Prado l'any 1936 per destinar-la a l'exposició pública, tot fent-se, de manera probablement inesperada, amb alguns exemples valuosos i representatius d'estatuària fang i ioruba. En definitiva, a partir de la meitat de la dècada de 1920, les reflexions sobre les formes d'expressió artística extraeuropees es van estendre, de manera que van arribar a ser constants les citacions sobre l'art primitiu i l'art africà, alhora que van arribar a Barcelona i als artistes catalans de París estudis i volums de làmines com ara els de François Poncetton, Henri Clouzot i André Level.

Durant la segona i la tercera dècades del segle XX, la compra, l'exhibició i l'ús d'art africà, el popular *art negre*, va arribar a ser considerat des de Catalunya com una «mostra evident d'esnobisme»<sup>42</sup>, si bé va atraure l'atenció i l'interès de col·leccionistes com ara l'enginyer Ferran Cuito, que el 1935 va adquirir a París talles senufo i baulé. Des de l'ADLAN es tenia una creença ferma en l'esperit modern que recorria Europa i, per aquest motiu mateix, l'any 1935 va impulsar una exposició d'art d'Àfrica, Oceania i Amèrica, organitzada per Joan Prats, Joaquim Gomis i Josep Lluís Sert, a la Joieria Roca. Amb el significatiu títol «L'art dels primitius d'avui», i seguint l'exemple de la galeria Pigalle i altres mostres similars de París, la selecció de peces que s'hi van presentar va incloure, almenys, l'*eyema byeri* de Sert i la màscara del Golf de Papua de Miró, juntament amb un conjunt destacat d'obres precolombines de la col·lecció d'Ignasi Bruguera i Llobet<sup>43</sup>. Bruguera, arquitecte de professió i director de l'Escola del Gremi de Manyans i Ferrers de Barcelona, havia marxat l'any 1912 cap a l'Amèrica Central, contractat per treballar a San Salvador com a director tècnic de la Direcció General d'Obres Públiques del govern de la República del Salvador<sup>44</sup>.



L'estada de cinc anys en aquest país li va permetre adquirir un conjunt de ceràmica precolombina, maia i asteca que, de retorn a Barcelona, va cridar l'atenció de ments obertes com la d'Alfons Maseras. Igualment, de nou a la ciutat, el desembre de 1917 Brugueras va pronunciar a l'Associació d'Arquitectes de Catalunya una conferència sobre la decoració precolombina com a font d'inspiració per a les arts industrials i l'arquitectura, aportant una mirada moderna i regeneradora vers la nova arqueologia precolombina<sup>45</sup>. En ocasió d'una gran exposició d'art precolombí celebrada a París, l'estiu de 1928 Maseras subratllava des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*:

Ens creiem en el deure d'assenyalar als entesos i curiosos la col·lecció de 263 peces entre ceràmiques i jaspis americans que posseeix un distingit arquitecte barceloní, el senyor Ignasi Brugueras, el qual, cridat a la república d'El Salvador pel govern d'aquell país per a exercir el càrrec de cap de les obres públiques, féu excavar pel seu compte uns terrenys en mig dels quals s'havien dreçat uns temples maies. D'allí va extreure, peça per peça, segons ens conta, la seva nombrosa col·lecció, formada per peces raríssimes, vasos, ídols, objectes del culte, figurines de tota mena i d'èpoques distintes, que van de l'art primitiu al més refinat i estilitzat: peces que hom emparentaria amb l'art negre i salvatge i altres que, tot servant una mateixa espiritualitat, demostren una maduresa sols assequible després de segles de civilització<sup>46</sup>.

La col·lecció, conservada aleshores a la residència de l'arquitecte, es va poder veure per primera vegada de manera pública a la ciutat gràcies a l'exposició organitzada per ADLAN set anys més tard. L'acte inaugural va anar acompanyat de la projecció del film *La melodia del món* i d'una conferència sobre l'art primitiu. Com a membre i soci d'ADLAN, Miró va ser convidat a l'obertura de l'exposició i, tenint en compte que es va celebrar el dia 20 de març de 1935 i que entre els mesos de gener i juny Miró va residir i treballar al passatge del Crèdit de Barcelona, és del tot probable que assistís a la inauguració i que participés en la celebració organitzada<sup>47</sup>. Alhora, el comitè de cinema del Departament de Cultura de la Generalitat va deixar en préstec tres filmacions més que es van projectar amb motiu de la mostra: *Àfrica, indústries rudimentàries, Usos i costums en el Dahomey* i *En el país dels Kokombas*<sup>48</sup>.

Poder confirmar la presència de Miró a l'exposició de peces africanes, oceàniques i precolombines de l'ADLAN ens permetria afirmar que l'artista també va tenir ocasió de conèixer i observar la col·lecció d'Ignasi Brugueras formada per una sèrie de ceràmiques de tradicions

americanes precolombines que, per les seves formes fantàstiques i sorprenents, resultaven ser d'una gran modernitat a ulls d'artistes com Miró, aquells altres *primitius d'avui* (figura 5)<sup>49</sup>. I encara més, algunes de les ceràmiques de la col·lecció Brugueras es podrien relacionar amb alguns dels caps i de les figures de ceràmica de Miró cuites per Llorens Artigas deu anys més tard, el 1945. El mateix Brugueras era conscient de l'interès que podia generar la seva col·lecció i per aquest motiu es va mostrar especialment receptiu a donar-la a conèixer i rebre visites de grups universitaris, estudiosos, artistes i estudiants: «ha ofert ensenyar-la a totes les entitats i escoles que s'interessin per aquests estudis, especialment als de l'art aplicat a la ornamentació i decoració moderna», afirmava un diari de l'època<sup>50</sup>. En tot cas, tenim com a mínim un testimoni que posa de manifest el coneixement i l'interès que Miró va manifestar per la col·lecció Brugueras i pel primer recull de peces arqueològiques precolombines. Ens referim a una carta que el poeta Juan Larrea va enviar al pintor el 2 de juliol de 1935, poc després de celebrar-se l'exposició, en la qual, a instàncies d'Ignasi Brugueras, Larrea escrivia a Miró preguntant-li pel seu interès i, també, per les peces precolombines que l'artista havia començat a col·leccionar:

Habiendo preguntado a Don Ignacio Brugueras por personas que se interesen por la Arqueología Americana y que posean colecciones de objetos de esta especie, me da su nombre y dirección de Ud. Me permito escribirle porque acabamos de fundar una Sociedad de Amigos de la Arqueología Americana y desearíamos entrar en contacto con aquellas personas capaces de interesarse por estas materias, al mismo tiempo que nos agradaría conocer la riqueza de objetos de esta clase que existen en España en poder de particulares. Nuestro deseo sería que el Estado Español adquiriera en su día aquellas colecciones que merecieran [...] con objeto de formar un gran Museo de Indias, siempre que a sus propietarios conviniera desprenderse de ellas.

¿Tendría Us. inconveniente en decirme la importancia de su colección, número y procedencia de objetos, etc?<sup>51</sup>

Anys més tard, quan molts artistes de l'Europa que havia viscut els horrors de la guerra es trobaven buscant i experimentant amb nous llenguatges, l'interès per les cultures del món va començar a renéixer a Catalunya. D'una banda, en destaca l'Escola d'Altamira fundada a Santillana del Mar el 1948 per Mathias Goeritz, Àngel Ferrant, Ricardo Gullón i Pablo Beltrán de Heredia, a la qual s'hi van aproximar tant Eudald Serra com Josep Llorens Artigas. Alhora, de l'entorn dels



Figura 5.  
Ceràmica precolombina de la col·lecció d'Ignasi Brugueras, exposada per ADLAN a Barcelona el març de 1935. Museu Etnològic i de Cultures del Món.

primers grups d'avantguarda, com Dau al Set i els defensors de l'art brut, van sorgir propostes noves i personals, com el salvatgisme màgic de Joan Ponç, que es van sumar a les activitats culturals del Club 49, pioneres i reveladores en plena postguerra, i les col·leccions i exposicions de dibuixos infantils d'arreu del món aplegats per Àngel Ferrant, Eudald Serra, Cels Gomis, Alexandre Cirici i Antoni Bachs, entre d'altres<sup>52</sup>. En aquest context, l'any 1956 l'Ateneu Barcelonès va exposar peces de la col·lecció parisenca Nicaud d'art africà i del Museu de la França d'Ultramar, i l'any 1958 les galeries Jardin va presentar una nova exposició d'*art negre*, talles i màscares africanes d'una col·lecció francesa de més de cinc-centes peces de Costa d'Ivori conservades en una residència particular de Barcelona<sup>53</sup>. Aquestes mostres van ser seguides per altres iniciatives locals, com ara l'exposició d'art del poble quioco, del nord d'Angola, a finals de 1962 a la Biblioteca Central de Barcelona, i la titulada «Culturas primitivas de la Guinea Ecuatorial», oberta al Palau del Museu Arqueològic entre finals de 1965 i 1966 per exposar els antics *eyema byeri* recollits pels missioners claretians al tombant de segle XX<sup>54</sup>. Altres iniciatives com ara les exposicions i publicacions de la Fundació Folch, les grans col·leccions d'Albert Folch, Eudald Serra i Antoni Tàpies, o bé les peces d'art africà disperses en col·leccions com ara les d'Antoni Clavé, Lluís Elías Bracons i les de Salvador Domènech<sup>55</sup>, així com els llibres visuals *fotoscops*, ideats per Joaquim Gomis i Joan Prats i

publicats per Polígrafa, van significar, tots, alguns dels primers reconeixements destacats fets des de Catalunya al valor estètic de la diversitat artística i cultural del món<sup>56</sup>. Miró, però, com Picasso, ja feia temps que havia començat a defensar aquest camí des d'un profund convenciment.

### La col·lecció i la biblioteca de Miró

L'any 1947 Alexandre Cirici deixava constància de l'interès de Miró per la diversitat expressiva dels pobles del món en descriure l'estudi de Miró del passatge del Crèdit: «Al menjador, mobles populars blau cel i or alt respatllet, a les parets estels xinesos de paper pintats a tremp. Manta irisada mexicana, màscara polinèsica doble, escultures de Calder acabades de fer»<sup>57</sup>. Només cal observar alguna de les moltes fotografies que es conserven de l'espai de treball del passatge del Crèdit, així com del de la masia de Mont-roig i, a partir de 1956, també del nou taller de Palma, per reconèixer la mirada atenta que l'artista va mantenir al llarg dels anys a tot el seu entorn, des d'una pedra, una branca o una arrel de la platja de la Pixerota fins a una pintura australiana.

Prestatges, murs i racons de la casa i del taller de Palma també estaven plens d'objectes populars, siurells i joguines. Aquell era el seu món, i allà s'hi podien trobar peces de tradicions locals juntament amb peces i imatges de tots els conti-

nents<sup>58</sup>. En el cas d'Amèrica, per exemple, comptien espai un petit cap de pedra procedent del període preclàssic de Mèxic amb figures de ceràmica representatives de les cultures quimbaya i Veracruz, a més d'objectes de pobles indígenes de l'Amazònia i de Nou Mèxic, com ara les kachinas dels indis hopi que tant van entusiasmar a Luis Feito. William Jeffett anotava haver vist a Son Boter una carabassa amb una imatge asteca i un retall de diari clavat a la paret on apareixia representada una figura del període postclàssic tardà del Mèxic central<sup>59</sup>. Peces modestes que eren acompanyades d'altres de més singulars, com ara una deïtat asteca de terracota o bé un vas esfèric de nansa estrep, amb representacions antropomorfs de la cultura moche de la costa nord del Perú.

