



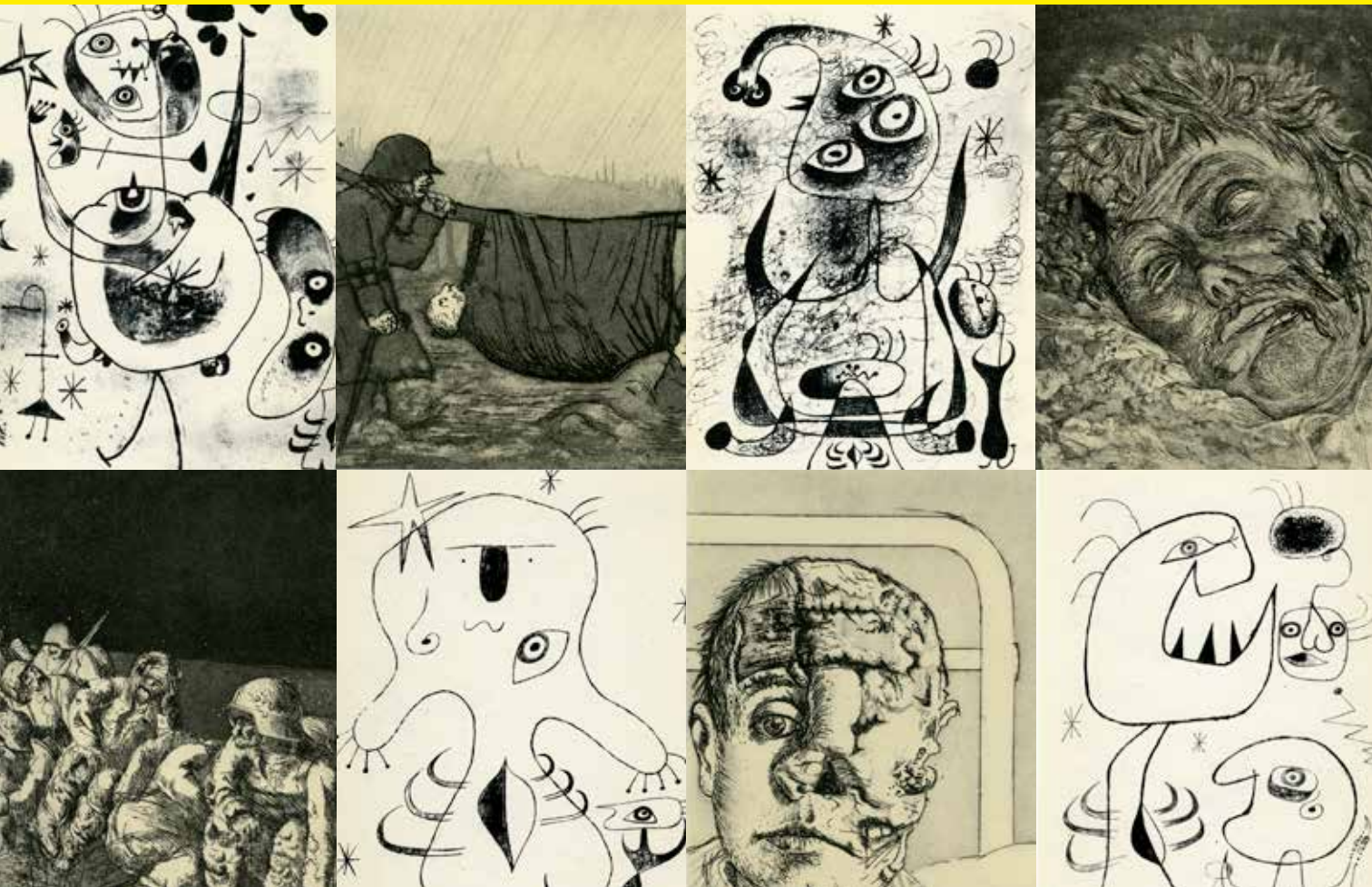
*Der Krieg* d'Otto Dix i la Sèrie *Barcelona* de Joan Miró

TFG

**Francesca López Escudero**

Tutor: Vicenç Furió i Gali

*Història de l'Art. Universitat de Barcelona 2017*





## **Agraïments**

Agraeixo al meu tutor haver dipositat la confiança en el meu criteri i haver frenat certa meva energia en els moments en els quals era del tot necessari. Agraeixo moltíssim la inestimable ajuda i la ben rebuda per part de la Fundació Joan Miró de Barcelona, en especial de l'Elena Escolar, que m'ha empès alhora a continuar els meus estudis més enllà d'aquest treball.

Un especial agraïment per en Norberto, que ha vist sempre en mi d'una ment somiadora un atribut científic i escaient per a la investigació, i ha escoltat totes les meves idees com si vinguessin d'un erudit. També per recolzar-me amb la seva experiència en tot el procés d'aquest treball.

També a David, Mar i Mónica, que, tot i desconèixer tot el referent al meu discurs, han escoltat amb passió durant tots els meus moments de crisi d'idees i ho han viscut gairebé en primera persona. Vull esmentar també en aquest sentit a la Bea, l'Ana i la Iratxe.

I a Uge per ser-hi, no només durant aquest treball, sinó durant tota la carrera, tots els moments durs de compatibilització dels meus estudis amb la meva feina. També a en Jordi, que en va patir molt les conseqüències i, tot i així, em va recolzar sempre.

1. Introducció: objectius i metodologia	7
2. Estat de la qüestió	9
3. <i>Sèrie Barcelona</i> , Joan Miró	15
3.1. Ubicació de la sèrie dins la producció artística de Joan Miró: 1936-1945	15
3.2. Joan Miró i el gravat	18
3.3. <i>Sèrie Barcelona</i>	21
3.3.1. Informació tècnica	21
3.3.2. Què va passar amb les estampes?	22
3.3.3. Anàlisi formal, iconogràfica i interpretativa	23
3.4. Relació amb el <i>Gernica</i> de Picasso	30
4. <i>Der Krieg</i> , Otto Dix	32
4.1. Otto Dix i la guerra	32
4.5. Otto Dix i el gravat	33
4.6. <i>Der Krieg</i>	34
4.6.1. Informació tècnica	34
4.6.2. Fonts	35
4.6.3. Descripció	36
4.6.4. Crítiques i interpretacions	38
4.6.5. Ubicació d'algunes de les sèries	40

5. Anàlisi comparativa	42
5.1. L'elecció del gravat com a llenguatge	43
5.2. Posicionament dels dos artistes en respecte a l'art i les realitats contemporànies	44
5.3. Dues tendències, un discurs	47
5.4. Què diuen els que no parlen?	48
5.6. Comparativa d'estampes de les dues sèries	50
6. Conclusions provisionals i possibles vies d'investigació	54
7. Bibliografia	58
8. Annexes	61
— <i>Der Krieg</i> , Otto Dix	63
— <i>Sèrie Barcelona</i> , Joan Miró	115
— Altres:	167
· Fotografies d'Ernst Friedrich vs estampes de <i>Der Krieg</i>	169
· Document del MoMA sobre la primera exposició de <i>Der Krieg</i> a Nova York	177
· Fotografies del moment de l'estampació de la <i>Sèrie Barcelona</i>	181



## 1. Introducció: objectius i metodologia

Enfrontar-se a aquest tema ha estat molt complexe, així com agosarada ha estat l'elecció. Tot i que tenia bastant clar quin era l'objectiu, ha estat endinsar-se en un oceà cercant l'illa desitjada; i, durant el trajecte, he naufragat en altres illes, molt acollidores, de les que ha estat difícil tornar a partir rebutjant els seus fruits. Una tasca molt homèrica, i encara no tinc clar haber atracat a Ítaca.

L'objectiu implicava provar a renunciar a la categorització per escoles o estils artístics, cercant en les obres d'art un vincle amb unes arrels més profundes. Buscar la primacia del discurs que esdevé entenedor a través dels llenguatges de l'art, independentment de la forma i independentment de l'època.

El cicle de gravats de *Der Krieg* d'Otto Dix sempre m'ha atret amb molta força. En veure la *Sèrie Barcelona* m'ha semblat entendre el mateix gràcies a aquella màgia. Afegint que es tracta de dos artistes contemporanis, de què les dues obres són gravat, les dues són sèries de 50 estampes i les dues tracten aquest tema, m'ha semblat idoni provar de cercar amb aquestes dues sèries aquesta relació basada en el missatge, probant de fer palés que més enllà de la forma i les escoles o estils, podríem posar en relació obres molt diverses però nascudes d'una mateixa força. Desastres com els de la guerra porten els artistes a agafar la responsabilitat d'una acció en el seu àmbit, en l'àmbit visual en el cas de Dix i Miró. Les imatges que surten en aquests casos poden esdevenir universals, eliminant tot tipus de barreres estilístiques, demogràfiques i temporals.

En aquest sentit, es pot posar en relació els gravats de Callot, Goya i Dix. No només per les possibles inspiracions i deutes que tenen els tres artistes entre sí, sinó perquè s'enten en les obres dels tres artistes el discurs universal, la denúncia i el dolor, independentment del temps que hagi passat entre uns i altres. M'he qüestionat per què entre aquests tres noms no apareix també el de Miró i la *Sèrie Barcelona*, i m'he plantejat també com a objectiu que així sigui, o justificar per què ha de ser-hi.

L'altre motivació ha estat els silencis que es provoquen en la història de l'art amb obres poc comprensibles, sobretot en l'art d'avantguarda, quan la majoria dels artistes deixaven molt clara la seva opinió, s'adherien a manifestos, feien declaracions, explicaven les seves obres. Quan això no esdevé, com en el cas dels dos artistes, que renuncien a discursos verbals per provar de parlar únicament amb discursos visuals, es complica molt més la tasca. Ells ens repton a cercar i entendre, a través d'una observació sense prejudicis. Per què no acceptem el repte?

Durant aquest treball, he intentat no tenir en compte visions posteriors de la implicació política de Joan Miró, quan ja era un pintor de gran fama i sobretot rellevància en el panorama cultural català, i congelar el temps en el període en què va realitzar la *Sèrie Barcelona*. Per entendre aquesta gran obra és important provar de comprendre la situació en la que aquesta va ser realitzada, i pensar en el Joan Miró dels anys 40, diferent al dels anys 70. La maduresa, el cansament, la saviesa i, sobretot, el canvi del panorama polític, van fer que Joan Miró es manifestés molt més obertament en contra de la situació. Però durant la dècada dels 40 aquesta manifestació era molt més aïllada i íntima, tant íntima com l'exposició de la *Sèrie Barcelona* en les parets de la casa de Joan Prats i amb un públic que pertany al seu cercle. És només dins d'aquesta intimitat que Miró va tenir la llibertat i l'oportunitat de buidar els seus pensaments.

Amb Otto Dix això era molt més fàcil. En aquest cas la complexitat de la tasca ha estat anar més enllà d'un artista que, tot i que a priori es pot presentar com una personalitat freda i rondinaire, neixen de la seva mà obres d'una gran sensibilitat i empatia. També havia de cercar el motiu de la representació obsessiva de temes i imatges que surten de la seva memòria fotogràfica.

La dificultat màxima ha estat cercar en la bibliografia dues sèries de gravats que gairebé no estan estudiades monogràficament, sovint han estat dos paràgrafs dedicats a elles, i això ha estat molt frustrant.

L'altra gran dificultat és provar de relacionar dues sèries de gravats que estilísticament res tenen a veure l'una amb l'altra. Per això, des del principi de la tasca, he envoltat l'espai de la meua lectura i estudi de les 100 imatges, que m'han acompanyat durant 3-4 mesos. L'objectiu també era poder observar les obres individualment amb deteniment, i sobretot, totes alhora, per poder també relacionar-les entre sí en el total de la sèrie. També gràcies a això he trobat certes analogies entre algunes estampes de les dues sèries, algunes de les quals han estat parangonades.

En els dos casos, m'he enfrontat a monografies globals, però després de més de dos títols les he evitat en la mesura del possible, perquè en totes, globalment, es planteja el mateix. Així doncs, he procurat cercar títols monogràfics de les sèries, tasca amb pocs fruits, que, paradoxalment, ha estat molt fructífera.

Quant a Joan Miró la gran tasca ha estat destriar entre els centenars de publicacions que porten el seu nom. Però, contràriament, donat que tenim la Fundació Joan Miró a la nostra ciutat, he tingut l'oportunitat de resoldre-ho. Després de llarg temps de recerca i amb un sentiment de frustració important, l'Elena Escolar em va atendre i, a part de mostrar-me la magnífica sèrie, em va corroborar que no hi havia gaires investigacions al respecte. Em va portar de la mà a la biblioteca i em va mostrar els únics tres títols que hi parlen de forma més o menys monogràfica, dos dels quals no coneixia. També em va donar l'oportunitat de visitar l'arxiu i em a mostrar tot el que va poder de les estampes de la sèrie i els papers report que conserven a la Fundació, va ser tota una experiència.

La metodologia es basava, doncs, en la recerca de dades rellevants en tots els títols que vaig destriar, i prendre notes i apunts de tota la informació rellevant, per tal de després posar-la en connexió en la redacció.



## 2. Estat de la qüestió

Donat que en aquest treball s'estudien dos autors tractarem les publicacions de cadascun d'ells per separat. Tanmateix, donades les circumstàncies de tractar obres molt particulars dels dos autors, faré una distinció entre allò monogràfic de la sèrie de gravats en concret i aquells títols genèrics sobre l'artista.

### **Joan Miró**

La bibliografia de Joan Miró és inabastable, almenys en un estudi que és, a més a més, compartit amb un altre autor. De tota aquesta bibliografia sobre Joan Miró que omple prestatgeries senceres de dalt a baix de les biblioteques consultades (molt especialment, com no podia ser d'altra manera, la de la Fundació Joan Miró), aquella bibliografia que tracta la *Sèrie Barcelona* és escassa i requereix una minuciosa i àrdua recerca dins de tots els títols.

Cal dir que les publicacions sobre Miró, com a artista internacional, estan en moltes llengües, les principals són l'anglès, el francès, el castellà i el català. En primer terme, quan es tracta de títols genèrics que tracten Joan Miró amb altres autors solen ser aquells que parlen d'avantguardes, en general, i de surrealisme en particular, o aquelles que tracten l'art català. També és citat sempre com a precursor de tendències artístiques posteriors com l'expressionisme abstracte i l'informalisme.

Quant a títols monogràfics sobre Joan Miró es troben també des de moltíssimes perspectives, i és que s'ha de tenir en compte la llarga, variada i complexa producció artística de l'autor. Aquests títols són monografies del mateix artista en gravat, escultura, ceràmica, biogràfiques i, val a dir, poesia. Aquelles monografies sobre pintura solen ser fragmentades en diferents períodes, aquests es solen dividir en tres: la seva primera fase fins al 1925 aproximadament, aquella pintura fins a aproximadament les *Constel·lacions*, i aquella en què desapareix de les seves pintures tota figuració palpable.

També hi ha moltíssims catàlegs d'exposicions, de molt diversa tipologia. Les retrospectives abunden en l'any de la seva mort i posteriors, el 1983, i són per honorar i homenatjar l'artista.

Quant a les biografies la més important és la de Jacques Dupin de 1961 (*Joan Miró*, primera edició en francès publicada per Flammarion), poeta francès, amic i admirador de Joan Miró. Aquesta biografia ha estat traduïda a moltes llengües, reeditada en nombroses ocasions i citada a moltes de les obres escrites sobre Joan Miró. Jacques Dupin va ser un dels primers a valorar l'obra de l'artista, quan encara al nostre país era un artista molt ignorat. La importància d'aquesta obra de Dupin radica en què tracta d'explicar l'univers de Miró per fer més comprensibles les obres de l'artista al públic. Es diu que Dupin va posar nom a moltes de les obres de Miró que no constaven de títol, es creu que també va ser qui va posar el nom de *Barcelona* a la sèrie de gravats objectiu d'aquest estudi.

Dupin, a banda, va dedicar nombroses publicacions sobre Miró monogràfiques, sobre gravat, sobre pintura, escultura i ceràmica. És pare també de catàlegs raonats de pintura, escultura i gravat. Sens dubte, un dels més grans experts de l'obra de Miró.

Les obres de Jacques Dupin tenen especial rellevància, també, per la proximitat de l'autor amb l'artista. La relació d'ambdós era molt estreta i va ser un dels pocs que va tenir accés a l'univers íntim de Miró. Les seves descripcions estan emmarcades de poesia, potser excessivament segons el meu criteri.

El llibre de Victoria Combalia, *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos 1918-1929*, és, com el mateix títol indica, una gran obra per apropar-se i descobrir l'artista des del seu punt de naixença. No només amb la intenció que el lector el descobreixi sinó que relata com va ser descobert pel cercle artístic nacional i internacional contemporani. Abarca molts matisos de l'autor, des del purament pictòric com la seva intenció estètica, quines eren les seves recerques, com va anar introduint-se al costat dels grans noms com el de Picasso, quina era la seva posició dins d'aquest panorama d'avantguarda, com també nombroses dades biogràfiques. És, alhora, un gran mapa en que es poden entendre fàcilment quins són els lligams entre els grans noms tant d'avantguarda internacional com aquells noms catalans que s'inclouen dins del noucentisme i avantguarda catalana, i també com es relacionen els diferents *ismes* a l'època, sobretot en el context francès. I una part molt important d'aquesta obra és la quantitat de literatura artística que inclou, és un gran punt de partença. Una aportació molt important és que més de la meitat de l'obra és una recopilació endreçada cronològicament d'articles publicats i de crítiques publicades sobre l'artista català de molts mitjans tant nacionals com internacionals, així com cartes entre diferents intel·lectuals i artistes de l'època que poden tenir rellevància per entendre l'obra de Miró i com aquesta va ser entesa, què va moure en els esperits intel·lectuals. Malauradament la cronologia que tracta Combalia en aquesta obra està fora del nostre interès d'estudi.

Sebastià Gash és també un autor important dins de la bibliografia de Joan Miró, tot i que no per la nostra cronologia. Gash va ser un dels grans promotors de l'obra de Miró quan aquest era ignorat o, el que és pitjor, rebutjat a Barcelona. Crític d'art, va ser un gran impulsor de l'art d'avantguarda, en contra del noucentisme i el conservadorisme català. En els seus articles en les revistes catalanes més importants de l'època, com *l'Amic de les arts*, sempre defensa l'obra de Miró. És rica també la correspondència entre ambdós. A banda dels seus articles sobre l'artista en les diferents revistes on col·laborava, en va fer una curta monografia publicada el 1963 amb el títol *Joan Miró, Barcelona 1963*.

Una obra fonamental gairebé biogràfica de Joan Miró és la publicació de les entrevistes que va realitzar Georges Raillard, també francès, qui va ser també amic i gran admirador de l'artista. Aquestes entrevistes van ser realitzades entre el 3 i el 8 de novembre de 1975 a Palma de Mallorca, i una entrevista el mes de desembre del mateix any feta a Barcelona. Per a l'edició en castellà, G. Raillard va afegir una altra entrevista realitzada el mes de maig de 1977 a París. El moment en què va ser entrevistat era un moment molt important, Franco agonitzava, i de fet en l'interval entre Palma i Barcelona, quan va realitzar l'entrevista de desembre, Franco ja era mort; aquesta situació política tant transcendental va fer que fossin propícies moltes de les declaracions, era un moment de molta intensitat, després de 40 anys de dictadura. Raillard, en un ambient de molta intimitat, com són els tallers de l'artista a Palma i Barcelona, aprofundeix molt en les seves preguntes i aconsegueix unes declaracions molt íntimes i sinceres sobre el pensament de Miró, la seva biografia i la seva obra. Aquest llibre és citat a gairebé totes les publicacions de l'artista: llibres, catàlegs d'exposició, articles, etc.

Margit Rowell, nord-americana que va ser conservadora al Guggenheim de Nova York i al Pompidou a París, va ser nomenada cap d'exposicions a la Fundació Joan Miró, conservadora després al Reina Sofia, i al MoMA. Una experta de l'obra de l'artista, un dels llibres que va publicar el 1986 sota el títol: *Joan Miró. Selected Writings and Interviews* (aquí s'ha fet servir l'obra publicada en castellà *Joan Miró. Escritos y conversaciones*), una gran recopilació de cartes, articles i altres declaracions i publicacions, endreçades per ordre cronològic. Aquesta obra és fonamental per la quantitat de fonts que compila, i és de

cita gairebé obligatòria també en qualsevol publicació sobre Joan Miró. Moltes d'aquestes fonts han estat fonamentals per aquest treball, sobretot aquelles que van de 1936 a 1945.

Gaëtan Picon recopila en una publicació una part important d'anotacions, escrits, dibuixos, desenterrades per Joan Miró el 1975. En aquestes es destaquen declaracions de l'artista que destapen el seu univers creatiu i la seva metodologia de treball. Es troben notes d'idees per properes obres, pensaments, poemes, reflexions sobre obres ja realitzades, alguns comentaris d'altres artistes, etc.; darrera d'una excel·lent introducció de Picon. La primera edició de 1976 en francès tenia el títol *Joan Miró. Carnets catalans. Dessins et textes inédits*, es va editar en anglès l'any següent amb el títol *Catalan notebooks*, i en català i castellà el 1980, amb els noms *Carnets catalans* i *Cuadernos catalanes* respectivament. Per a aquest treball s'ha consultat l'edició acurada en castellà de 2002 *Los cuadernos catalanes*. Ha estat una font molt rica per la cronologia de la *Sèrie Barcelona*.

Com s'ha esmentat a l'inici, ha estat molt difícil trobar estudis i bibliografia dedicats de manera monogràfica (o pseudo-monogràfica) a la *Sèrie Barcelona* en particular, i al període cronològic en general. Si bé la sèrie *Constel·lacions* ha estat més afortunada en aquesta aproximació. Sovint després de desenes de pàgines s'arriba (finalment) a la *Sèrie Barcelona*, però aquesta es resumeix en dos paràgrafs, o amb sort una pàgina. Descriuré ara les publicacions que tracten de manera més profunda la *Sèrie Barcelona*.

L'estudi de Corbella, publicat sota el nom *Entendre Miró: anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, és una eina de gran magnitud per poder captar millor la producció de les 50 estampes. Des del respecte absolut en fa una descripció dels diferents grafismes utilitzats per Miró a la sèrie, i les diferents formes en què ho fa, i, a través de comparatives, de declaracions de Miró, etc., estableix quin pot ser el significat o correspondència d'aquests signes. Però ho fa, com s'ha apuntat, des del respecte absolut, procurant aproximar la sèrie a l'enteniment, però evitant donar una veritat absoluta. Aquesta anàlisi està precedida, i crec que és bastant rellevant, pel discurs que va fer Joan Miró quan va ser anomenat Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona el 1979. D'altra banda, és un estudi absolutament monogràfic de la sèrie, l'únic que (segons he pogut constatar, amb el risc de caure en l'error) existeix.

L'altre títol enfocat en la sèrie és la tesi doctoral, per Universitat de les Illes Balears, de Jaume Reus, amb el títol *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*. Aquest no és monogràfic de la *Sèrie Barcelona*, però n'és una part important. Tracta del període tan poc estudiat 1939-1945 i de tota la producció artística d'aquest període, les diferents sèries de 1939, les *Constel·lacions*, les variacions sobre el tema dona, ocells i estrelles, i, finalment, la *Sèrie Barcelona*. En analitzar la sèrie fa una agrupació de les estampes en funció, simplificant-ho, dels fons. És un gran intent per abordar una possible descripció o interpretació, que no acaba de ser del tot convincent. L'estudi és una obra de gran magnitud, amb una quantitat molt important de fonts, que integra la sèrie en un tot del qual forma part.

El catàleg raonat de Dupin és massa genèric per l'objecte d'estudi. Mourlot, amb una introducció de Leiris, publica un catàleg raonat en quatre volums dedicat exclusivament a la litografia. Cronològicament el volum que tracta la *Sèrie Barcelona* és el volum I. Amb moltíssima informació tècnica sobre la sèrie i la tirada, sembla haver l'errada de l'any de l'inici de treball de Joan Miró en la sèrie.

Una altra obra monogràfica sobre la sèrie és el catàleg de la Casa Elizalde sobre l'exposició que es va fer de la sèrie a Barcelona el 1984, primera exposició després de 40 anys d'execució de l'obra. És important sobretot per la reproducció de les obres. El text introductori

de Maria Lluïsa Borràs no aprofundeix sobre la sèrie, tot i que sí que fa referència a quan i com va ser realitzada i el context, amb les narracions de Joan Prats.

Dels altres catàlegs consultats s'han extret sempre coses importants, com articles o altres aspectes de Joan Miró i de la seva obra. S'ha d'esmentar el catàleg de l'exposició *Joan Miró. L'escala de l'evasió*. Tracta la cronologia de la *Sèrie Barcelona* i sobre la sèrie, tot i que tampoc aprofundeix gaire, l'exposició (el catàleg) es basa en el context polític i social en què va ser produïda la sèrie i aporta molta informació rellevant per l'objecte del nostre estudi.

I esmentar per últim com a font gràfica, un llibre de fotografies de Joaquim Gomis, *Joan Miró. Fotografias 1941-1981*, on publica fotografies entre les quals hi ha el moment de l'estampació de la sèrie, amb Joan Prats, Joan Miró i l'impressor Enric Tormo de la Casa Miralles al taller.

Hi ha hagut altres autors importants que han publicat obres importants monogràfiques sobre Miró que no he consultat, però que no puc deixar d'esmentar, com són Alexandre Cirici, Emili Fernández Miró, Rosa M. Malet, Roland Penrose, James Johnson Sweeney i Ivon Taillandier, entre altres noms que segurament em deixo.

### **Otto Dix**

Otto Dix no ha tingut la mateixa transcendència que Joan Miró. D'una banda per ser un artista més local, inscrivint-se en un context alemany exclusivament. D'altra banda la seva producció artística no és tan nombrosa ni tan plural com la de Miró. La seva producció durant "l'exili interior" de la Segona Guerra Mundial i donades les circumstàncies (era un *artista degenerat* dins del territori alemany) va ser de poca importància, i aquelles obres que produí un cop finalitzat el conflicte ja no tenien el focus de la crítica, no eren "innovadores" i no compartien el gust del mercat de l'art.

El context bibliogràfic on s'acostuma a tractar és dins d'obres que parlen d'expressionisme alemany, dadà, de nova objectivitat o d'art durant les guerres (o l'"art de guerra"). Tenim a l'abast poques monografies, la majoria biogràfiques, i d'anys d'edició molt llunyans en el temps. Moltes d'elles publicades en alemany, les més contemporànies o rellevants traduïdes a l'anglès, francès, italià i/o castellà. Hi ha publicacions més recents, es pot pensar que a causa del centenari de la Primera Guerra Mundial, que han restat editades dins del mercat alemany i no han estat traduïdes, potser per poca rellevància o per poc interès per part de la història de l'art europea o les editorials europees.

Només he pogut trobar una monografia de *Der Krieg* publicada recentment, sí que hi ha editat algun facsímil de la sèrie. En cas que hi hagi altres publicacions monogràfiques de *Der Krieg* no he aconseguit trobar-les.

L'experiència de la guerra, donada la importància que va tenir en l'artista, es tracta a totes les publicacions que parlen d'ell, i gairebé sempre hi ha una referència, per petita que sigui, a la sèrie de 50 estampes.

Otto Conzelmann va ser el primer investigador i biògraf de Dix, publicant la primera obra sobre l'autor el 1959, també en vida de l'artista. A diferència del que passava amb Joan Miró, la relació que tenia Dix amb els seus biògrafs era distant i cordial. En va publicar tres sobre l'artista, l'edició biogràfica de 1959, *Otto Dix; Otto Dix Handzeichnungen* (dibuixos), de 1968; i *Der andere Dix, Sein Bild vom Menschen und vom Krieg* (l'altre Dix, la

imatge de l'home i de la terra), de 1983. Aquests no es troben traduïts a cap altra llengua i estan descatalogats, són peces gairebé de bibliòfil. Però estan citats i inclosos en totes les bibliografies de qualsevol monografia de Dix.

L'altre gran biògraf és Fritz Löffler, historiador de l'art molt important per la conservació de l'art i monuments durant i després de les guerres. Va dedicar diverses publicacions a Dix, cronològicament, de 1960, *Otto Dix. Leben und Werk*, aquesta traduïda a l'anglès per Holmes & Meier el 1982 amb el títol *Otto Dix: life and work*. De 1981, *Otto Dix 1891-1969. Œuvre der Gemälde* (Pintura). De 1986, *Otto Dix. Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichkeit und Tod* (Imatges de la Bíblia i llegendes de transitorietat i mort). I del mateix 1986, *Otto Dix und der Krieg* (Otto Dix i la guerra). Malauradament he pogut consultar només l'edició traduïda a l'anglès. Es tracta d'una biografia que relata amb tot detall tant les dades biogràfiques com totes les obres que va realitzant. És molt interessant la interpretació que fa de les prostitutes que apareixen a les obres de Dix, del debat sobre el lleig i la bellesa, i l'obertura gairebé contemporània (tenint en compte l'any d'edició) amb què parla dels elements de la guerra. Introdueix moltes idees agosarades com la que es citarà sobre el surrealisme en Dix. Tot i que, també en aquesta ocasió, l'apartat objecte d'estudi queda reduït a poques pàgines, l'obra ajuda a aproximar-se i entendre l'artista i les seves obres.

Eva Karcher és altra autora de referència quan es tracta dels estudis sobre Otto Dix. Ha publicat diverses obres sobre l'artista, les més rellevants i per ordre cronològic: *Eros und Tod im Werk von Otto Dix* (Eros i mort a l'obra d'Otto Dix), 1981; *Otto Dix 1891-1969: Entweder ich werde berühmt - oder berüchtigt*, 1992 (traduït al castellà com *Otto Dix Me haré famoso o tristemente célebre*); i *Otto Dix: 1891-1969*, 2002. pp.208: (...). La que té més rellevància i ha estat traduïda a moltes llengües és *Otto Dix 1891-1969: Me haré famoso o tristemente célebre*. En aquesta es fa una trajectòria global però tracta de cercar les motivacions de l'artista partint d'unes arrels nietzchenianes, que impregna les seves obres d'una moral que cerca un món millor, exhortació última de totes les seves obres. Aquest plantejament fa que tingui especial rellevància en l'objecte del nostre estudi.

Altres obres monogràfiques de caràcter biogràfic són les de Linda McGreevy, *Life and works of Otto Dix: German critical realist*, 1975; o Philipp Gurtrod, *Otto Dix. The art of live*, 2010. Com bé representen els seus títols, són publicacions molt globals que parlen de tota la trajectòria biogràfica i artística de l'artista, que si bé ajuden a completar la visió i la comprensió d'Otto Dix, resten insuficients per l'estudi de la sèrie de gravats *Der Krieg*.

S'ha fet una publicació recent amb la recopilació de la correspondència de l'artista. *Otto Dix, Letters vol.1 (1904-1927)*, 2016. Aquest volum és el que correspon a la cronologia de *Der Krieg*. La publicació inclou la correspondència (aquella que no va ser destruïda per ell mateix o la seva dona Martha, en ser cercat per les SS.) personal i professional, i ens aporta un coneixement més profund d'un artista que va fer molt poques i molt brusques declaracions. Alhora aquest contempla tot el període de la Primera Guerra Mundial, on descriu batalles i el seu dia a dia al front, i tot el període posterior que és ple de canvis, i correspon a l'etapa en què va convertir-se en un artista molt conegut i rellevant. Es troben, dins de la publicació, algunes cartes originals plenes d'il·lustracions. La publicació consta de tres volums, el segon correspon a la cronologia 1928-1946 i el tercer a 1947-1969.

El catàleg raonat de l'obra gràfica és de Florian Karsh, *Otto Dix, Das graphische Werk*, de 1970, amb una introducció de Hans Kinkel, un autor que va tenir molta proximitat amb

Dix. Malauradament no he tingut accés directe a aquesta publicació, tot i que és citada i es troba també a totes les bibliografies dels llibres consultats.