Com en el cas d'Amèrica, Miró també va recollir imatges representatives de l'aportació artística dels objectes d'Oceania i d'Àfrica. Si, en el cas d'Àfrica, l'artista va arribar a disposar d'algunes talles modernes, en el cas d'Oceania ja hem vist que l'interès per aquestes obres s'havia fet palès ja a la dècada de 1930 amb l'adquisició de màscares com les de Vanuatu i de Golf de Papua, així com, almenys, amb una arma de Kiribati. No era menys destacada la presència al taller de Palma d'una pintura sobre escorça dels pobles aborígens australians, procedent segurament de les adquisicions fetes per Eudald Serra a la Terra d'Anhem a partir de 1964, així com un teixit (*tapa*) d'escorça batanada. Alhora, entre els retalls de diari, els fragments de revistes i les postals penjades per Miró, s'hi trobava des d'una imatge de Chichén Itzá i la màscara de Warka del Museu Nacional d'Irak fins a una postal dels moais i petròglifs de l'illa de Pasqua, frescos romànics, peces egípcies, africanes, prehistòriques, precolombines, sumèries i japoneses. Totes aquestes peces formaven part d'un calidoscopi cultural al qual també s'hauria de sumar la biblioteca, amb llibres com ara *L'art primitif* (1962), de Douglas Fraser, regalat a l'artista pel fotògraf i bon amic Joaquim Gomis.

Sense ordre ni criteri preestablert, i al marge de les successives estades a París i el posterior establiment a Palma de Mallorca, Miró va anar ampliant el seu repertori d'objectes i materials màgics capaços de despertar i desplegar la imaginació. I així com l'amistat amb Cels Gomis va aproximar-lo a l'art popular i al món de les *ko-keshi* i les joguines japoneses, l'amistat amb Eudald Serra i especialment amb la família de Josep Llorens Artigas van marcar la progressiva descoberta dels matisos de l'estètica nipona i les arts del poble. Alhora, els dos viatges al Japó, els anys 1966 i 1969, van acabar de desvetllar en Miró l'admiració que ja sentia anys abans per l'art de la cal·ligrafia oriental i específicament per la poètica japonesa<sup>60</sup>. En aquest sentit, el conjunt de peces de l'arxipèlag reunides per Miró al llarg dels anys

mostra fins a quin punt la cal·ligrafia, la poesia, l'art popular i la ceràmica van ser alguns dels aspectes més rellevants de l'atracció que l'artista va sentir per aquest país des de mitjan segle XX i especialment arran del primer viatge que hi va fer. Entre les peces conservades s'hi troben dues impressions *takuhon* del segle XX, una de les quals reproduïa la iconografia budista de *Sanzon senbutsu* obsequi d'Isami Hishida el desembre de 1966<sup>61</sup>. Hishida, que ja l'any 1959 havia regalat a Miró el llibre de jardineria japonesa *Minka no niwa*, de Nishimura Tei, va proporcionar a l'artista diverses obres, llibres de cal·ligrafia i estris de pintura, alhora que en ocasió de l'estada a l'arxipèlag el 1966 va regalar a Miró i a Artigas dos grans àlbums fotogràfics com a record del viatge.

L'interès evident de Miró per la cal·ligrafia oriental es fa palès a la seva col·lecció amb diversos rotlles dels segles XIX i XX d'autors com ara Shimaji Mokurai i Taniguchi Seigan, que eren complementats per mostres de cal·ligrafia contemporània com les que el cal·lígraf Katō Kōhō li va regalar el setembre de 1966<sup>62</sup>. En altres casos, Miró va conservar felicitacions, postals i papers japonesos més anecdòtics, però igualment significatius: una postal de Pere Ynglada enviada des de París que mostrava una carpa de Maruyama Ōkyo, una postal de Josep Maria Sert que reproduïa un gravat d'Utagawa Hiroshige de la col·lecció de l'Institut d'Art de Chicago o bé una felicitació d'any nou impresa pel gravador Enric Tormo en paper il·lustrat d'època Meiji i una de Serizawa Keisuke enviada per Matsubara Toshio. Miró, a més, també va conservar les cartes i les dedicatòries en japonès que va rebre escrites per artistes, poetes, crítics i admiradors com ara Isami Hishida, Takiguchi Shūzō, Toneyama Kōjin i Takagi Tatsuo. En ocasió del viatge al Japó de 1966, Takagi, per exemple, li va regalar unes quantes làmines amb reproduccions de ceràmiques de Rosanjin, mentre que Tōno Yoshiaki el va obsequiar amb diverses joguines populars, com ara un *kijiguruma* atribuït a l'artesà Niizato Masao, mentre que Sekiguchi Shūngo li va donar una reproducció d'una estampa *hashira-e* d'Ishikawa Toyonobu, que se sumava a unes altres de similars d'Utagawa Kunitora<sup>63</sup>.

No tenim prou dades per conèixer el context d'adquisició de la majoria de peces de cultures del món documentades a mans de Miró. Algunes de les ceràmiques antigues, així com diversos fragments de *Nara ehon* d'època Edo, o bé d'altres joguines, com ara un estel centpeus *mukadedako*, ens han arribat sense cap pista per poder-ne saber l'origen precís. En el cas del Japó, però, la biblioteca posa en evidència que es tracta d'un interès cultural i artístic que té els orígens en l'etapa de joventut, com fa palès el llibre *Contes populars del Japó* (1904). Altres volums com ara *Mystique*



*chinoise et peinture moderne* (G. Duthuit, 1930), *El llibre del te* (Okakura Kakuzō, 1932), *Le haiku* (Georges Bonneau, 1935), *El arte popular japonés* (Yanagi Sōetsu, 1939), *Tsuchi no geijutsu* (Noma Seiroku, 1954), *Sengai* (1956) o bé la monografia *Haniwa* (Asia Society, 1960), enviada des de Nova York per Rosamond Bernier el febrer de 1960, fan del tot manifesta una atracció que es va mantenir fins als últims anys de la seva vida i que en diversos moments el va conduir, també, cap a l'art i la poesia xinesa. En efecte, la presència de diverses cal·ligrafies xineses conservades a la Fundació Pilar i Joan Miró, juntament amb cinc gravats extrets de fragments arqueològics de la dinastia Han i reproduïts per l'Institut d'Arqueologia de Shaanxi, així com diversos llibres de poesia de la dinastia Tang, mostren com la tradició poètica i cal·ligràfica de l'Àsia Oriental va ser un referent important per a l'artista des de la dècada de 1920 fins que va morir<sup>64</sup>.