A 2015 Gert Krumeich i Diettrich Schubert s'han fet càrrec d'una publicació de l'Historial de la grande guerre de Péronne: *Otto Dix. La guerre*, que compta amb una sèrie completa de *Der Krieg* exposada permanentment, ha dedicat una publicació monogràfica de la sèrie de gravats. La publicació reproduïx en molta qualitat la sèrie, amb l'ordre i numeració corresponents que Dix va plantejar en les carpetes, i els títols originals i traduïts al francès. Alhora fa una explicació breu de cadascuna de les estampes. Aquesta publicació es compon alhora de diversos articles de diferents autors que cerquen d'aproximar i comprendre la realitat alemanya després de la Primera Guerra Mundial, provant d'explicar per què aquesta realitat diferia de les realitats franceses o angleses. Aprofundeixen en l'obra directament, sense un gran discurs sobre la trajectòria de l'artista, etc. Segons el meu criteri, una obra clau per poder comprendre el perquè de la creació de la sèrie de gravats, i per poder situar-la dins d'un context, que fins ara, tot i que explicat a tot arreu, restava encara una mica desenfocat. De moment només hi ha una edició en francès.

D'exposicions (i catàlegs) se n'han fet de molta tipologia. Vull esmentar el catàleg de l'exposició celebrada a la Fundación Juan March, *Otto Dix*, a Madrid, el 2006. Com a exposició és molt genèrica i no aprofundeix gaire. Però el catàleg compta amb un capítol biogràfic molt ben documentat, amb (m'atreveixo a dir) totes les declaracions de l'artista en ordre cronològic cosides amb un discurs molt ben aconseguit de Ulrike Lorenz, autor del catàleg raonat de pintura d'Otto Dix. Les fonts que aporta són de gran rellevància. Altre punt positiu d'aquesta publicació és que s'ofereix de forma gratuïta en el seu lloc web, una lloable divulgació altruista.

I per finalitzar, hi ha un article de Roy Forward dedicat a la sèrie, que no vull deixar d'esmentar. Aquest article està enfocat com un recurs didàctic dins de la col·lecció on tenen tota una sèrie completa de *Der Krieg*, de la National Gallery of Australia. Aquest article torna a obrir un debat, que semblava estar silenciada, sobre les verdaderes motivacions de Dix, per resumir-ho es planteja si era denúncia o bé morbositat. Posa en dubte la moral de l'artista. Aquest està linkat també al MoMA de Nova York, el que augmenta la rellevància. Aquesta reobertura del debat és sempre positiva, en quant pot motivar noves aportacions i nous estudis sobre la sèrie en particular i l'artista en general.

També vull citar aquí autors rellevants per a l'estudi d'Otto Dix com Lothar Fischer, Hans Kinkel i Ulrike Lorenz.

### 3. Sèrie Barcelona, Joan Miró

#### 3.1. Ubicació de la sèrie dins la producció artística de Joan Miró: 1936-1945

«L'exorcisme de la tragèdia i l'evasió seran, indubtablement, els dos grans eixos al voltant dels quals s'articula l'obra mironiana entre 1937 i 1945.»<sup>1</sup>

La *Sèrie Barcelona* s'inscriu en un període molt especial, tant en la nostra història com en la seva biografia i en la seva trajectòria artística. Testimoni indirecte de la Primera Guerra Mundial i presencial de la Guerra Civil Espanyola i la Segona Guerra Mundial. Els anys, doncs, que van del 1936 a 1945 són anys molt simbòlics, que històricament marquen l'inici de la Guerra Civil Espanyola i la fi de la Segona Guerra Mundial, i que coincideixen amb una producció artística molt particular, que sua la tragèdia que va viure en primera persona i la que envoltava la societat a què pertanyia.

Sempre en la recerca d'un llenguatge artístic nou, en el continu creixement artístic va trobar en aquest període un llenguatge personal que el va servir per expressar tots els seus pensaments, sentiments i ideologies, per queixar-se, en veu alta a través de les seves imatges.

El clima d'aquest període tant particular, de 1936 a 1945, el varen provocar l'exili del seu país primer, per fugir dels esdeveniments espanyols; per després tornar a un país represor sota la dictadura de Franco, fugint d'una França que s'estava veient immersa en una tragèdia encara de major magnitud. Primer exiliat a París, desplaçat a Varengeville, fugí també d'aquesta població tan tranquil·la i pacífica, inicialment lluny de ser atacada, per les bombes que estaven per caure: «Pàlid, desencaixat, les faccions desfigurades per la por, només anava dient com una lletania: Han tirat bombes a Varengeville... ;Han tirat bombes a Varengeville...!»<sup>2</sup>

Durant aquest període i ja des d'alguns anys anteriors, durant el conflicte republicà espanyol, la producció artística de Joan Miró es va veure fortament marcada. Com la sèrie de pastels *Octubre de 1934*, pels esdeveniments del 12 d'octubre de 1934, quan la Generalitat de Catalunya va ser bombardejada per l'exèrcit espanyol atacant el poble insurrecte català. Esdeveniments als quals no va poder ser indiferent, van provocar la plasmació de cossos aïllats violents, alguns amb les boques obertes mostrant les dents, com ho seran després els de la *Sèrie Barcelona*. Miró escriu a Pierre Matisse en una carta: «Els posaré títol, ja que es basen en la realitat»<sup>3</sup>, una realitat que es vivia als carrers de Barcelona.

A aquesta sèrie va seguir una altra sèrie de «(...) pinturas salvajes del invierno de 1935 y del verano de 1936, estas pinturas sobre soportes duros, masonite, placas de cobre, con volúmenes torturados y colores dramáticos.»<sup>4</sup>. En aquesta ocasió experimentant amb la matèria, però mostrant la mateixa violència.

1 Jaume Reus, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945*, Tom I, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears, Palma 2004, p.381

2 Domènec Corbella, *Entendre Miró: anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-1944*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1993, p.66

3 Miró a Pierre Matisse, 12 d'octubre de 1934, citat al catàleg de l'exposició *L'escala de l'evasió*, Fundació Joan Miró, Barcelona 2011, p.76

4 Joan Miró, *Los cuadernos catalanes*, a càrrec de Gaëtan Picon, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2002, p.109

Durant els primers anys d'exili a París, Joan Miró s'aproxima novament a l'art del natural, com escriu a Pierre Matisse, el seu marxant a Nova York<sup>5</sup>. La voluntat de crear una nova realitat era molt forta, com va expressar en una nota: «crear seres humanos nuevos, darles vida y crear un mundo para ellos»<sup>6</sup>. En aquesta ocasió però la realitat en què es va basar era en la que vivia, d'aquest treball amb natures mortes neix *Natura morta del sabatot* de 1937, obra molt intensa que «recorda una pintura anterior de Salvador Dalí sobre la Guerra Civil, *Canibalisme de tardor* (1936), fins i tot en els detalls de la poma, el pa i la forquilla clavada, l'obra sembla condemnar de tal manera els esdeveniments que el mateix Miró va arribar a considerar-la, més endavant, el seu "Guernica"»<sup>7</sup>.

Però una de les obres més rellevants en el context de la Guerra Civil Espanyola és la que va elaborar pel Pavelló de la República Espanyola en l'Exposició Universal de París de 1937. «El gobierno español acaba de encargarme que decore el pabellón español de la Exposición 1937. Solamente hemos recibido un encargo Picasso y yo (...)»<sup>8</sup>. Malauradament, aquesta obra es troba avui desapareguda. A l'obra de Picasso a què es refereix és al Guernica, avui la més representativa del conflicte de la Guerra Civil Espanyola. La va titular *El segador*<sup>9</sup>, d'unes dimensions de 5,50x3,65 metres representava el retrat d'un segador amb la barretina, de perfil amb la boca oberta expressant el que sembla un crit, i amb una falç a la mà. El 1959, en una entrevista realitzada a Nova York, Joan Miró comentava en referència a aquesta obra: «És evident que la vaig fer deliberadament com a protesta. El pagès català és un símbol dels forts, dels independents, dels resistents. La fals no és un símbol comunista. És el símbol del segador, l'eina del seu treball i, quan sent amenaçada la seva llibertat, també és la seva arma»<sup>10</sup>.

Una imatge similar és la imatge que va crear Joan Miró pel segell que havia de servir per recollir diners per ajudar a la causa republicana i que després es va convertir en un cartell, però, sobretot, en tot un símbol de la lluita republicana. Amb l'escriu *Aidez l'Espagne* s'alça un personatge masculí (potser un altre segador) que aixeca el puny en senyal de força, amb uns colors primaris (blau, groc i vermell) molt intensos, amb un sol a l'esquena, és una imatge molt esperançadora. D'una banda patiment i angoixa en forma de crits i d'altra rebel·lia i esperança representats pel puny alçat, aquests, juntament amb l'evasió, són els tres missatges que es repeteixen en Joan Miró durant aquests anys.

Durant els anys 1938-1939 moltes de les obres de Miró tenien com a protagonistes víctimes, en la majoria dels casos dones (que representarien la mateixa humanitat, com es parlarà més endavant), víctimes que es defensen. Acompanya aquestes obres de títols descriptius que sovint semblen versos de poemes, o poemes en ells mateixos. Algunes d'aquestes són: *Dona fugint de l'incendi*, *Dona en revolta*, *Dona apunyalada pel sol recitant poemes coet en formes geomètriques del vol musical ratpenat escopit del mar*, *Noia mig morena mig pèl-roja lliscant damunt la sang de jacints gelats d'un camp de futbol en*

5 Joan Miró, *Escritos y conversaciones*, a càrrec de Margit Rowell, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia 2002, p.209. A Pierre Matisse, París, Hôtel Récamier, 12/01/1937 «(...) voy a empezar naturalezas muertas muy realistas. (...) alternándolas con otras cosas (...) y crear una nueva realidad, con nuevos personajes y seres fantasmagóricos, pero llenos de vida y de realidad.(...). Vivimos un drama terrible, todo lo que pasa en España es aterrador como no podría usted imaginarlo nunca. Me siento muy extranjero aquí y siento nostalgia por mi país. Pero qué quiere usted, vivimos un drama espantoso que dejará fuertes marcas en nuestro espíritu. (...)»

6 Picon, p.143

7 Al catàleg de l'exposició *L'escala de l'evasió*, Fundació Joan Miró, Barcelona 2011, p.20

8 Rowell, p.222, a Pierre Matisse, París, bulevard Auguste-Blanqui, no 98. 25-IV-1937

9 Els francesos li van donar el nom de *Le Faucheur*

10 *L'escala de l'evasió*, p.86, entrevista per Aline B. Saarinen, «A Talk with Miró about his Art», publicada al New York Times, Secció 2, 24 de maig de 1959, pàg.17



*flames*. A més a més «El juliol (1939), en albirar-se el conflicte a Europa, Miró va fer una seqüència de teles que a anomenar *Le Vol de l'oiseau dur la plaine (El vol de l'ocell damunt la plana)*, que semblava retornar al lirisme si no fos perquè els ocells que planen en un cel ennegrit al·ludeixen a les bombes que van devastar Guernica, Barcelona i Madrid.(...)»<sup>11</sup>.

El 1939 Joan Miró va haver de fugir de París i es va establir amb la seva família a Varengeville-sur-Mer, en una casa anomenada Sansonnet, amb Georges Braque com a veí. En la seguretat aparent d'una tranquil·la població va continuar produint, com va reflectir en una carta al seu marxant parisenc Pierre Loeb el 1945: «Durant aquests anys tràgics no he deixat de treballar ni un sol dia, i gràcies a això he pogut mantenir els peus a terra; si no m'hauria enfonsat i hauria estat una catàstrofe»<sup>12</sup>. Mantenia els peus a terra però alhora navegava entre la terra i el cel, el cel nocturn que va ser aliat de la producció de la sèrie *Constel·lacions*. «Ara estic treballant en una sèrie de 15 a 20 pintures amb tremp i oli, de 38x46, que s'ha anat fent molt important. Crec que és una de les coses més importants que he fet mai, i tot i que el format és petit, semblen uns frescos enormes (...)»<sup>13</sup>. Sovint s'ha volgut veure la sèrie *Constel·lacions* com l'antítesi de la *Sèrie Barcelona*, però són dues sèries complementàries que des de l'inici van ser exposades en diàleg a Nova York per Pierre Matisse, i que van tornar a establir un diàleg, front a front, a l'exposició realitzada a Barcelona, Londres i Washington el 2011-2012 amb el títol *L'escala de l'evasió*.

Com dirà Miró en una carta a Sweeney referint-se al moment de creació de *Constel·lacions*: «Sentia un profundo deseo de evasión. Me encerraba deliberadamente en mí mismo. La noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel mayor en la sugestión de mis cuadros».<sup>14</sup> Però les imatges produïdes en aquesta sèrie no són tan llunyanes de les de la *Sèrie Barcelona*. La gran distància és el cromatisme, mentre que la sèrie de litografies és monocroma, amb una sola tinta, les *Constel·lacions* són plenes de colors saturats que sovint evoquen el cel i les estrelles a què es refereix Miró, però les figures que representen, com en el cas de *Dona i ocells*, no són tan distants de les figures representades a la *Sèrie Barcelona*. Personatges ambigus, atributs sexuals, ulls, ocells... Les estrelles i els signes musicals i la inspiració musical (potser influenciat per Kandinsky de qui rep una visita el 1939 a Varengeville) tenen un protagonisme a *Constel·lacions* que no existeix a la *Sèrie Barcelona*, és com si Joan Miró hagués volgut evadir-se però, com ell mateix declarà, tenia els peus arrelats i no podia alliberar-se de la realitat que l'envoltava.

Mai va sentir una evasió real, sentia que havia de fer alguna cosa, i ho havia de fer des de l'art «Les torres d'ivori han desaparegut. La reclusió i l'aïllament han deixat de ser lícits. Però el que compta en una obra d'art no és el que tants intel·lectuals volen trobar-hi. L'important és com fa participar els fets viscuts i la veritat humana en el seu moviment ascendent. Les descobertes purament formals no tenen absolutament significat en elles mateixes. No podem confondre els compromisos que els polítics professionals i altres especialistes de l'agitació proposen a l'artista amb la necessitat profunda que el porta a participar en les revolucions socials, amb allò que el connecta a ell i a la seva obra amb el cor i la carn del seu veí i converteix la necessitat d'alliberament que tenim tots en una necessitat pròpia.»<sup>15</sup>. Potser aquella escala que va cap al cel no és per a ell, no representa la pròpia necessitat d'evadir-se, sinó, com diu, la necessitat d'alliberament que tenim tots, que tenien els seus veïns, i ell mateix.

11 *L'escala de l'evasió*, p.87, article de Marko Daniel i Matthew Gale

12 *L'escala de l'evasió*, p.25, citat, (Montrouig) a Pierre Loeb, 30 d'agost de 1945, a Rowell 1986, pàg. 197

13 Rowell, p.168, Miró (Varengeville) a Pierre Matisse, el 4 de febrer de 1940

14 Picon, p.109

15 Citat a *L'escala de l'evasió*, p.42, Miró (Declaració), Cahiers d'Art, vol. 14, abril-maig de 1939

La primavera de 1940, amb l'amenaça de la caiguda de bombes, Miró va decidir tornar amb la seva família a Espanya. El viatge el va fer amb les Constel·lacions inacabades sota un braç i amb els papers report que utilitzaria per a la *Sèrie Barcelona* sota l'altre. En Joan Prats relata:

«(...) El viatge de Varengeville a Perpinyà va ser llarg i ple d'incidents pertorbadors. Però a Perpinyà va tenir la sort de trobar-hi un cònsol d'Espanya amable i ben poc franquista que els va fer papers. Gràcies a això van poder passar el control de Figueres, que era terrible. Jo els esperava a l'estació de Girona i els vaig fer baixar del tren, perquè em feia molta por l'arribada a Barcelona. Deien que, a la policia de l'estació, no se li escapava ningú: jo acabava de fer sis mesos de presó en condicions detestables. De Girona el vaig acompanyar a Tona, on Miró tenia la germana. D'allà vaig aconsellar-los que marxessin a Palma, on Miró no seria més que "el marit de la Pilar". (...)»<sup>16</sup>.

A la tornada la situació era molt precària, com ell recorda en una entrevista amb Santiago Amón:

«Yo volví a España en 1940 y me encontré sin nada. Vivía, esta es la verdad, de la generosidad de mi madre, en el más estricto anonimato y con el miedo a cuestras de que todo iba a derrumbarse. Pinté las *Constelaciones* (estas mismas que ahora estamos contemplando) bajo la impresión de que llevaba a cabo una especie de trabajo clandestino. Tenía la sensación de que me iban a prohibir pintar, de que iban a destruir mis pinceles, como le ocurrió a Nolde con los nazis<sup>17</sup>, y habría de conformarme con dibujar en la arena de la playa o con el humo del cigarrillo. Cinco años después se expusieron las *Constelaciones*, y con gran éxito, en Nueva York"»<sup>18</sup>.

El 1941 va tornar a Montroig on no hi tornava des del seu exili el 1936, on va acabar la sèrie *Constel·lacions*, elaborada a Varengeville, Palma i Montroig. Durant els pròxims anys es movia en aquest triangle, Palma, Montroig, Barcelona, on va estampar el 1944 la *Sèrie Barcelona*.

### 3.2. Joan Miró i el gravat

Joan Miró compta amb una extensíssima obra gràfica. La relació personal que té l'artista amb el tacte i la matèria, la seva curiositat per les tècniques i els materials, el seu impuls per aprendre sempre nous mètodes d'expressió; fan del gravat una font creativa que aporta molt al seu llenguatge. A més a més, entusiasmat per la poesia i pel llibre, per les paraules, per la tipografia, aquests són elements molt importants en la seva obra.

L'altre factor importantíssim que l'aporta el gravat és la capacitat de divulgació, com ell mateix declara en l'entrevista amb Georges Raillard: «El grabado es muy eficaz, muy importante, para la divulgación de las formas. Por ejemplo, sobre esta mesa hay unos veinte. Si se tiran setenta y cinco copias, son mil quinientas: pueden llegar a mil quinientas personas. Y los carteles a muchas más.»<sup>19</sup>.

Durant la mateixa entrevista Raillard li pregunta:

16 Catàleg de l'exposició *Joan Miró: sèrie Barcelona*, Casa Elizalde Barcelona, Barcelona 1984

17 I també a Otto Dix, titllat d'"artista degenerat" i restituit com a catedràtic de l'Acadèmia de Belles Arts de Dresde

18 Reus, p.114, citat. AMÓN, Santiago. "Tres horas con Joan Miró". *El País Semanal*. Madrid. any 3, n. 62 (18-06-1978), p. 14-19. [Reproduït a Rowell 1986, p. 296-301]

19 Raillard, p.33

«G.R.:(...)¿cómo aprendió usted el oficio de grabador?

J.M.: Con Marcoussis. Había —creo que en la calle de Tournon— un vendedor de grabados que tenía cosas magníficas de Degas. Un día la hija de Matisse dijo: Tiene que hacer grabados, le traeré al señor Fulano, el vendedor de grabados. El hombre vino y me dijo: Creo que usted tiene dotes para el grabado. Marcoussis, que también estaba allí, también insistió. Es una idea brillante, tienes que venir a mi taller. Y empecé entonces con Marcoussis, en su casa de Montmatre. (...)

Más tarde trabajé a fondo con Hayter, en la calle Campagne Première. Después, cuando fui a Nueva York en 1947, continué asistiendo a Atelier 17, que él había reconstruido abajo. Como usted sabe, es un grabador extraordinario. Me quedé nueve meses en Estados Unidos. (...)»<sup>20</sup>.

Dadà i el surrealisme, dos grups als quals es va acostar especialment, eren grups molt literaris. Els poetes i els escriptors es compenetraven i feien obres conjuntament en les que editaven paraules i imatges en formats enquadrats i en làmines. Molts artistes participaven del gravat per il·lustrar els poemes i les obres literàries dadaïstes i surrealistes, així per exemple Max Ernst, Jean Arp i el mateix Joan Miró. Per exemple, el 1930 Éditions de la Montagne de Paris publica el llibre de Tristán Tzara *L'arbre des voyageurs* amb quatre litografies de Miró. Els tallers que hi participaven en l'edició d'aquestes obres són tallers com el de Lacourière, Haasen, Charlot Frères i, Hayter.<sup>21</sup>

Experimenta amb moltíssimes tècniques de gravat, Marcoussins li va ensenyar les tècniques de punta seca, al burí i aiguafort, tècniques que va explotar pocs anys després participant en nombroses edicions.

El 1938, abans de refugiar-se a Varengeville, va realitzar la sèrie *Noire et rouge*, sèrie de vuit aiguaforts en què Miró experimenta amb planxes entintades en diversos colors, superposant elements, permetent que la tècnica sigui la que aportí la casualitat a les textures i la forma. Dupin creu que la producció d'aquesta sèrie es deu al retrobament amb Picasso al taller de Lacourière a París quan Picasso començava a experimentar amb l'aiguatinta.

Va voler també experimentar amb el pirogravat a casa dels Gomis el febrer de 1941, on Odette li va oferir tots els recursos necessaris. Va intervenir amb fusta d'olivera i tintes blava i negra. J. Gomis va deixar un text que narra l'entusiasme de l'artista amb la tècnica: «Il fallait voir l'enthousiasme et la furie de Miró en sentent pour la première fois l'odeur de la bûche d'oliveir, en bûlant, et qu'il tenait dans sa main gauche, aim qu ela fumée qui s'en échappent...»<sup>22</sup>.

També té interès per la xilografia, el seu amic de joventut Ricart era un gran xilògraf, a ell li adreça una carta on li diu: «Treballes? Dignes-me lo qué fas. Com va el gravat al boix? Per cert que jo, passonat per tot lo qué és ofici sento el pessigolleig de ganes de gravar també, com a assaig solsament, naturalment. Es troben actualment fustes, eines i tot lo qué cal? Si aquest hivern em vaga fer-ho em permetria demanar-te concells»<sup>23</sup>.

A la litografia hi torna per fer la Sèrie Barcelona, després d'alguns anys sense treballar aquesta tècnica. Però ho fa de manera molt especial. Joan Prats, gran amic, col·leccionista, editor (i ahora expositor) de la Sèrie Barcelona, explica:

20 Raillard, pp.190-191

21 Reus, pp.376-377

22 Reus, p.270, de l'Arxiu Gomis Prats

23 Reus, p.310

«A Varengeville, Braque li va parlar del paper litogràfic. Braque havia conegut Marie Laurencin de molt jove quan tots dos anaven a l'Académie Humbert i sempre més hi van tenir amistat. Va ser Braque qui va dir a Miró que la Marie Laurencin portava sempre paper litogràfic a la bossa per poder-hi dibuixar en qualsevol lloc i moment per anar després al taller de Roger Lacourrière, però els alemanys s'acostaven a París i no hi podia pensar com una cosa immediata. Per això la idea de poder treballar una sèrie que ja tenia al cap tot esperant trobar taller on passar-la a la pedra li va semblar excel·lent i va adquirir una bona quantitat de fulls de paper litogràfic, que en el viatge de tornada tindrien lloc preferent en el reduït equipatge que portaven.(...)»<sup>24</sup>.

Aquesta tècnica era totalment nova en aquell moment i obria les portes a poder continuar treballant sense aquesta necessitat de tenir a disposició un taller i tots els estris i materials necessaris, tenint en compte, sobretot, una situació de guerra. A aquests papers litogràfics se'ls anomena també paper report, un cop creada la imatge amb llapis litogràfics aquesta es transferia a la pedra mitjançant pressió, sovint hi havia retocs a la pedra com va fer Miró a la *Sèrie Barcelona*, i tot seguit s'estampava sobre paper.

Una altra avantatge d'aquest procediment mitjançant paper report és que es podien treballar les litografies de manera simultània, una darrera l'altra, com si es tractessin d'esbossos. Això, per la manera de treballar de Joan Miró era idoni, i, especialment, en la *Sèrie Barcelona* volia treballar totes les imatges una darrera de l'altre sense que passés temps entremig, a diferència del que feia en pintura que podia deixar una tela a mig acabar durant anys arraconada al seu taller. S'ha de tenir en compte, també, que es tracta de 50 estampes, i, o bé es tenen 50 pedres litogràfiques en un taller (cosa molt difícil donades les dimensions i el pes de les pedres, i donada la situació de precarietat), o bé hauria d'haver treballat molt lentament pedra a pedra i tirada a tirada, esborrant els elements de la pedra anterior per tal de tractar la nova pedra, d'aquesta manera el procés creatiu de la sèrie s'hauria vist afectat profundament.

Tanmateix, amb el paper report va aconseguir una cosa que molt difícilment podria haver aconseguit treballant directament sobre la pedra, aportar textures que aconseguia fregant sobre cartrons, amb paper de vidre, objectes metàl·lics, etc. Totes aquestes textures es poden identificar en les estampes. Tornem a incidir en la importància de la matèria per a Miró, aportar les textures materials a la litografia és una gran fita. La litografia ha estat una tècnica que ha permès poder dibuixar directament sobre la pedra i fer-ne còpies, sense la reducció de tota la imatge a línies, ha estat una tècnica perfecta per artistes com Daumier. Però Joan Miró dona un pas més enllà aportant aquestes textures.

Com a anècdota, quant a la tècnica litogràfica, hi ha opinions que es refereixen a la qualitat del treball de Miró en aquesta tècnica. Jaques Dupin opinava que la *Sèrie Barcelona* va ser la primera obra mestra en aquesta tècnica, mentre que Fernand Mourlot va declarar: «Tras la liberación, Miró volvió a París, y allí descubrió verdaderamente la litografía. (...)»<sup>25</sup>. És a dir, que aquesta conquesta de la tècnica no l'aconsegueix fins temps després de la realització de la *Sèrie Barcelona*.

Altres detalls de la relació de Miró amb el gravat, són els textos que ell va escriure sota el títol *Jo somio un gran taller*<sup>26</sup>, en aquest no hi podia faltar una premsa, somiava un gran taller amb una premsa on no hagués de dependre de tallers d'impressors.

24 Casa Elizalde

25 Citat a Reus, p.381, A Leiris-Mourlot 1972, p. 23

26 «(...) Jo voldria practicar l'escultura, la terrisseria, la impremta, tenir una premsa.(...)» al catàleg de l'exposició *Joan Miró: anys vint. Mutació de la realitat*, Fundació Joan Miró, Barcelona 1983.

### 3.3. Sèrie Barcelona

«El conjunt de cinquanta litografies en blanc i negre que formen la *Sèrie Barcelona* és una obra única de gran valor, no solament per la seva raresa, donat que una col·lecció completa es troba avui únicament a la Fundació Miró de Barcelona, sinó per la seva qualitat estètica, car en aquesta sèrie culmina l'elaboració de tot un llenguatge original i personalíssim, a la vegada que resumeix una nova iconografia, que el pintor a anar realitzant en els anys de les guerres, viscuts en gran isolament i concentració interior, en contrast amb el període anterior o dels anys vint, igualment fructífer però viscut a Montparnase en un clima de pau, d'intercanvis intel·lectuals, de diàleg i controvèrsia, d'exaltació poètica.»<sup>27</sup>

#### 3.3.1. Informació tècnica

Es tracta d'una sèrie de 50 litografies impreses en una sola tinta en paper Torres Juvinyà al taller Miralles de Barcelona, impressió finalitzada el maig de 1944.

Les estampes numerades del 1 al 39 tenen un format de 54x71cm, les numerades del 40 al 41 un format de 49x61cm i les numerades del 42 al 50 un format de 26x48cm.

Probablement l'estampador fou Enric Tormo, com trasllueix Jaume Reus a través d'una inscripció trobada del mateix Joan Miró<sup>28</sup>. El procés d'estampació va ser portat a terme amb Joan Miró, l'estampador del taller Miralles (Enric Tormo), l'editor Joan Prats, i va ser registrat en fotografies pel fotògraf Joaquim Gomis que les va publicar posteriorment en un llibre de fotografies sobre l'artista<sup>29</sup>.

La sèrie, catalogada com «com la denúncia més astuta contra el règim franquista»<sup>30</sup>, mostra un univers de personatges grotescos, monstruosos, personatges amb molts ulls, dentadures i nassos exagerats; amb elements cosmològics com estrelles, sols, llunes; i antropomòrfics com personatges que poden ser mig animals mig persones, serps, gossos, ocells; atributs sexuals, com ara fal·lus i vagines, i altres elements gràfics que es basen en textures de diferents tipologies, taques, etc.

Aquests tipus d'elements gràfics, de personatges, aquest llenguatge, va ser creat a poc a poc des dels inicis del conflicte espanyol, aproximadament. Però com defensen M<sup>a</sup> Lluïsa Borràs i Domènech Corbella, sembla que en aquesta sèrie aquest llenguatge madura i troba un sentit global, en aquest univers i en aquest context.

Hi ha diverses teories publicades sobre la data en què va iniciar els dibuixos per aquesta sèrie, es baralla el 1939 com a inici, Mourlot així ho defèn en el seu catàleg raonat<sup>31</sup>, i Corbella pren aquesta data també basant-se en Mourlot. Però aquell any Miró es trobava a Varengeville, i com en destaca Reus, Miró va declarar en una ocasió: «(...) aucune lithographie de moi ne date de Varengeville»<sup>32</sup>. D'altra banda hi ha anotacions de Miró als seus quaderns on escriu: «(...) al fer les lithos no tenir el prejudici de fer-ne una després de l'altra, fer com he fet a Montroig l'estiu 1941, preparar-les totes juntes (...)»<sup>33</sup>. Es creu que aquest comentari feia referència a la *Sèrie Barcelona*. No va ser sinó a Montroig on va

27 Casa Elizalde

28 Reus, p.374

29 Joaquim Gomis, *Joan Miró. Fotografies 1941-1981*, Gustavo Gili, Barcelona 1994

30 Corbella, p.17

31 Leiris-Mourlot, *Joan Miró litògrafo, Tomo I*, Barcelona 1972

32 Reus, p.371, citat de Taillander 1972, p.115.

33 Citat a Reus, p.370

trobar l'ambient propici per la producció d'aquesta sèrie que, segurament, li batejava al cap des de la producció de la sèrie *Constel·lacions*.

Altre element que confirma aquesta dada d'inici de producció de la *Sèrie Barcelona* el 1941 és una altra declaració que va fer a Taillandier que recull Jaume Reus: «C'est à Montroig que j'ai suivi le conseil de Braque». Aquest consell és el de preparar les litografies amb el paper report, i va ser l'estiu de 1941 segons l'acuratíssima cronologia de Carolyn Lanchner<sup>34</sup>.

Un cop realitzada la sèrie sobre paper report restava només traspassar-la a la pedra ja preparada a través d'un procés de premsat, fer-ne els retocs que calguessin sobre la pedra, i estampar-la. En el catàleg de la casa Elizalde se'ns recull la narració de Joan Prats:

«—Quan vaig veure els cinquanta dibuixos —recordava, sempre, Joan Prats—, és a dir, la sèrie completa, vaig proposar-li de fer-ne l'edició a l'instant. «Ell va fer: Impossible! D'on traurem els diners?» «Això rai! Bé prou que sortiran». No sé com, però vaig poder arregar diners, i la *Sèrie Barcelona* es va fer. Jo vaig ser-hi present de la primera a l'última litografia. Era una feina molt delicada, perquè no solament era difícil de passar el dibuix a la pedra fina, premsant-lo, sinó que, si no quedava prou clar, calia fer-hi retocs. És un procediment que requereix molt d'ofici. Jo a les nits no em podia adormir. Quan la vam tenir tirada, em va semblar un miracle.»<sup>35</sup>

La tirada va ser de 5 exemplars i dues proves d'artista que es van quedar en Joan Prats i Joan Miró. El motiu més probable per una tirada tan curta és la manca de recursos econòmics i logístics, com ja apunta Prats. En aquells moments la situació econòmica era molt precària, tant de Prats com de Miró. Es pot suposar que logísticament tampoc podia ser fàcil aconseguir el suficient paper, ja en tan curta tirada s'ha de tenir en compte que són 7<sup>36</sup>, el que suposa que per la sèrie de 50 estampes van haver d'aconseguir 350 fulls. M'atreviria a apuntar que altre dels motius que exposaré més endavant podria haver estat la por a que es divulgues molt la sèrie, per la pròpia censura i les represàlies que podia tenir l'artista donada la temàtica de la sèrie. Aquesta proposta es defensarà més endavant.