Miró no va necessitar mai col·leccionar objectes valuosos segons els criteris del mercat, sinó que es va interessar per aquells que, sense necessitat de ser contextualitzats, li poguessin oferir la màgia i el poder de desvetllar el món sense límit de les sensacions i la imaginació. Els viatges a París i l'ambient cultural que va anar configurant al seu entorn van afavorir que l'impacte del primitivisme arrelés en el seu esperit d'una forma original i sensible, comprenent que formaven part d'un tot, d'una experiència humana que es podia compartir amb naturalitat:

Quan un espectador es reconeix en les meves figures, no sent el que les separa d'elles, sinó tot allò que l'aproxima a tots els homes, sigui blanc o negre, vingui del nord o del sud, de l'Àfrica o de la Xina. [...]. Tot això de les nacions és una qüestió de burocràcia. L'important no és un buròcrata sinó un home<sup>65</sup>.

Des d'aquest punt de vista, l'interès de Miró abraçava tot el que considerava que fos art despullat de convencions i formalismes, començant per les pintures rupestres i acabant per les arts populars i els objectes expressius. L'esperit lliure de Miró no tenia fronteres i, així, la seva obra va esdevenir universal.

## A manera de conclusió: a la recerca d'un llenguatge universal

Tot i que Miró no es va voler identificar mai netament com a pintor surrealista, durant diversos anys les seves obres i la seva manera d'entendre la creació artística van demostrar unes afinitats notables amb aquest moviment. Tal com defensava el pensament surrealista, el somni, l'inconscient

i el mite tenien un poder i un valor creatiu innegable, de la mateixa manera que l'art prehistòric, l'art infantil i aquell procedent d'altres cultures i continents van obrir camins poc explorats. Per aquest motiu, des del moment en què Miró es va començar a aproximar al grup dels surrealistes, la seva obra va començar a ser presentada mantenint un diàleg amb peces d'art africà, oceànic, nord-americà i precolombí.

S'ha destacat diverses vegades que les creacions de Joan Miró realitzades principalment entre les dècades de 1920 i 1930 van mostrar afinitats amb els principis essencials del primitivisme<sup>66</sup>. És el cas d'obres com ara el *Carnaval de l'arlequí* (1924-1925) o bé l'*Interior holandès* (1928)<sup>67</sup>. Miró, *le poète préhistorique*<sup>68</sup>, «l'home Jōmon de Catalunya»<sup>69</sup>, no va deixar mai de remarcar l'impacte que Altamira va exercir en ell ni l'emoció que li provocava l'art prehistòric, tan admirat també pels surrealistes, i per això les empremtes de les seves mans sobre algunes de les seves teles ens poden recordar tant les mans de la Cova del Castillo com les descobertes vora el riu Karawari, a Sulawesi o a la Cova de les Mans, a l'Argentina. Una afinitat estètica, clara i notòria que Evan Maurer ja va posar de relleu en comparar una *Pintura* de 1933 (Museu d'Art Modern, Nova York) amb una de les il·lustracions d'art prehistòric aparegudes a l'article «The Origins of Art and Culture» de la revista *Cahiers d'Art* de 1930<sup>70</sup>. Així ho va subratllar, també, Rémi Labrusse en comparar *Le Piège* (1924, col·lecció particular), l'oli de Miró adquirit per Breton, amb escultures de Nova Irlanda, com la que en aquells anys formava part de la col·lecció de Roland Tual<sup>71</sup>. De fet, tampoc deixa de ser significatiu que l'any 1936 pintures com ara el *Diàleg d'insectes* (1924), el *Carnaval d'Arlequí* (1924-1925) o l'*Interior holandès* (1928) fossin exposades al costat de peces d'art oceànic del Museu d'Arqueologia i Etnologia de Cambridge i fotografies d'objectes del Museu Britànic<sup>72</sup>.

Així com el primitivisme s'havia vist atret inicialment per l'art africà i d'Oceania, en canvi, la riquesa cultural i artística dels pobles de l'Amèrica antiga, descoberta en tombes i excavacions de ciutats esplèndides, no va ser prou difosa fins a unes dates una mica més tardanes<sup>73</sup>. La primera gran exposició d'art precolombí de París no es va celebrar fins l'any 1928, en ocasió de la mostra «Arts anciens de l'Amérique», al Pavelló Marsan del Museu de les Arts Decoratives. Uns quants anys més tard, el 1939, de retorn de Mèxic i de l'Amèrica Central, André Breton va organitzar l'exposició «Mexique» a la galeria Colle et Renou, alhora que l'any 1957 va publicar la monografia *L'Art Magique*, en la qual obres de les antigues civilitzacions mexicanes dialogaven amb les escultures i els petroglifs de l'Illa de Pasqua. Miró, que explorava un llenguatge de formes

imaginatives pròpies extrems de la realitat més quotidiana, també va trobar en aquestes cultures llenguatges primordials que el van atraure, especialment el món precolombí i les tradicions mesoamericanes maia i asteca: «amo sobre todo el arte de las grandes civilizaciones, el arte egipcio, el arte azteca. Porque los artistas de estas civilizaciones estaban en contacto con la colectividad»<sup>74</sup>. Algunes mostres d'aquest interès les trobem en la presència de peces andines al taller de Mallorca, així com en diàlegs com els que es poden establir entre diverses escultures mironianes amb forma de cap de les dècades de 1950 i 1960, que recorren tant màscares funeràries andines com talles de pedra mesoamericanes, i sobreteixims dels anys setanta similars a antics teixits del Perú. Són molts els exemples que se'n podrien citar, des de la gerra de terracota fins a dues cares a manera d'encenser de la Fundació Pilar i Joan Miró (TB-9), passant per l'homenatge que uns quants anys més tard li va fer Eudald Serra amb el *Retrat de Joan Miró en la seva època precolombina* (1997).