M<sup>a</sup> Lluïsa Borràs, en el catàleg de la Casa Elizalde, escriu «(...) Les pedres van ser immediatament destruïdes com està establert»<sup>37</sup>. Aquest "com està establert" és possible que faci referència a les obres gràfiques d'artistes reconeguts, que un cop feta la tirada destrueixen la matriu per tal d'assegurar en el mercat d'art que no hi haurà cap reimpressió. Però en aquest cas i el 1944 probablement no "estava establert" encara la destrucció de les matrius. S'ha de reiterar la mancança de recursos econòmics i s'ha de tenir molt en compte el que el procediment litogràfic representa. Probablement es devia comptar amb un nombre molt reduït de pedres litogràfiques, amb el que és possible que la destrucció vingués donada pel mateix reaprofitament de les pedres en preparar estampa per estampa.<sup>38</sup>

### 3.3.2. Què va passar amb les estampes?

Com explica Mourlin en el catàleg raonat: «(...)El tiraje, limitado a cinco ejemplares, se vendió para pagar al impresor, a excepción de dos series reservadas, una al autor, la otra

34 Carolyn Lanchner, *Joan Miró*, The Museum of Modern Art, New York, 1993

35 Casa Elizalde

36 Tirada de 5 exemplars més 2 proves d'artista

37 Casa Elizalde

38 En una de les fotografies de Gomis es veu l'impressor com sembla que estigui eliminant la imatge d'una de les estampes i preparant la pedra per la següent.

a Joan Prats, que era el editor.»<sup>39</sup>. Tot el tiratge de 5 exemplars es va vendre a EEUU<sup>40</sup>, el que pot sostenir la teoria de la por a les represàlies. Per vendre-les a l'estranger, però, va haver de passar la censura, i com explica Miró a Raillard molts anys més tard: «La censura no vio que se trataba de grabados políticos.»<sup>41</sup>

Pierre Matisse, el seu marxant a Nova York, va rebre pràcticament en anys consecutius la sèrie *Constel·lacions* i la *Sèrie Barcelona*. En rebre la primera ràpidament va fer una exposició. En rebre la segona va exposar<sup>42</sup> les dues sèries conjuntament a la Pierre Matisse Gallery de Nova York (inicialment planejat d'exposar al MoMA), amb algunes obres ceràmiques fetes amb Artigues.<sup>43</sup>

Va tenir tant èxit a Nova York que l'editor Curt Valentin, el va proposar editar en format petit la sèrie. Aquesta edició facsímil (reproducció fotomecànica) es va editar el 1947, «El editor Curt Valentin ha editado en Nueva York, en 1947, la reproducción de 40 de estas pruebas. La obra lleva por título *The prints of Joan Miró* y está presentada con encuadernación en cartón rojo; la tirada ha sido de 1.500 ejemplares, y el formato, de 27,5x24,5. El texto de presentación es original de Michel Leiris, impreso en francés, con una traducción inglesa de Walter Pach.»<sup>44</sup>. Les litografies 7, 12, 26, 27, 46, 48, 50, 51, 54 i 55 es van quedar fora d'aquest facsímil. Com diu M<sup>a</sup> Lluïsa Borràs, aquests 1.500 exemplars són «avui introbables».

De les dues proves d'artista, la de «Joan Prats, l'amic i el més gran col·leccionista de l'obra de Miró a Catalunya, sentia predilecció per la *Sèrie Barcelona*, que va tenir sempre penjada, en la seva totalitat de cinquanta peces, a la cambra, més aviat reduïda, que li feia d'estudi i dormitori, fins al dia de la seva mort.»<sup>45</sup>. I aquella va ser la real exposició. Gent propera a Joan Prats i Joan Miró assistien a la casa de Prats per tal de veure la sèrie, però va estar sempre amagada al públic, tret d'aquest cercle íntim, fins que no es va exposar íntegra per primer cop a Espanya el 1984 a la Casa Elizalde, 40 anys després de la seva realització.

«Per tant, aquest catàleg, que edita la Casa Elizalde, en homenatge a l'il·lustre artista, tan recentment desaparegut, és la primera i única reproducció monogràfica de la *Sèrie Barcelona* que existeix.»<sup>46</sup>

### 3.3.3. Anàlisi formal, iconogràfica i interpretativa

Tenint les 50 litografies al davant, com les tenia en Joan Prats, sembla que Joan Miró va fer un retrat del que veia al seu voltant i digui: «Això és el que està passant».

39 Leiris - Mourlot, p.22

40 «Te hablé hace algún tiempo de que estábamos imprimiendo unas litografías hechas últimamente. He activado el tiraje de las pruebas y ahora están ya terminadas; se las entregaré también a nuestro amigo Gusmão. Hay 50 pruebas distintas, que miden la mayor parte 70 x 50; hemos hecho un tiraje de 5 ejemplares cada una firmadas y numeradas por mí. Creo que tanto el museo como tu estareis contentos de que os entregue todo este material, que juntamente con todo lo que ya teneis os permitirá hacer una exposición de gran envergadura. Junto con esas 250 pruebas encontrarás, separadas por un papel, 3 pruebas no numeradas, una para Juanita, otra para ti y otra para Gusmão, que me permito ofreceros. Ruego seas amable de revisar el embalaje, debo advertirte que el papel es frágil y que las pruebas se estropearían fácilmente, debiendo proteger los cantos, para evitarlo, como también habrá que envolverlas en algún material que las proteja de la humedad.(...)» Carta citada a Reus, p. 415

41 Raillard, p.38

42 L'exposició va rebre el nom de *Joan Miró: Ceramics 1944, Tempera Paintings 1940 to 1941, Lithographs 1944*.

43 Reus, p.416

44 Leiris - Mourlot, p.37

45 Casa Elizalde

46 Casa Elizalde

«No hay pasado, ni reminiscencia, ni proyecto anterior a la puesta en marcha, ni sentido simbólico presente. No hay futuro: no se trata de conseguir, mediante la obra, un mensaje que a su llegada será cifrado: la obra *dice*, pero, literalmente, no *quiere* decir nada.»<sup>47</sup>

En aquest cas concret i a diferència de les altres obres que realitza, com ja esmentat, Miró no té un projecte anterior, ni esbossos, i es llença directament en l'obra atacant imatge per imatge fins a arribar a les 50. No és conscient del missatge perquè aquest, com deia sovint, treballa al seu esperit sense que se n'adoni. Un cop realitzada l'obra tot és comprès si es contempla, i ell mateix, de sobte, s'adona de certes coses plasmades «(...) Yo comienzo un personaje sin pensar en Franco, y cuando termino puedo decir: Este es Franco. Con toda seguridad.»<sup>48</sup>

Els monstres que crea en aquesta sèrie, com va dir Raillard: «(...) parece devolver su verdadero rostro a todos los monstruos que estaban en el poder.»<sup>49</sup>. Aquests monstres poden significar això, però alhora:

«G.R.: Leiris deia: «Hay en Miró una alegría y un porvenir luminosos»

J.M.: Así es, sí; un optimismo que quiero comunicar.

G.R.: ¿A pesar de todos los monstruos que ha engendrado?

J.M.: Es el monstruo que dirige la batalla, el monstruo en acción.»<sup>50</sup>

Aquests monstres no són una sola cosa i en són totes alhora, totes les que vulguem suposar. Poden ser els "rostres del poder" i poden ser el poble que batalla, en forma de crit i d'angoixa, i una crida a l'acció ("el monstruo en acción"). Ens trasllada també a Goya i la seva frase cèlebre *El sueño de la razón produce monstruos*.

Picon, referint-se a Miró, deia «alguien que sólo puede comunicarse con el otro con su propia voz, hablando el lenguaje que se inventa y que nosotros no conocíamos pero que reconocemos.»<sup>51</sup>.

Tot i que podem reconèixer aquest llenguatge, Domènech Corbella n'ha fet una anàlisi exhaustiva dels elements gràfics que componen i es repeteixen en tota la *Sèrie Barcelona*. Aquest anàlisi ha estat provocat per la curiositat i per anar més enllà de les relacions iconogràfiques que s'han fet en multitud i que, en cop d'ajudar a entedre millor l'obra de Miró, simplifiquen massa el complex univers de l'artista. L'estudi doncs es basa en una extensa anàlisi d'aquests elements gràfics.

L'altre estudi més extens que es troba sobre aquesta sèrie és el de Jaume Reus, per tal de procurar abordar una anàlisi fa una agrupació de les estampes amb els següents criteris:

1. Personatges aïllats i fons nets: 8, 9, 12, 13, 15, 16, 17, 20, 32, 33, 37, 42, 43.
2. Profusió iconogràfica i atmosfera texturada: 5, 11, 14, 19, 21, 22, 24, 29, 35, 44, 45, 46, 47, 48, 49.
3. Configuracions nodals: 6, 23, 26, 27, 28, 31, 38, 39, 40.
4. La importància del gest: 1, 2, 3, 4, 7, 10, 18, 25, 30, 34, 36, 41, 50.

La tasca d'abordar analítica o interpretativament aquesta sèrie és de gran dificultat i envergadura, tenint en compte tant la quantia de les estampes com la complexitat d'aquestes.

A la taula de la dreta exposaré aquí, a tall d'exemple, alguns dels elements gràfics amb

47 Leiris - Mourlot, p.12

48 Raillard, p.121

49 Raillard, p.38

50 Raillard, p.199

51 Picon, p.109



### Alguns dels elements gràfics de la Sèrie Barcelona i les seves correspondències

<b>Braços</b>	Actitud o gest d'elevació en sentit ascendent i constant. Intenció d'assenyalar la rendició, o al contrari, vindicació i rebel·lió. <i>La fe en el fet que sorgeix de la comunió amb la terra tot allò que ens dona un poder ascencional</i>	<b>Mans</b>	Les mans de Miró no són passives, no estan en repòs, són mans que parlen, protesten o fins i tot criden, són mans singulars que ens volen transmetre, a l'igual que les grans bocasses, la seva veu.
<b>Ziga-zagues</b>	Flotant a l'espai pauta sonora agressiva, a l'interior dels rostres dentició o connotacions irritades o mordaces, quan participa de fons i figura caire pensarós i visionari.	<b>Sexes-sols</b>	No són sexes femenins, sinó simplement sols radiants. Conscientment o inconscientment, creà un llenguatge basat en una idea o concepte que podríem qualificar de Magna Mater.
<b>Escales</b>	Desig d'escapada, necessitat d'evadir-se	<b>Sexes fal·lus</b>	Erectament i pletòricament, alliberació instintiva molt arriscada, Segons Cirici <i>l'alliberació de l'instint, programada en els anys d'entreguerres, representava també una fortíssima accentuació de la vida (...)</i> . No és eròtic, sinó símbol de naixement, com la llavor que germina sota terra i la pluja la fa créixer i es converteix en un arbre.
<b>Sols</b>	Escalfor, apassionament, vibració. Els sols de la sèrie Barcelona es mostren apagats.		
<b>Llunes</b>	Abundància de llunes en confront als sols, la llarga nit del franquisme. Despullament. Més que llunes semblen fal·ls. Suggereix una amenaça inquietant. Poden usar-se com a mans, braços, cames, peus, ales, banyes...	<b>Pitrams</b>	És com si ens volgués demostrar el sentit complementari de la germinació amb l'alletament i criança maternal, sense oblidar el sentit tàctil i de comunicació sensitiva. Simultàniament amb l'ull, testimoniatge de la mirada de la vida, que s'agermana amb la font de la vida testimonial dels pitrams.
<b>Taques</b>	Pas del temps, els xocs necessaris de la vida, assenyala l'origen, astronomia....	<b>Cares</b>	Món material, món espiritual i món intel·lectual
<b>Estels</b>	Exèrcit espiritual lluitant contra les tenebres	<b>Ulls</b>	Caracterologia solar que confirma l'expressió de Plotí <i>(...)'l'ull no podria veure el sol si no fos en certa manera un sol</i> . El poder de la dona ha estat sempre vinculat al poder dels ulls. Joan Miró <i>en els frescos romànics els ulls estan per tot arreu</i> . El món sencer et mira. Ulls que simbolitzen la mirada de la vida.
<b>Peus</b>	Constants referències a la força de la terra. Hi ha peus-banyes, peus-lluna i peus-elefant.		
<b>Ocells</b>	<i>M'impresiona un ocell que vola</i> . Caràcter polisèmic. Un drac explica que la seva ànima es troba dins d'un ocell engabiats dalt d'un arbre, per aquest motiu representen l'ocell amb cap humà o androcèfal. En el sistema jeroglífic corresponia a l'ànima per expressar la idea que l'ànima vola del cos després de la mort. Espectres voaldissos propis dels ocells és un fet inseparable, connotacions d'escapada o fugida similars al contingut de l'escala anomenada per ell mateix d'evasió.	<b>Dents</b>	Forma triangular, sentit de crispació o d'acció, conflicte i tensió, ... Conjuntament amb la tipologia d'obertura bucal que exhala el crit de ràbia, horror, dolor i tots els altres mals que es deriven d'una confrontació, havien de plasmar-se en aquesta sèrie. Boques desdentegades signifiquen por o derrota i curiosament la sèrie també mostra aquesta versió en abundància. Covardia i audàcia, tolerància i còlera.

més rellevància i el seu significat segons l'estudi de Domènech Corbella<sup>52</sup>.

Gairebé tots aquests elements tenen connotacions similars: lluita, crits, ferides, la dicotomia vida-mort, terra-cel. La *Sèrie Barcelona* sembla un «(...)grito del espíritu(...)»<sup>53</sup>. El 1940, un any abans de la realització de la sèrie Miró anotava al seu quadern: «las rayas que dibuje encima que sean muy agudas, gritos punzantes del alma, balbuceo de un nuevo mundo y una nueva humanidad que se levanta de las ruinas y la podredumbre de hoy»<sup>54</sup>.

A banda d'aquest "diccionari de signes", Corbella estableix altres relacions conceptuals com ara la inversió, la metamorfosi, els zoomorfismes, la deformació, l'ambigüitat, la reiteració, etc. Són eines que ajuden força a entendre les imatges representades a les estampes.

Pel que fa a les representacions dels sexes masculins i femenins, ha donat molt a parlar. Raillard li va preguntar en diverses ocasions durant les seves entrevistes, i va obtenir diverses respostes, totes tenen cabuda a la *Sèrie Barcelona*:

G.R.: Se encuentra también ese elemento que se va a convertir cada vez más claramente en un sexo femenino...

J.M.: Para mí, no es un elemento del sexo femenino: es el sol con sus rayos.

G.R.: Que tiene algo de sol y algo de araña.

J.M.: Eso es, un insecto y el sol, elementos que siempre me han atraído.<sup>55</sup>

Aquesta resposta era una mica més banal, cridava al seu caprici, com si no tingués ganes d'aprofundir. Però en una altra ocasió:

G.R.: (...) Todas sus obras son fuertemente sexuales, sexuadas. Quizás más que las de Picasso.

J.M.: Las de Picasso son tal vez más eróticas. Cuando yo hago un gran sexo de mujer es como una diosa, como el nacimiento de la humanidad.

G.R.: ¿Por qué lo es?

J.M.: Ah, eso... Lo dije a mi pesar... Ya ve usted cómo es la humanidad, siempre amenazante, a la derecha y a la izquierda; estamos amenazados por arriba y por abajo. Una especie de amenaza general que pesa sobre la humanidad. No pienso en ello, evidentemente, en el momento en que trabajo. (...)

G.R.: ¿Representación del erotismo o el recuerdo de que toda tela, toda obra, es erótica, es movimiento sexual imitado?

J.M.: Más que un movimiento sexual, si hago un gran sexo masculino con los testículos, para mí es algo sagrado. Eso no es erótico. Es como la semilla de un árbol que crece bajo la tierra; la lluvia la hace germinar y se convierte en un árbol. Es el nacimiento de un árbol. El sexo es lo que me llega con mayor espontaneidad en cuanto al nacimiento. Eso sí.<sup>56</sup>

Aquesta deessa, que fa néixer la humanitat, també comporta a la destrucció, perquè fa néixer tant les virtuts humanes com els vicis i les vileses humanes que han portat la situació que representa la sèrie. Corbella, com apuntat, fa una relació amb la Magna Mater, relacionada amb la naturalesa i la pàtria, però aquesta deessa, aquests personatges femenins representats pels "sexes-sol" representa una fecunditat amenaçadora. Amb la quantitat de fal·lus també representats que Miró relaciona amb el naixement, en aquest

52 Corbella, pp.21-82

53 Raillard, p.139

54 Picon, p.139

55 Raillard, p. 85

56 Raillard, pp.217-218

cas té una connotació negativa, potser el naixement de la maldat, de la ira, de la por, del poder que destrueix el poble, etc.

També poden aquests representar el naixement de la lluita, el donar a llum a la revolta, o l'esperança que aquesta es produirà, i gràcies a aquesta el canvi del panorama, en una visió positiva de futur. Joan Miró creia profundament en el poble, recordem la frase que va inscriure en el cartell d'*Aidez l'Espagne*: «En la lucha actual, veo las fuerzas caducas del lado fascista; y del otro lado, al pueblo, cuyos inmensos recursos creadores han de dar a España un impulso que asombrará al mundo.»

Ell mateix va formar part de la revolta, de la millor manera que podia fer-ho, a través d'obres com aquesta sèrie. Declarà molts anys més tard: «(...)La gente comprenderá cada vez mejor que yo abría la puerta a otro porvenir contra todas las ideas falsas y todos los fanatismos.<sup>57</sup>». I el camí que va pensar més efectiu va ser aquest, «(...)las cosas violentas —como lo sostengo siempre— hacen reaccionar a la gente.<sup>58</sup>»

Tota aquesta simultaneïtat i zoomorfismes (ocells amb atributs humans, etc.), elements terrestres amb elements del cel, tenen sentit com diu Picón:

«(...) ya que pertenecemos al mismo tiempo a la tierra y al cielo.» I aconseguïx associar-ho en un tot: «(...) lo inasociable está reducido a sus elementos esenciales, fundidos en las más simples, las más lacónicas combinaciones. Devolver lo diverso, lo distante a la economía de los signos más sobrios, Miró lo consigue dando diversas funciones al mismo signo. Esto es al mismo tiempo un ojo, un seno, un sexo; esto es a la vez la uña de un dedo y la media luna, también representa los cuernos del toro. Es por lo que —pese a lo que diga Breton— esta asociación de lo inasociable típicamente mironiana contrasta con la trayectoria surrealista, que se aparta de los elementos no convenientes. Estos dibujos son lo contrario de un collage: no se trata de incorporar, sino de dar a luz, por entrecruzamiento, a un nuevo ser, cuyos elementos —por heterogéneos que sean— son paradójicamente conducidos a la homogeneidad de una forma, a veces a la continuidad de una línea. La vida, engendrando algunos bellos monstruos, sigue la línea de la mayor simplicidad.»<sup>59</sup>

La simplicitat de les formes és altra de les característiques en Joan Miró en general i en la *Sèrie Barcelona* en particular. Es tracta d'un procés de depuració, de reducció fins a quedar-se amb allò essencial. En el seu célebre text *Yo trabajo como un hortelano*, explica com va prescindir de formes i colors:

«En 1935, en mis cuadros, el espacio y las formas aún aparecían modelados. Todavía había claroscuro en mi pintura. Pero, poco a poco, todo esto ha desaparecido. En torno a 1940, el modelado y el claroscuro fueron enteramente suprimidos.

Una forma modelada es menos sorprendente que una forma sin modelar. El modelado impide el choque y limita el movimiento a la profundidad visual. Sin modelado ni claroscuro, la profundidad no tiene límite: el movimiento puede extenderse hasta el infinito.

Poco a poco, he llegado a no emplear sino un pequeño número de formas y de colores. No es la primera vez que se pinta con una gama muy reducida de colores. Los frescos del siglo x fueron pintados así. Para mí, son algo magnífico.»<sup>60</sup>

57 Raillard, p.199

58 Raillard, p.34

59 Picon, p.36

60 *Los Cuadernos del Norte. Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*. Año IV N°18, Marzo-Abril 1983 (Especial), p.25

En aquesta al·lusió al romànic català és adient fer-se per apuntar una relació que he anat establint, sense un suport bibliogràfic clar, però que crec important analitzar-ho. Alguns personatges grotescos que apareixen a la sèrie podrien trobar-se (salvant les distàncies) en capitells romànics, figures antropomòrfiques, simplicitat de línies, etc. Miró anota: «pensar, en cierta manera, en la potencia y en la severidad de las pinturas románicas<sup>61</sup>».

Umberto Eco analitza l'estètica de Victor Hugo en aquestes línies: «(...) Su visión de la Edad Media como selva de todas las monstruosas imágenes infernales que aparecen en las esculturas (...). Lo feo que Hugo considera típico de la nueva estética es lo grotesco («una cosa deforme, horrible, repelente, transportada con verdad y poesía al dominio del arte»), la fuente más rica que la naturaleza pueda ofrecer a la creación artística.»<sup>62</sup> Els éssers de la *Sèrie Barcelona* podien encabir-se en aquesta descripció, els ulls, ocells, etc.

El moment de naixement de Joan Miró com a artista coincideix amb una etapa molt particular pel que fa a la recuperació i la valoració del romànic:

«(...) A mesura que es va anar desenvolupant la recerca històrica en els orígens i les característiques formals de l'art romànic català en les primeres dècades del segle XXI, diversos arquitectes i historiadors de l'art, entre els quals hi havia Josep Puig i Cadafalch i Joaquim Folch i Torres, van unir les seves forces per recuperar les deteriorades pintures murals de les esglésies romàniques dels Pirineus. Moltes d'aquestes pintures es van traslladar a Barcelona i es van instal·lar en col·leccions públiques, que Miró va visitar assíduament quan era jove. L'impacte és directament visible en el seu *Autorretrat* de 1919: la composició hieràtica, l'extrema frontalitat i l'estilització formal tenen un deute evident amb els frescos dels absis de Taüll i Ripoll. (...)»<sup>63</sup>.

Aquestes visites de les col·leccions romàniques i l'admiració que sentia per aquest art va quedar palès en nombroses declaracions, com en les entrevistes amb Raillard: «En los frescos románicos de Montjuich hay animales constelados de ojos, «la visión de Ezequiel...» «Me impresionaron mucho esos frescos. Es formidable. Hasta los ángeles tienen ojos por todas partes. (...) El mundo entero te mira.(...)»<sup>64</sup>.

Altre element és la perspectiva que va servir, superposa elements uns sobre dels altres, els que estan darrere i els que estan davant, els més allunyats i els més propers. L'ús d'aquesta perspectiva, els personatges (nombrosos) de la *Sèrie Barcelona* amb molts ulls, altres estampes plenes d'ulls, "el món sencer que ens mira"; no és, sinó, una inspiració en l'art romànic català? Ell declarava que si havia de mirar enrere per aprendre dels "mestres" els seus eren quant més allunyats en el temps millor, les pintures rupestres, l'art romànic, ... No és que no apreciés els mestres renaixentistes, però tenia molt clar i diferenciava l'art de "l'esprit" de l'art formal i de la tècnica<sup>65</sup>.

En un quadern datat del 1940-1941 afegia en una nota: «una grandiosidad que recuerde las esculturas de la isla de Pascua»<sup>66</sup>. També hi ha quelcom d'aquesta grandiositat en els personatges creats en aquesta sèrie, inclús en l'àmbit formal.

Joan Miró tenia por, tothom tenia por. Però els intel·lectuals i els artistes estaven al punt de mira sota qualsevol règim fascista: «A partir de la victòria franquista, los intelectua-

61 Rowell, p.245

62 Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Mondadori, Barcelona 2007, p.280

63 *L'escala de l'evasió*, p.53

64 Raillard, p.73

65 Els grans dotats tècnicament, com ho era Picasso segons declarava ell mateix, i s'alegrava de no tenir les mateixes dots naturals del seu company

66 Picon, p.143

les y los artistas pasaron a ser automáticamente sospechosos. Sospechosos de todos los delitos que el régimen quisiera imputarles.»<sup>67</sup>. Savia què havia passat amb els artistes alemanys amb Hitler, va participar en el pavelló per la República Espanyola, és el pare de *l'Aidez l'Espagne*, el seu cercle més proper estava també al punt de mira, recordem que Prats va estar empresonat durant un període. Sentia l'amenaça constant.

Recordant la fugida de Varengeville diu: «Pàlid, desencaixat, les faccions desfigurades per la por, només anava dient com una lletania: Han tirat bombes a Varengeville... ;Han tirat bombes a Varengeville...!»<sup>68</sup>. Amb Raillard explica: «Recuerdo la época del fascismo. Yo me refugié aquí, en Palma, y me dije con gran amargura: «Ahora estás listo: te vas a tender sobre la playa y dibujarás en la arena con una caña. O con el humo de un cigarrillo... No podrás hacer otra cosa. Se ha acabado todo. Tuve claramente esa impresión en el momento de Hitler y Franco. La barrera total.»<sup>69</sup>»

Hi havia dues amenaces: que el règim franquista anés per ell, i la gana i la manca de recursos a la que estaven sotmesos a la tornada a Espanya, durant la producció de la *Sèrie Barcelona*. Tot i ser un esperit lluitador i tenir una gran fe en els seus compatriotes, a la pregunta de Raillard: «¿Usted siempre conservó la esperanza de vivir lo suficiente para ver lo que ve ahora?», ell respon rotundament: «Decididamente, no. Durante la guerra tenía miedo de que todo desapareciera; entonces, dibujaba sobre la arena de la playa; todo iba a desaparecer del mismo modo que el mar se llevaba mis dibujos.»<sup>70</sup>

En altres moments es trasllueixen moments d'esperança, amb una ombra però de desconsol i negativitat, en els quaderns de 1940-1941, anota: «mirar el futuro con absoluta confianza, si muero sin que me sea posible hacer conocer mi obra, poco importa»<sup>71</sup>, «vivir para trabajar hasta que sea posible, y, cuando falten los medios para ir trabajando, encerrarse aún más en el palacio del espíritu en la más pura contemplación»<sup>72</sup>.

«si llega a faltar el material de trabajo, ir a la playa y hacer grafismos con una caña en la arena, dibujar con el rayo de una meada sobre la tierra seca, dibujar en el vacío del espacio el gráfico del canto de los pájaros, el ruido del agua y del viento y de una rueda de carro y el canto de los insectos, que todo esto se lo lleve después el viento, el agua, pero tener el convencimiento de que todas las realizaciones puras de mi espíritu repercutirán por magia y milagro en el espíritu de otros hombres»<sup>73</sup>»

No podia ser, aquesta por, un dels motius, a part de l'evident econòmic ja exposat, pels quals la *Sèrie Barcelona* va comptar només amb una tirada de 5 exemplars? Clarament aquestes estampes van ser venudes íntegrament als EEUU, a excepció de les dues proves d'artista que van restar "amagades" a casa de Joan Prats una, i l'altra ben recaptada per Joan Miró. Per fortuna, com va dir Miró, la censura no va veure que es tractava de gravats polítics, però potser tampoc calia fer-ne massa difusió, perquè en algun moment probablement s'haurien adonat del verdader contingut de la sèrie amb les negatives conseqüències cap a Joan Miró. Per fortuna potser, Miró va passar gairebé desapercebut pel govern espanyol fins al 1968. Tot i tenir una projecció internacional a l'alçada de la de Picasso.

Antoni Tàpies, un dels seus més grans admiradors i deutors, va escriure sobre Miró: «(...) Ha plasmat com ningú el crit solar i angoixat del nostre poble, la nostra exuberància

67 Raillard, p.38  
68 Citat a Corbella, p.66  
69 Raillard, p.91  
70 Raillard, p.230  
71 Picon, 144  
72 Raillard, 145  
73 Raillard, 145

amorosa, lliure, la nostra ràbia, la nostra sang... I amb això, com el nostre esperit, ha fet una tasca totalment universal»<sup>74</sup>

### 3.4. Relació amb el *Gernica* de Picasso

La relació de Picasso i Miró era d'amistat. Des que es van conèixer la relació es va anar fent més estreta i va passar del camp artístic al camp personal. Picasso surt en moltes de les fotografies de Miró, en llocs sovint de l'esfera privada, com quan es visitaven a casa d'un o altre. El nét de Miró recorda de la seva infància a Picasso, en la introducció de l'obra de Combalá, i parla d'ell gairebé com si fos un tiet. Ambdós es tenien una grandíssima estima i es respectaven i admiraven molt en el camp artístic.

Picasso va ajudar molt a Miró a la seva arribada a París, va presentar-li a molts personatges importants que van impulsar l'obra de Miró. El "deute" cap a Picasso era important. També va ser un punt de referència en el camp artístic per Joan Miró, sigui per imitació o per oposició. Emili Fernández Miró recordava del seu avi: «(...) Una de les obsessions de Miró era arribar a ser més vell que el geni. Per edat ho aconseguí, però s'ha comentat que Picasso va ser el pintor del segle xx i Miró el del segle XXI.»<sup>75</sup> Siguí com sigui ambdós noms seran sempre situats un molt a prop de l'altre, com a protagonistes dins de la història de l'art i, fins i tot, dins de la història del nostre país.

I un nom al costat de l'altre van estar literalment dins del pavelló de la República Espanyola per l'Exposició Universal de París el 1937. Recordem que l'estat espanyol els va fer l'encàrrec de dos murals, un a cadascun d'ells. Així es trobaven *El Segador* de Joan Miró i el *Guernica* de Picasso.

Sovint es vol relacionar la *Sèrie Barcelona* amb el *Guernica* de Picasso. El primer dels motius és obvi, ambdues obres són la declaració del rebuig sobre la Guerra Civil Espanyola en primer terme, el franquisme, i potser en el cas de Miró, el rebuig de les guerres i del fascisme en general. També es relacionen per la iconografia d'ambdues obres, volent posar un al costat dels altres els monstres amb la boca oberta i les mans enlairades de la *Sèrie Barcelona* al costat dels protagonistes del *Guernica*, que comparteixen part de l'actitud. Així per exemple quan Corbella parla de les dents en fa una equiparació: «El caràcter significatiu que el contorn del triangle comunica, s'adapta al sentit de crispació o d'acció, conflicte i tensió (...) Aquestes configuracions incisives i molars conjuntament amb la tipologia d'obertura bucal que exhala el crit de ràbia, horror, dolor i tots els altres mals que es deriven d'una confrontació, havien de plasmar-se en aquesta sèrie, com de manera semblant, el mateix Picasso reflectí dos anys abans<sup>76</sup> amb el *Guernica*.»<sup>77</sup>

També se les acosta per la simplicitat formal, l'esquematisme i ús de la línia, que és molt més complexa en el cas de Miró. Però estilísticament cadascú tenia el seu llenguatge, amb el que s'ha de veure en el mateix context i no tant com a equiparació i/o analogia. Pel que fa a les boques obertes i els crits en l'aire, aquest és un recurs utilitzat molt sovint per aquells artistes contemporanis que protestaven sobre els fets bèl·lics i sobre el fascisme, poso com a exemple en escultura *La Montserrat* de Juli González que va formar part també

74 Citat a *L'escala de l'evasió*, p.21

75 Citat al catàleg de l'exposició *Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció i gest*, Fundació Joan Miró, Barcelona 2006, p.24

76 Corbella situava el 1939 com l'inici de la realització de la sèrie.

77 Corbella, p.66

del Pavelló de la República Espanyola del 1937, i hi hauria una llista més gran d'artistes que representen el crít, propi o el del poble.

Més que la forma o els recursos és important el que representa el global de l'obra en sí. El Guernica és descriptiu, la *Sèrie Barcelona* trasllada un esperit, les coses de les quals parla són més universals. Joan Miró el 1940 pensava a fer una gran pintura, que no va realitzar finalment: «Hacer una gran tela recuerdo de las guerras que he vivido; con, en un lado, el paisaje eterno, con una planta que se engendra en la tierra y nace junto a los surcos del labrador. En el otro lado, en oposición, la parte trágica, con un niño muerto, un perro ladrando y unas casas ardiendo; en el cielo, un aparato volador inventado, con un hombre diabólico tirando bombas. Que sea una tela opuesta al teatralismo de *Guernica*. El choque del lado trágico temporalmente humano, con el lado eterno del paisaje, que sea muy punzante y visible»<sup>78</sup>. Veia en el *Guernica* una composició purament dramàtica. Tot i així pensava en representar un nen mort, com ho va fer Picasso.