Les afinitats de Miró amb l'art prehistòric i amb les formes artístiques de cultures llunyanes van més enllà d'una simple anècdota i es poden posar en relació amb la voluntat de l'artista de crear un llenguatge de signes genuïns per a la representació concreta del seu esperit. De la mateixa manera que Raymond Queneau identificava l'ideograma xinès de «dona» representat tres vegades a manera de figura femenina a l'oli de *Femmes aux chevelures défaits saluant le croissant de la lune* (1939, col·lecció particular)<sup>75</sup>, el mateix autor partia d'una exegesi prèvia de Breton per desglossar totes les figures del *Paisatge català* (1924, MoMA) fins a convertir-les en signes o glifs d'una escriptura *miroglífica*, de connotacions màgiques i poderoses, com ho podia ser l'escriptura *rongorongo* de Rapanui admirada al voltant de Miró<sup>76</sup>. En efecte, ja l'any 1929 Waldemar George destacava el món de símbols mironians:

Langage irrationnel, mythique et fabuleux, l'art de Joan Miró comporte néanmoins une orthographe, une syntaxe, une grammaire qui lui sont spécifiques. Un rythme latent présidé à la naissance de ces tableaux-mirages, ex-voto poétiques, incantations transcrites d'une main de maître<sup>77</sup>.

«L'art està en decadència des de les caveres.» Amb aquesta cèlebre frase, i després d'assassinar la pintura, Miró pretenia tornar a l'origen i recuperar l'esperit primigeni de l'expressió artística. Miró buscava la bellesa de l'equilibri i de l'atzar, una puresa creativa que partia d'uns principis que no tenien res a veure amb la tradició artística desenvolupada a Europa al llarg dels últims segles. Precisament, la llibertat de Miró va ser el que el va

acabar allunyant del grup surrealista d'André Breton, que defensava uns plantejaments massa dogmàtics. I encara més, Miró no va optar en cap cas per copiar l'art africà, ni l'art oceànic, ni d'enlloc, sinó que va descobrir en els objectes més diversos el llenguatge universal d'unes formes desplegades al marge de la feixuga tradició occidental: «el arte ha incorporado toda clase de amaneramientos, de malicias, de estética y de oficio. Yo he intentado olvidar todo esto y situarme en el kilómetro cero, en el punto mismo de partida»<sup>78</sup>. Ho va aconseguir. Per demostrar-ho, tan sols cal seure davant del tríptic *Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitaire* (1968, Fundació Joan Miró), una obra sorgida del silenci i la meditació, on una sola línia expressa tota una vida i la conquesta de la llibertat, tal com havia admirat de jove en sentir parlar de Hokusai<sup>79</sup>.

De les peces que va adquirir, dels llibres que va fullejar i dels objectes que va guardar segurament no en va copiar res, tan sols en va gaudir, els va admirar o senzillament els va contemplar com el que eren: signes purs d'expressió humana. Des del temps de Gauguin, les arts del món s'havien anat col·leccionant i observant com a font i model d'inspiració artística, i en el cas de Miró la modernitat va raure a haver sabut oferir una mirada transformadora a tot aquest pòsit. Al seu torn, als seus ulls, la naturalesa va ser alterada i transformada màgicament. Així, tant les pintures d'*après collage* de 1933 com el realisme màgic el van conduir cap a les estrelles i les constel·lacions, de formes infinites. Què és una constel·lació sinó una creació arbitrària de les estrelles, fruit de l'observació humana i de la imaginació? Retornem als orígens, als astres. Van ser els assiris els qui van començar a veure formes al cel determinant algunes de les constel·lacions que encara avui, passats diversos mil·lennis, continuem admirant. Les possibilitats de formes que ens ofereixen les estrelles són infinites, i la seva ambigüitat, similar a la de les formes oníriques, va permetre a Miró disposar d'un llenguatge universal. No en va, va ser a partir de la presentació pública de *Les constel·lacions* a Nova York que aquest artista va assolir la fama internacional.

L'obra de Miró utilitza un llenguatge poètic de formes i colors que entronca amb signes essencials de l'home i de la natura. La recerca dels orígens de l'art, així com de manifestacions espontànies i primigènies en temps del primitivisme, el van conduir cap a un alfabet propi i una escriptura ideogramàtica que combinava estrelles, ocells, sexes, peus i formes gestuals lliures. I aquesta sintaxi li va permetre invertir ulls i boques, així com jugar i intercanviar la posició de les formes sense alterar l'essència dels missatges. Miró no va renunciar a res, ni tan sols al diví atzar; és per aquest motiu que les arts del món també van esdevenir part de l'univers mironià, el món de Miró.