Però la concepció era molt més trascendental. Una de les coses que, en la intimitat dels seus quaderns anotava (mai una declaració pública): «(...) pensar en el caso de Picasso, que cuando se ven obras suyas después de varios años decaen completamente y se vuelven débiles y vacías»<sup>79</sup>. Segons el seu criteri aquesta concreció i dramatisme de Picasso tornava les seves obres limitades, el que feia que el missatge no pogués transcendir.

Així, en les entrevistes de Raillard:

«G.R.: Aparte de *l'Aidez l'Espagne*, *Le Faucheur* y la vidriera de los arquitectos, (...) ¿no pensó usted en redoblar el impacto de su obra, hacer obras más directa y claramente comprometidas, como Picasso cuando grabó *Songe et Mensonge de Franco*?

J.M.: *Songe et Mensonge de Franco* era posible para Picasso, porque él era descriptivo, en tanto que yo... (...)»<sup>80</sup>

I de vegades, també en oposició, es deia a sí mateix:

«al encontrarme nuevamente en el taller de Barcelona me da la impresión de que con frecuencia me dejo llevar por mi genio, en el sentido fácil de la palabra, como le pasa a menudo a Picasso, a quien debo, no obstante, que me haya abierto muchas puertas. Controlarme con Braque para todo lo que sea oficio, serenidad y reflexión; a éste le falta el genio del primero, a quien, a su vez, le faltan las cualidades del segundo; lo que hace que sus obras, con frecuencia, cuando se vuelven a ver al cabo de unos años aparezcan como una cosa muerta y de momento sin una fuerte razón de existir»<sup>81</sup>.

Coneixia perfectament les qualitats de cadascun dels seus companys, i les apreciava, i volia agafar de cadascú les millors de les seves virtuts. Però, com deïem al principi, l'admiració mútua dels dos artistes va quedar sempre palesa, encara que cadascú escollís el seu propi llenguatge. Sobre Picasso, i segurament sobre el *Guernica*, també apreciava:

«(...) Lo que cuenta es descubrir nuestra alma. (...) Incluso quienes se niegan a sentir el encanto de Picasso reconocen en su obra una significación turbadora. Sus posibles debilidades, sus puntos vulnerables no sirven más que para revelar mejor su personalidad, demasiado próxima a nosotros, por otra parte, para que podamos hablar de ella.»

78 Picon, p.135

79 Picon, p.246

80 Raillard, p.121

81 Picon, p.260

## 4. Der Krieg, Otto Dix

### 4.1. Otto Dix i la guerra

«C'est dans un climat de patriotisme outrancier en Italie, en France et en Allemagne, d'euphorie de la guerre, présentée comme un expérience salutaire par les futuristes et dont l'idée est largement partagée dans le milieu expressionniste, que Dix s'engage en 1914 comme volontaire dans l'armée. Saluant le conflit, à l'instar de la plupart de ses contemporains, comme le symbole d'un nouveau départ et la possibilité de laisser derrière soi une époque révolue et bourgeoise, il part pour le front.(...)»<sup>1</sup>

Era un moment de cocció de canvis i de grandíssima revolució social i artística europea. La majoria dels artistes d'avantguarda veien la «(...)guerra come a un momento di generazione necessario di rigenerazione della società (...)»<sup>2</sup>. O com diu Karcher, a la guerra «(...) Se la veía (a la guerra) como gesto de despedida de una época amordazada por la estrechez de ideas y la mojigatería burguesas. (...)»<sup>3</sup>.

Però ràpidament, sobretot partíceps alemanys, van canviar d'idea. Ells es van sentir enganyats a través de la propaganda política i empesos a una guerra sense una verdadera causa que no comporta més que destrucció, pròpia i aliena, i ferides i traumes que no desapareixerien. Com a soldats especialment «(...) the war had demonstrated that genuine courage and selfsacrifice were chimeras (...)»<sup>4</sup>.

A diferència d'altres artistes compatriotes, Otto Dix va lluitar fins a l'últim dia, inclús ascendint de rang dins de l'exèrcit. No és que no s'adonés de la quimera, va trobar altra motivació i altre aprenentatge que sentia que devia viure.

«Otto Dix accepte d'abord le défi lancé par les événements, assoiffé de réalité, désireux de tout voir de ses propres yeux, d'éprouver la mort et la violence. Il connaît le front de Champagne, les tranchées de l'Artois et participe aux batailles de la Somme. De 1915 à 1918, il tient la chronique de ses expériences sur ses cartes postales, dans ses dessins et dans son journal. Ni glorificateur ni pacifiste, Dix considère la guerre comme un phénomène naturel "à l'origine de toute chose" (Héraclite) et la regarde avec l'objectivité. Il se libère des tensions et des peurs en décrivant sans état d'âme ses impressions du front, les horreurs vécues, cherchant à vivre le conflit au plus près de la réalité, exprimant la fascination que l'expérience du feu et la métamorphose de la terre soulevée par les bombes exercent sur lui. «*La guerre, c'était une chose horrible et pourtant sublime Il me fallait y être à tout prix. Il faut avoir vu l'homme dans cet état déchaîné pour le connaître un peu*» (1961, entretien)»<sup>5</sup>.

A la tornada del front Otto Dix, i cap d'ells, va ser el mateix. Molts es van inscriure en el grup artístic dadà, que era el més idoni per anar en contra de la guerra i de l'engany que els havia portat a allistar-se. Però a poc a poc va sentir la necessitat d'"exorcitzar-se" i ho va fer amb un llenguatge verista, que després van titllar de "Nova Objectivitat", o de vegades "verisme màgic". Aquest llenguatge pictòric l'utilitzava amb una crua realitat

1 Gert Krumeich - Diettrich Schubert, *Otto Dix. La Guerre*, Editions Gallimard, París 2015, p.19

2 Guido Giubbini al catàleg d'exposició *Otto Dix*, mostra a Genova-Bolzano, Milano 1986, p.14

3 Eva Karcher, *Otto Dix 1891-1969: Me haré famoso o tristemente célebre*, Taschen Benedikt, Köln 1992, p.29

4 Fritz Löffler, *Otto Dix: life and work*, Holmes & Meier, New York, London 1982, p.66

5 *Otto Dix. La guerre*, p.19



de les coses però també amb una ironia i comicitat, acompanyats de moralisme, que es podria titllar de “hogarthià”.

Va representar la guerra en moltes de les seves pintures, una de les més cèlebres és el tríptic *Metrópolis*. Allà no es representa el camp de batalla, sinó altre de les conseqüències de la guerra, aquella Berlín d'entreguerres, mig somiadora mig ferida, mig destruïda mig creadora.

Però va representar també el camp de batalla. Com diu Fischer «(...)Dix accoglie dentro di se il museo degli orrori della guerra.(...)»<sup>6</sup>. Pinta *La Trinxera* el 1923 i poc després el tríptic *La Guerra*. En aquest últim es substitueix «(...) l'horreur de la Crucifixion celle de la guerre, il donne à l'histoire de l'art allemand un pendant aussi célèbre que le retable peint par Grünewald quatre siècles auparavant, fondé cette fois non pas sur la Passion du Christ mais sur le sacrifice et le calvaire des soldats à la guerre.»<sup>7</sup>

Anys més tard, quan Hitler ja estava al poder i ell va ser titllat d'“artista degenerat”, quan les seves obres van ser confiscades i destruïdes i els seus drets com a artista els havien estat arrencats<sup>8</sup>, encara va tenir forces per tractar un cop més la guerra en un desolat camp de batalla molt similar als de la sèrie *Der Krieg*. Flandes és una obra dedicada i inspirat en *Le Feu* de Henri Barbusse, mort un any abans, antimilitarista de convicció, qui va prologar la sèrie de gravats. Va ser l'última obra que es coneix de l'artista sobre la guerra.

#### 4.5. Otto Dix i el gravat

Otto Dix és un altre dels artistes que es va sentir atrapat pel gravat, i va ser el que més el va aportar econòmicament en un moment en què no venia molta pintura i es trobava perdut «Felixmüller recuerda una frase de Dix: «No me sale nada a derechas. Mis pinturas son invendibles. Me haré famoso... o tristemente célebre.» (...) Felixmüller dio a Dix un último consejo de colega: que hiciese grabados. (...) En poco tiempo surgieron todos los grabados de 1929.(...) El éxito de ventas no se hizo esperar, comenzando así una nueva y decisiva etapa en su vida. (...)»<sup>9</sup>

Els inicis amb el gravat van ser amb la xilografia, com tants altres artistes expressionistes, les textures de la fusta, els grans contrastos de la xilografia, els aportaven les formes primitives que estaven cercant. Però pel nou realisme necessitava cercar altres tècniques, que li aportessin els detalls, línies fines, claroscurs. Va començar a fer gravats de les seves pintures, però no amb la intenció de la reproducció o de la difusió: «The multiplication of copies was not his only consideration: «I have often made engravings of my pictures. With this much simpler method you can say everything in a much more penetrating way.»»<sup>10</sup>. Li interessava com es transformava la pintura en el gravat, com adquiria un nou

6 Lothar Fischer al catàleg d'exposició *Otto Dix*, a Génova, p.30

7 Frédérique Goerig-Hergott en *Otto Dix. La guerre*, p.22

8 Va ser destituït com a catedràtic el 1933 amb el següent escrit: «El señor comisario del Reich en Sajonia, von Killinger, ha destituido con efecto inmediato al pintor Otto Dix, catedrático de la Academia de Bellas Artes de Dresde. El alejamiento de este personaje es el rebato para sanear los Institutos de Bellas Artes de Sajonia. La rápida intervención ha sido algo natural en el caso de este parásito, que, conocido por sus indecentes obscenidades, preocupaba a las fiscalías e inficionaba el espíritu nacional. Resulta casi monstruoso pensar que el Estado haya tolerado confiar durante diez años los jóvenes artistas a semejante maestro... Sólo tras el minucioso saneamiento de los Institutos de Arte podremos erradicar este negrísimo borrón de Dresde, la ciudad del arte. [En: *Der Freiheitskampf*, 15/16-4-1933]. A al catàleg de la Fundació Juan March, p.175

9 Karcher, p.53

10 Löffler, p.34

llenguatge més “penetrant”.

Així, doncs, seguint el consell del seu amic Felixmüller, va continuar investigant i aprenent amb el mestre Herbenholz, gravador excel·lent de l'Acadèmia de Düsseldorf, les diferents tècniques de gravat i va descobrir aquella que més podia aportar al seu art: «Después de haber probado con Herberholz todas las técnicas posibles, la del aguafuerte fue la que me cautivó. Tenía mucho que contar, tenía un tema. Lavar los ácidos, poner aguainta... una técnica maravillosa, con la cual se pueden trabajar los matices a capricho. La apariencia se vuelve de repente algo de interés colosal, cuando se graba, uno se convierte en puro alquimista.»<sup>11</sup> No només li interessava el resultat, com passava amb Miró i amb altres tants artistes “atrapats” pel gravat, és el mateix procediment el que els entusiasma, com diu Dix, el que els converteix en alquimistes.

Aconsegueix amb l'aiguafort el que ja va aconseguir Rembrandt, de la foscor poder extraure la suficient llum per veure els detalls, per buscar les formes. Amb la sèrie de gravats *Der Krieg* espren la tècnica amb una explosió de creativitat, fent que la tècnica estigui al servei de les imatges que volia donar a llum: *tenía mucho que contar, tenía un tema*.

Com Callot i, sobretot, com Goya, es va servir d'aquestes tècniques de gravat per executar temes bèl·lics. Sembla que la violència de l'acte d'atacar la planxa sigui un canal per traslladar la violència d'allò que han vist.

## 4.6. *Der Krieg*

### 4.6.1. Informació tècnica

La sèrie d'estampes titulada *Der Krieg* (La Guerra) està composta per 5 carpetes amb 10 estampes cadascuna. Cada estampa de cada carpeta està numerada de l'1 al x amb números romans. La totalitat de les estampes està numerada alhora de l'1 al 50 amb números aràbigs, i cadascuna té un títol.<sup>12</sup> Tirada va ser de 70 exemplars. Hi va haver dues planxes que van ser rebutjades, i que es van reproduir el 1966 en una petita tirada.<sup>13</sup>

La tècnica és punta seca, aiguafort i aguainta, en una sola tinta (negre). La mida de les estampes pot variar una en respecte a l'altre, aproximadament 22x23cm la taca, 39,8x42,1cm el full. La sèrie va ser editada per Karl Nierendorf a Berlín, impresa per Otto Felsing, el 1924. Otto Dix va treballar-hi durant el 1923 i 1924.

Els títols escollits per Dix descriuen l'escena que la imatge representa. No hi ha una intenció d'ordre cronològic ni geogràfic, tot i que a la carpeta IV moltes escenes coincideixen a llocs on de les accions bèl·liques sobre civils van tenir més impacte.<sup>14</sup>

L'edició va ser impulsada per Karl Nierendorf amb motiu del desè aniversari de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, el 1924, considerat “l'any antibèl·licista”. «Desde una óptica retrospectiva, con un distanciamiento reflexivo y el lenguaje pictórico recién adquirido

11 Karcher, p.41

12 La intenció de Dix era, doncs, que cadascuna tingués un ordre concret en respecte al global.

13 «(...)In addition to the contents of these portfolios there are two rejected pictures, *Soldier and Nun and Battle*, the plates of which Dix rediscovered only in 1966 and had reproduced in a small number of copies.(...)», a Löffler, p.66

14 *Otto Dix, La guerre*, p.35

del realismo, Dix recrea la guerra moderna, anònima y total.»<sup>15</sup>

Nierendorf va fer una gran campanya publicitària, «Lanza una edició popular barata con 24 reproducciones de menor tamaño y una tirada de 10.000 ejemplares. Encarga el prólogo a Henri Barbusse, cuya novela antibelicista *Le Feu*, publicada en 1915, constituye un éxito internacional. El ciclo realiza una gira de exposiciones por 15 ciudades alemanas y provoca a menudo las iras de los nacionalistas. El éxito de ventas es mínimo, pero la repercusión en la prensa y en la opinión pública es muy intensa.»<sup>16</sup>. S'ha de tenir molt en compte que en aquell moment s'acabava de produir la desestabilització de la moneda que va significar un estancament en el mercat de l'art, les galeries consideraven el preu massa alt (es venia per entre 700 i 1000 marcs) i els possibles compradors privats no s'atrevien a adquirir aquesta sèrie.

Tot i aquest baix nombre de vendes, la sèrie era molt coneguda i estava en boca de tots. Algunes de les crítiques que va rebre:

«(...)The Süddeutsche Zeitung, for instance, wrote: «No other contemporary work of art has fashioned the apocalyptic apparition and the naked grimaces of war with such a degree of intensity or such directness. The substance of these apparitions would be unendurable if a great creative capacity had not subjected the horror to the forms of art.» The Arbeiterzeitung of Essen exclaimed: «Dix's artistic and moral confession must find a home with all who desire an understanding between the nations.»<sup>17</sup>

Va causar una grandíssima admiració d'un costat, i va provocar les ires nacionalistes d'altre costat. Ningú podia quedar indiferent amb aquesta producció, que ha estat catalogada des de l'inici i fins ara, la més fidel i sensible mostra de fets bèl·lics des de *Los desastres* de Goya. El nom d'Otto Dix va adquirir, gràcies la sèrie *Der Krieg*, una verdadera rellevància internacional.

#### 4.6.2. Fonts

La primera font per a la realització de la sèrie són els nombrosos esbossos i dibuixos que ell mateix va fer durant la seva participació al conflicte del 1914 al 1918<sup>18</sup>. Les escenes que no estaven esbossades en aquests dibuixos restaven gravades a la seva memòria, i també es va servir d'elles.