1. R. BERNIER (1956), «Miró céramiste», *L'Oeil*, 17, p. 46-51. Citat a M. ROWELL (2002), *Joan Miró: Escritos y conversaciones*, València, Institut Valencià d'Art Modern, p. 323.
2. M. MARÍN (2017), «Miró: l'impacte sumeri», a *Sumer i el paradigma modern*, Barcelona, Fundació Joan Miró, p. 119-125.
3. G. RAILLARD (1998), *Conversaciones con Miró*, Barcelona, Gedisa, p. 25, 45; M. ROWELL (2002), *Joan Miró: Escritos y conversaciones...*, op. cit., p. 97, 142, 196, 218, 291, 351 i 368, i K. SOEDA (2022), *Joan Miró and Japan*, Tòquio-Nagoya, The Chunichi Shimbun / The Tokyo Shimbun.
4. Entrevista de l'autor amb Francesc Vicens, Barcelona, 29 de novembre de 2005.
5. E. H. GOMBRICH (2003), *La preferencia por lo primitivo: Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Barcelona, Debate, p. 214.
6. W. JEFFETT (2015), *Miró i l'objecte*, Barcelona, Fundació Joan Miró.
7. W. S. RUBIN (ed.) (1984), «Primitivism» in *20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nova York, The Museum of Modern Art, p. 14.
8. S. GASCH (1934), «L'art d'avantguarda a Barcelona», *D'Ací i d'Allà*, número extraordinari de Nadal.
9. J. TORRES-GARCÍA (1917), «Conferència d'En Torres-García a càrrec de Dalmau (fragments)», *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, 383, 16 d'abril, p. 4.
10. Michel LEIRIS (1929), «Joan Miró», *Documents*, 1 (5), p. 264-266.
11. Així, per exemple, en una carta de l'any 1924 dirigida a Michel Leiris, Miró va escriure: «Hokusai deia que volia fer sensibles una línia o un punt, senzillament». Una idea, aquesta, que va repetir el 1928 en una entrevista de Francesc Trabal per a *La Publicitat*: «Hokusai deia que hasta el más pequeño punto de sus dibujos quería que vibrase». Hokusai apareixia encara citat per Miró en ser preguntat pels seus pintors predilectes al qüestionari Proust de Lluís Permanyer: «Els nostres romànics. El gall que amb les potes impregnades de tinta negra es passejava amb orgull per damunt d'una gran seda desplegada i que després Hokusai signà davant l'Emperador». M. ROWELL (2002), *Joan Miró: Escritos y...*, p. 142; V. COMBALIA (1990), *El descubrimiento de Miró: Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona, Destino; J. PUNYET (2014), *Al voltant de Miró*, Barcelona, Fundació Joan Miró, p. 227, i L. PERMANYER (1967), *43 respostes catalanes al qüestionari Proust*, Barcelona, Proa.
12. Carta de Joan Miró a Matsubara Toshio, 24 de juliol de 1966. Col·lecció particular.
13. Carta de Joan Miró a Josep-Francesc Ràfols, 11 d'agost de 1918. Fragment reproduït per l'any 1931 a J. F. RÀFOLS (1931), «Carnet d'Art: Joan Miró», *El Matí*, 716, 6 de setembre, p. 10, i A. SOBERANAS i F. FONTBONA (1993), *Joan Miró: Cartes a J. F. Rafols: 1917-1958*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya i Editorial Mediterrània, p. 21.
14. J. MAS (2004), *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: Dues aproximacions a l'haiku*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 13-57, i P. CABAÑAS (2000), *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Madrid, Electa, p. 52-73.
15. J. MINGUET, T. MONTANER i J. SANTANACH (2009), *Epistolari català. Joan Miró. 1911-1945*, Barcelona, Barcino, p. 171.
16. P. STEPAN (2006), *Picasso's collection of African & Oceanic art: Masters of metamorphosis*, Munich-Nova York, Prestel.
17. Els dos volums de l'exposició «Primitivism» in *20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, comissariada per William Rubin l'any 1984, són encara avui una obra de referència per aproximar-se al primitivisme com a moviment transformador de les avantguardes del segle xx.
18. M. L. BORRÀS (1989), «La contemporaneïtat del arte primitivo», *La Vanguardia*, 38620, 20 de juny, p. 51.
19. P. SCHNEIDER (1963), «Au Louvre avec Miró», *Prewves*, 154, desembre, p. 40.
20. J. M. JUNOY (1922), «Una vitrina d'art negre», *Pàgina artística de La Veu de Catalunya*, 567, 27 d'octubre, p. 5.
21. «Le monde au temps des surréalistes», *Variétés*, juny de 1929, p. 26-27.
22. L'any 1929 Loeb va obsequiar Miró amb una escultura africana com a regal de noces. Ph. PELTIER (1979), «L'art océanien entre les deux guerres: Expositions et vision occidentale», *Journal de la Société des Océanistes*, 35 (65), p. 276, i DIVERSOS AUTORS (1979), *L'aventure de Pierre Loeb: la Galerie Pierre, Paris, 1924-1964*, París, Musée d'art moderne, p. 103-110. Part de la col·lecció Loeb va ser venuda a Sotheby's París el 5 d'abril de 2012.
23. P. LOEB (1946), *Voyages a travers la peinture*, Bordas, París, p. 137.
24. Alhora, cal tenir en compte, a més, que el retorn de Jacques Viot del Pacífic a finals de desembre de 1927, arribat a París amb noves peces, degué incentivar encara més l'interès per l'art dels pobles més remots i llunyans.
25. S. LAPORTE, Ph. DAGEN (2013), *Charles Ratton. L'invention des arts "primitifs"*, París, Musée du quai Branly, p. 16.
26. Ph. PELTIER (1979), «L'art océanien...», op. cit., p. 275-276.
27. Ch. ZERVOS (1929), «Oeuvres d'art océaniques et inquiétudes d'aujourd'hui», *Cahiers d'Art*, 2-3, març-abril, p. 57-58. Al número 10 dels *Cahiers d'Art* d'aquell mateix 1929, Zervos aplicava aquesta mateixa anàlisi de l'art modern obert a les cultures del món, en comentar les obres contemporànies presentades a l'exposició internacional d'escultura de la galeria Georges Bernheim. A petició de Zervos, Miró va dibuixar la primera litografia per als *Cahiers d'Art* l'any 1930.
28. M. ROWELL (2002), *Joan Miró: Escritos y conversaciones...*, op. cit., p. 97.
29. J. SACS (1924), «Valor i situació de l'art primitiu i de l'art adult: L'art primitiu», *Revista de Catalunya*, 2, agost, p. 136-144.
30. Fundació Pilar i Joan Miró. Correspondència, 14 de març de 1930. FPJM H-339.
31. C. LAUGIER, A. de la BEAUMELLE i Isabelle MERLY (2004), *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, p. 348, i GALERIE PIGALLE (1930), *Exposition d'art africain et d'art océanien*, 25, n. 348.
32. FRANCISCO MELGAR (1931), «Los artistas españoles en París:



Juan Miró», *Ahora*, 35, 24 de gener, p. 16-17.

33. Aquell 1930 París va veure com s'anunciaven fins a tres exposicions de temàtica similar, les altres dues es feien a la Galeria de la Renaixença i a la Galeria Mettler. G. APOLLINAIRE (1930), «Naissance de la négrophilie», *Le populaire*, 2594, 14 de març, p. 4; A. SAUTIER (1930), «L'exposition d'art africain et d'art océanien», *Formes*, 3, març, p. 12-13, i C. EINSTEIN (1930), «À propos de l'exposition de la galerie Pigalle», *Documents*, 2 (II), p. 104-110.

34. Fundació Pilar i Joan Miró. Correspondència, 15 de març de 1930. FPJM H-391.

35. M. L. LAX i A. BORDOY (2004), «Cronologia», *Miró*, Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, p. 525-526, i C. LAUGIER, A. de la BEAUMELLE i Isabelle MERLY (2004), *Joan Miró 1917-1934...*, op cit., p. 357.

36. Ratton també va establir relació amb altres artistes catalans i espanyols, com ara Dalí, Picasso o Óscar Domínguez. S. LAPORTE, PH. DAGEN (2013), *Charles Ratton...*, op. cit., p. 27, 31, 120-121 i 133.

37. J. MINGUET, T. MONTANER i J. SANTANACH (2009), *Epistolari català...*, op. cit., p. 527.

38. M. A. CASSANYES (1934), «Vers la màgia», *D'Ací i d'Allà*, número extraordinari de Nadal.

39. S. GASCH (1929), «Coscs vives», *La Veu de Catalunya*, 10335, 19 de juliol, p. 4.

40. J. MINGUET, T. MONTANER i J. SANTANACH (2009), *Epistolari català...*, op. cit., p. 534.

41. M. MUÑOZ (2009), *La recepción de «lo primitivo» en las exposiciones celebradas en España hasta 1929*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

42. E. CROUS (1933), «Lletrartística», *Art: Revista de les Arts*, 5, p. 7.

43. L. MONTANYÀ (1935), «El arte de los primitivos de hoy», *AC: Documentos de Actividad Contemporánea*, 17, gener-març, p. 35-41.

44. *La Publicidad*, 11890, 7 de maig de 1912, p. 2, i *Diario de Barcelona*, 132, 11 de maig de 1912, p. 7542.

45. *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Catalunya para*

1918, 1918, p. 71-79, i *Diario de Barcelona*, 542, 8 de desembre de 1917, p. 14602.

46. A. MASERAS (1928), «Art precolombià», *La Veu de Catalunya*, 10010, 1 de juliol, p. 7.

47. Sobre ADLAN i els seus vincles amb Miró, vegeu M. GÓMEZ, J. MENDELSON i J. M. MINGUET (2021), *Miró-ADLAN: Un arxiu de la modernitat (1932-1936)*, Barcelona, Fundació Joan Miró.

48. Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Llibre d'actes d'ADLAN, p. 82.

49. Algunes d'aquestes peces precolombines de la col·lecció d'Ignasi Bruguera, actualment al Museu Etnològic i de Cultures de Barcelona, han estat considerades per diversos especialistes com a falsificacions modernes. Tanmateix, a l'època van ser presentades i van aparèixer reproduïdes com a peces totes originals en revistes com ara *D'Ací i d'Allà* i l'AC.

50. *La humanitat*, 1263, 12 de març de 1936, p. 4.

51. Carta de Juan Larrea a Joan Miró, 2 de juliol de 1935. Col·lecció particular.

52. L'interès pels dibuixos infantils és un tema que mereix un estudi aprofundit independent, en tant que va exercir un gran impacte en els ambients d'avantguarda catalana a partir de 1929. Sebastià Gasch, Joan Miró i tant els membres del grup ADLAN com els més joves del Club 49 en van ser ferms defensors. Vegeu, a tall d'exemple, Sebastià GASCH (1930), «Dibuixos infantils», *La Publicitat*, 17550, 10 de juliol, p. 5.

53. B. (1956), «Arte negro en el Ateneo», *Revista de Actualidades, Arte y Letras*, 215, 24-30 de maig, p. 13; ATENEO BARCELONÉS (1956), *Exposición de arte negro*, i R. M. (1958), «Arte negro en Barcelona», *Revista de Actualidades, Arte y Letras*, 311, del 29 de març al 4 d'abril, 5.

54. Á. MONTENEGRO (1962), *Exposición de arte negro del pueblo Quioco, de Lunda-Angola*, Madrid, Gráficas Valera, i R. PERRAMON (1965), *Culturas primitivas de la Guinea Ecuatorial*, Barcelona, Diputació de Barcelona.

55. R. M. (1955), «Un museo colonial frente a la Aduana de Barcelona», *Revista de Actualidades, Arte y Letras*, 157, 14-20 d'abril, p. 13.

56. M. L. BORRÀS i T. IWAMIYA (1969), *Arte del objeto japonés*, Barcelona, Polígrafa; I. C. CLERK i D. DARBOIS (1970), *Arte indio y esquimal del Canadá*, Barcelona, Polígrafa; M. L. BORRÀS, Y. FUTAGAWA i J. PRATS (1970), *Dai-tokuji, Katsura*, Barcelona, Polígrafa; J. AUBOYER (1971), *Angkor*, Barcelona, Polígrafa; E. SERRA, A. FOLCH i M. L. BORRÀS (1976), *Arte de Papua y Nueva Guinea*, Polígrafa, Barcelona, i E. LEUZINGER (1976), *Arte del África Negra*, Barcelona, Polígrafa.

57. Una mostra evident de l'interès de Miró per les arts creades més enllà d'Europa n'és la biblioteca personal, amb volums dedicats a les produccions de pobles d'Oceania, Àfrica, Àsia i Amèrica. A. CIRICI (2014), *Diari d'un funàmbul: Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer* (ed. de Glòria Soler), Barcelona, Comanegra, p. 45.

58. Algunes d'aquestes peces es conserven a la Fundació Pilar i Joan Miró, d'altres són custodiades per la Successió Miró, mentre que d'altres es mantenen en mans particulars. En aquest sentit, no hem tingut accés a totes les peces en tant que n'hi ha hagut algunes que no han estat localitzades i moltes altres les coneixem només a través de fotografies, de tal manera que, igual com passa amb les peces de l'Àsia Oriental, no descartem la possibilitat que algunes de les que estan documentades només a través de fotografia fossin còpies modernes de peces arqueològiques. En qualsevol cas, l'apreciació estètica era igualment vàlida per a Miró.

59. W. JEFFETT (1993), «Joan Miró: Precolombianismo y metáfora primordial», *Miró: Su último sueño*, Caracas, Centro Cultural Consolidado, p. 55.

60. K. SOEDA (2022), *Joan Miró and Japan...*, op. cit., i P. CABAÑAS (2000), *La fuerza de Oriente...*, op. cit.

61. Tots dos *takuhon* es conserven a la reserva de la Fundació Pilar i Joan Miró.

62. La majoria de cal·ligrafies es conserven a la Fundació Pilar i Joan Miró. Vegeu FPJM TS-430, FPJM TS-431, FPJM Nig. 2673 i FPJM 5724.

63. L'estampa d'Ishikawa Toyonobu es conserva a la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, mentre que les estampes de Kunitora es conserven a la Fundació Miró de Barcelona.

64. Com a testimoni d'aquest interès, abans de viatjar per primera vegada al Japó, Miró va demanar a Pierre Alechinsky de poder veure la pel·lícula que ell havia rodat uns quants anys abans a Tòquio i a Kyoto, *Japanese Calligraphy* (1955). De retorn de l'arxipèlag, l'impacte d'aquesta tradició artística va esdevenir més evident en l'obra de Joan Miró. Entre els llibres sobre poesia xinesa de la seva biblioteca en destaquem: *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (G. Margouliès, 1948), *Poesie del Fiume Wang* (Wang Wei e P'ei, 1956), *Le Trecento poesie T'ang* (Martin Benedikter, 1961) i *Poetas chinos de la dinastia T'ang* (Raul A. Ruy, 1961). K. SOEDA (2022), «The Japan Seen by Miró, the Miró Seen by Japan», *Joan Miró and Japan*, Tokyo-Nagoya, The Bunkamura Museum of Art-Aichi Prefectural Museum of Art, p. 177.
65. Entrevista d'Yvon Taillandier a Joan Miró publicada el mes de febrer de 1959 a la revista *XXè siècle*, citada a M. ROWELL (2002), *Joan Miró: Escritos y conversaciones...*, op. cit., p. 340.
66. E. MAURER (1984), «Dada and Surrealism», «Primitivism» in *20th century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, Nova York, The Museum of Modern Art, p. 575-587.
67. Elisabeth Cowling, per exemple, va plantejar la possibilitat que una pintura clau d'aquest període com és *Carnaval d'Arlequí* hagués estat influenciada per les màscares d'inuits. Segons André Masson, tanmateix, Miró no va conèixer les màscares d'inuits fins a la dècada de 1930. E. COWLING (1978), «The Eskimo, the American Indians and the Surrealist», *Art History*, vol. 1, 4, desembre, p. 484-499, i E. MAURER (1984), «Dada and Surrealism», «Primitivism» in *20th century art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, The Museum of Modern Art, New York, p. 576-578 i 593, n. 108.
68. R. QUENEAU (1949), *Joan Miró ou le poète préhistorique*, París, Albert Skira.
69. K. TONEYAMA (1984), «Jōmonjin – Miro ni sasagu», *Miro kaiko-ten*, Tòquio, Kokusai bunka kōkan kyōkai, p. 27.
70. E. MAURER (1984), «Dada and Surrealism»..., op. cit., p. 577-578.
71. R. LABRUSSE (2004), «Le potlach», *Joan Miró 1917-1934: La Naissance du monde*, París, Centre Georges Pompidou, p. 42-43.
72. L'obra de Joan Miró va formar part d'un bon nombre d'exposicions surrealistes i va compartir espai, de vegades, amb obres afins d'Àfrica, Amèrica i Oceania. Aquest va ser el cas, per exemple, de l'«Exposition surréaliste d'objets», celebrada el maig de 1936 a la galeria de Charles Ratton de París, en la qual Miró va presentar un *objet*, o bé de la «International Surrealist Exhibition» de Londres, d'aquell mateix 1936, en la qual Miró va participar amb vint-i-dues obres, olis, collages, aquarel·les, dibuixos i objectes. *Exposition surréaliste d'objets*, 1936, p. 6. *The International Surrealist Exhibition*, 1936, p. 22-23.
73. W. S. RUBIN (ed.) (1984), «Primitivism»..., op. cit., p. 3.
74. W. JEFFETT (1993), «Joan Miró: Precolombianismo y metáfora primordial», op. cit., p. 51-56, i A. JOUFFROY (1956), «Portrait d'un artiste: Joan Miró», *Arts*, 8, 578, 25-31 juliol, p. 25-31.
75. J. DUPIN i A. LELONG-MAINAUD (2000), *Joan Miró: Catalogue raisonné. Paintings. Volume II: 1931-1941*, París, Galerie Lelong, p. 222, n. 615.
76. R. QUENEAU (1949), *Joan Miró ou le poète préhistorique*, París, Albert Skira, p. 4-6, i J. M. MORENO GALVAN (1968), «Joan Miró y su mundo prehistórico», *Triunfo*, 327, 7 de setembre, p. 30-39.
77. W. GEORGE (1929), «Miró et le miracle ressuscité», *Le Centaure*, 3 (8), 1 de maig, p. 201-204.
78. J. MELIÀ (1971), *Joan Miró*, Barcelona, Dopesa, p. 14.
79. Des de Mont-roig, l'octubre de 1924 Miró va escriure a Mícel Leiris: «Hokusai deia que volia fer sensible una línia o un punt, simplement. Una línia en forma de ziga-zaga traçada sobre un paper blanc». Citat a M. ROWELL (2002), *Joan Miró: Escritos y conversaciones...*, op. cit., p. 142.