L'altra font d'inspiració i deute gràfic és cap a Goya, en especial *Los desastres de la Guerra*<sup>19</sup>, també segurament de Callot, però el deute gràfic el té sobretot amb Goya, al que sembla citar en estampes com la 39 *Durch Fliegerbomben Zerstörtes Haus (Tournai)* (Casa destruïda pels bombardaments, Tornai, Bèlgica). Tot i que Dix va molt més enllà tant en la representació cruel i verídica dels fets, així com en els efectes aconseguits pel gravat. Escull la nit per representar la majoria de les seves escenes, i treballant les escenes nocturnes aconsegueix efectes lumínics a través dels quals mostra tots els detalls de l'escena, i estableix un focus que ens fa posar la mirada a on ell vol que la posem, el que sembla també una cita als nocturns de Rembrandt.

15 Ulrike Lorenz, al catàleg de l'exposició *Otto Dix*, Fundació Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, cop. Fundació Juan March, 2006, p.167

16 Ulrike Lorenz, a *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.167

17 Löffler, p.66

18 «(...) Until a few years ago they lay buried in the cupboards of the Dix Archives; they rediscovery by Jean Cassou caused a sensation and inaugurated a renaissance of Dix as an artist in drawing(...)», Löffler, p.66

19 «(...) ce cycle rejoint celui des *Désastres de la guerre* de Goya que Dix a sans doute pu découvrir (avec les gravures de Callot) dans l'ouvrage de Reinhard Piper *Das Teuflische und Groteske in der Kunst, paru en 1911(...)*», Otto Dix. La guerre, p.21

Dix va representar molt fidelment cadàvers en descomposició, vísceres, ferides... Per tal d'aconseguir la fidelitat verista que cercava es va servir d'apunts gràfics que va prendre visitant, durant el seu viatge a Itàlia, les catacumbes de Palerm<sup>20</sup>. Va prendre també apunts gràfics a la universitat, a la secció d'anatomia.

Es fa servir també de la fotografia com a font per la realització de la sèrie. El 1924, com a any simbòlic, Ernst Friedrich obre el Museu Antiguerra. Allà exposa nombroses fotografies de què contava (annex) i en fa una publicació en un llibre amb el títol *Krieg dem Krieg* (Guerra contra la guerra). Aquestes fotografies mostren el camp de batalla, amb cadàvers arreu, i mostren les víctimes d'aquella guerra, els soldats, i les conseqüències físiques que molts dels que van sobreviure van tenir: amputacions, malformacions, etc. Algunes d'aquestes fotografies són gairebé idèntiques a algunes de les estampes de Dix. El 1923 Otto Dix li enviava una carta al seu amic fotògraf Hugo Erfurth amb unes fotografies del camp de batalla, demanant a Erfurth si en podia fer ampliacions. Decididament Dix s'estava documentant per la realització de la sèrie *Der Krieg*<sup>21</sup>.

#### 4.6.3. Descripció

«Expression de l'absurdité des combats comme une conséquence de l'instinct humain, l'essentiel de ce cycle est lié à la représentation de l'horreur et de la souffrance avec une alternance de scènes de vivants et de morts, de crimes, de terreur, de cadavres et de squelettes. La mort, la folie, les corps atrocement mutilés et la nature dévastée sont au centre de son discours.»<sup>22</sup>

El protagonista de les estampes és el soldat. Un soldat anònim, que podria ser de qualsevol bàndol i de qualsevol guerra. Ens posa a la pell del soldat, a la seva pell, i ens mostra el món que viu el soldat dia rere dia, durant la duració del conflicte i encara més enllà, amb les conseqüències del conflicte. Catàleg d'emocions: tristesa, por, indiferència, resignació, dolor, deliri, ira, buit, excitació, embriaguesa, cansament, desolació,...

En la majoria de les estampes es mostren cadàvers, individuals o grupals, i en diferents estadis de descomposició. Diferenciaríem aquells cadàvers ja freds, en avançats estadis de descomposició, o aquells calents, que es pot percebre que la mort acaba de produir-se. De la mateixa manera hi ha estampes de soldats que, tot i ser vius encara, la mort esdevindrà en pocs minuts, potser segons.

D'aquest últim cas dos exemples. L'estampa 26 mostra un soldat morint, aquest és el títol (*Sterbender Soldat*), que ens ajuda a empatitzar encara més amb l'agonia, perquè de l'estat de les ferides podríem deduir que el soldat és ja mort. Com aquesta l'estampa 6, que mostra un soldat en el punt màxim de dolor, en el moment en què la mort s'està produint, s'aferra al cor, probablement el lloc on ha rebut l'impacte.

En l'estampa 18 un soldat apareix en un avançat estadi de descomposició, empunya una arma i porta el casc, la mort ha esdevingut en estat de defensa; que es diferencia de l'estampa 23, també un soldat mort en avançat estat de descomposició, aquest però uniformat, però sense arma i sense casc, ha perdut tots els elements de protecció de què constava.

Altres cadàvers són apilats en una zona devastada. En algunes estampes són ja esquelets i calaveres. En dos casos (31 i 50) es mostren només calaveres, en primeríssim primer pla.

20 Mostra d'aquests apunts gràfics és l'aquarel·la amb el nom *Entranyes humanes*, de 1920.

21 Catàleg de la exposició *Otto Dix. Retrato de Hugo Erfurth, técnicas y secretos*, Ed. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid 2008, Pàg. 157

22 Frédérique Goerig-Hergott en *Otto Dix. La Guerre*, p.21

En el primer cas és una sola, plena de cucs i herbes, inclús en la màxima mort neixen coses, aquesta recorda molt Durero. En la segona hi ha dues calaveres, tot i que encara hi ha pell i pèl, i sembla que estableixin un diàleg, probablement a propòsit, donada la ironia d'Otto Dix; aquesta és la que tanca la sèrie.

L'estampa 39 no és en una escena de batalla, és una casa devastada per les bombes amb cadàvers que cauen per tot arreu, semblen ser totes dones. Juntament amb la 35, són les dues úniques on es mostren víctimes civils.

Hi ha dos paisatges exempts de rastre humà, que mostren els buits i les formes que deixen a terra els impactes de les granades. Un d'ells és nocturn, és un paisatge totalment lunar, mostra molts forats a terra il·luminats per la lluna (estampa 4); l'altre és diürn, i al costat del forat es veu com creix, aïllada, una flor (estampa 24).

De les imatges compositivament caòtiques, amb moltes línies diagonals, i elements que es superposen uns sobre dels altres, a imatges com l'estampa 47, on dos soldats transporten un ferit, amb la calma aparent de les línies horitzontals i una pluja que cau, no es preveu un atac, no estan en alerta. Però transporten el pes a les seves espatlles, el pes del ferit i el de la mateixa guerra, amb dificultats per avançar en el fang, ajudats per un bastó, i el pes del silenci que els acompanya.

De les que mostren soldats vius, hi ha que es veuen soldats en posició d'atac i/o defensa, o abandonant el camp de batalla, o en un cas preparats perquè els hi passin llista. O també un soldat en el seu temps de dinar, menjant, al costat d'un cadàver. En una altra una dona s'aferra el pit de què sembla que estava alletant el seu fill mort que és representat a terra, les seves faccions són d'un estat psicòtic.

I altres, per exemple, ens ensenyen els soldats en els seus moments de lleure. Emborraixant-se en tavernes, ballant, o demandant els serveis d'alguna prostituta, jugant a les cartes... Cap d'elles, però, feliç.

En són protagonistes un batalló a l'atac amb càmeres de gas, un mutilat, un boig (mutilat psíquic), un ferit, etc. Es reserva una imatge per la metròpolis berlinesa, amb un seguit de prostitutes desfilant pels carrers de Berlín, una altra imatge de guerra.

Otto Dix vol representar la guerra tal com ell l'ha vist, tall com ell l'ha viscut:

«More than thirty years after the production of *The Trench* and the series of engravings, the author of the present book had a conversation with Dix on the difference between the way in which he did. Dix said: «The war pictures of the past give the impression that their painters had never seen a war. For example: Leonardo's cartoon may be a classic composition, but it expresses nothing of the nature of war. In his literary account, on the other hand, you seem to see the blood flowing and hear the cries of the fallen, smell the stink of the dead.»<sup>23</sup>

Tot el seguit d'escenes descrites més les no descrites mostren que «(...) *Der Krieg* privilégie l'homme et la guerre en ce qu'elle a d'éternel pour Dix, survivant fasciné par sa monstruosité.»<sup>24</sup>

En raison de son caractère universel, ce cycle rejoint celui des Désastres de la guerre de Goya (...). Comme Goya, Dix donne à voir la misère humaine en dépassant le simple contexte historique et exprime avec la même clarté l'absurdité de la guerre (...)»<sup>25</sup>.

23 Löffler, p.69

24 Marie-Pascale Prévost-Bault en *Otto Dix. La Guerre*, p.30

25 Frédérique Goerig-Hergott en *Otto Dix, La Guerre*, p.21

#### 4.6.4. Crítiques i interpretacions

«“(…) It was this reality that I always wanted to reproduce. You have to see things as they are. That is the precondition of a true realism. You cannot paint indignation. You have to be able to affirm —affirm the expression of humanity that are there and always will be. That does not mean affirming imperialist wars: it means affirming a destiny that in the given circumstances has descended on a human being in all his greatness, but also in all his vileness, his bestiality indeed. In extraordinary moments, the human beings reveals himself in all his possibilities.” And he concluded: “It was my endeavor to present war objectively, without any desire to invoke pity, without any propagandistic intent. I avoided depicting battles. I wanted no ecstatic extravagances. I depicted states of affairs produced by war, and the consequences of war, simply as states of affairs”.»<sup>26</sup>

Els estudis i crítiques sobre aquesta sèrie de gravats no es basen en què volia representar, com en el cas de Miró, donat que el que volia representar ho va fer amb absoluta claredat. Allò que es qüestiona aquí és: quina intenció tenia? Per què ho va fer?, i alhora es fan qüestionaments de magnitud estètica. Aconsegueix provocar, i les respostes que s'obtenen són molt contrastades i radicals.

Hi ha una vessant que l'agermana amb Callot, Goya, Picasso i (afegeixo) Miró. És el vessant de l'artista que sent la responsabilitat de denunciar mostrant, del particular a l'universal:

«(…) Con la precisión del detalle, Dix obtiene una intensidad de expresión que ilustra hasta qué punto las formas de destrucción muestran siempre las mismas estructuras, más allá de su “historicismo”, y aparecen siempre de la misma forma. Este hecho convierte sus estamas en proposiciones generales sobre la destrucción, la tortura y la muerte. (...) Lo inútil y vano de ésta como de aquella guerra se manifiesta dolorosamente tanto en Goya como en Dix. Aquél ilustró el destino individual de los seres implicados en la guerra, hombres que se «defienden y atacan, que son capaces de las brutalidades de la guerra» (Jutta Held). (...) la guerra también como el resultado de ciertos tropismos humanos.»<sup>27</sup>

«Dix, que compartía la visión goyesca de la individualidad de los destinos afectados por la guerra, dio un paso más adelante en sus grabados, mostrando los grados de la supresión, o en su caso aniquilación de la individualidad, estrechamente relacionada (no sólo Nietzsche lo dice) con el concepto de dignidad humana. En sus grabados, Dix se concentró en la manifestación de las consecuencias de la guerra, que aparecían como estados de lo corpóreo asolado, también de la naturaleza y civilización profanadas. (...)»<sup>28</sup>

Però com diu Lothar Fishcer:

«Fino a oggi<sup>29</sup> non sono venute a cessare le critiche di coloro che hanno visto in Otto Dix esclusivamente un pittore della bruttura, un violatore di tabù, un ossessionato dal sesso, anzi addirittura un “idolatra della guerra”. Ancora nel 1980 Christian Lenz attaccava sulla Neue Zürcher Zeitung l'opera di Dix rimproverando all'artista di aver avuto «il proprio campo di azione in bassure insolite, dove della complessità del mondo era rimasto soltanto un ghigno». Negli anni successivi le polemiche intorno ai suoi dipinti e alle sue incisioni di guerra sono continuate. (...)»<sup>30</sup>

Contemporàniament «(…) Julius Meier-Graefe (...) en un artículo publicado el 3 de julio

26 Otto Dix en Löffler, p.69

27 Karcher, p.39

28 Karcher, p.41

29 Ho escriu l'any 1986. Inclús hi ha una gran crítica en aquella direcció de 2010, de Roy Forward

30 Lothar Fisher a *Otto Dix* (Génova), p.28

de 1924 en el *Deutsche Allgemeine Zeitung* (en ocasi3n de la exposici3n de *La Trinchera* en una exposici3n de la Academia de Berl3n): «Esta trinchera no s3lo es mala, sino que su composici3n es infame, con su alevosa penetraci3n en el detalle... La segunda *Anatom3a* de Rembrandt, con el vientre abierto, es una golosina comparada con esto. Este Dix es —perdonen la palabra— nauseabundo. Los sesos, la sangre, las v3sceras, no las pinta, las borda, provocando una excitaci3n animal.»<sup>31</sup>

El 2010 Roy Forward signa un article<sup>32</sup> per la National Gallery of Australia, on compten amb una s3rie completa de *Der Krieg*, article amb el prefix “Education”. En ell es qüestiona continuament la intenci3 d’Otto Dix i es basa en les declaracions que va fer l’artista en les poques entrevistes que va fer en anys ja molt madurs:

«(...) As he noted in his war diary in 1915–16:

Lice, rats, barbed wire, eas, shells, bombs, underground caves, corpses, blood, liquor, mice, cats, gas, artillery, lth, bullets, mortars, re, steel: that is what war is! It is all the work of the Devil!

But of course it wasn’t. Rather, it was the work of people like himself. He had volunteered to serve in an army of aggressive national expansion. He had fought to kill French defenders of France on French soil, and was also in Russia and Belgium. Did he feel that he had a right to be there? Had he cared about the whole truth he would have reported on his own motives, and on his moral doubts if any, but he couldn’t or didn’t. Instead, he later recalled of his endless hours in the trenches that it had been fun “to be able to draw in the midst of boredom and misery”».

En aquestes frases sembla haver-hi, fins i tot, cert rencor latent i un rastre nacionalista. Diferencia els artistes Georges Grosz i Max Beckman que, tot i participar de la guerra, la van viure d’un mode diferent i hi volien fugir a qualsevol preu. En canvi, Dix: «I had to experience how someone beside me suddenly falls over and is dead and the bullet has hit him squarely. I had to experience that quite directly. I wanted it. I’m therefore not a pacifist at all – or am I? Perhaps I was an inquisitive person. I had to see all that for myself. I’m such a realist, you know, that I have to see everything with my own eyes in order to confirm that it’s like that. I have to experience all the ghastly, bottomless depths of life for myself; it’s for that reason that I went to war, and for that reason I volunteered.»

L3ffler va interpretar aquestes declaracions de forma molt diferent. Forward creu que aquesta est3tica de la lletjor t3 un punt morb3s, que potser el que fa 3s cridar a la viol3ncia, i quant a la destresa t3cnica i a la “bellesa” de les seves imatges es pregunta: «Yet what are we doing? Are we not allowing the aesthetic to interfere with the moral?»

I finalitza amb una opini3 molt contundent: «Dix’s War was not a statement against war, any more than his prostitutes were a statement against sex: it was a demonstration of how war could serve his art. As a dedicated artist he subordinated everything else to being an artist rst and foremost, regardless of the interpretations that other viewers might derive from or impose on his work.»

31 Karcher, p.44

32 Education resource material: Beauty, truth and goodness in Dix’s War, by Roy Forward, 2010. Aquest article est3 linkat a la p3gina web del MoMA de Nova York, en la secci3 de *Der Krieg* d’Otto Dix “MoMa learning”. Sota el link pregunta: Does the essay change your opinion about the prints from Dix’s War series? Why or why not? Imagine that you could post a comment to the essay online. Write your comment about how your opinion has or hasn’t changed. ([https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/otto-dix-the-war-der-krieg-1924-prints-executed-1923-1924](https://www.moma.org/learn/moma_learning/otto-dix-the-war-der-krieg-1924-prints-executed-1923-1924))

Potser si hagués portat fins al final la seva filosofia “*Pintor, pinta i calla*” no hauria estat víctima d'aquesta crítica de Roy Forward. Aquesta es basa, no tant en les imatges representades al cicle de gravats, sinó a la seva pròpia participació com a soldat alemany en la guerra i sobretot a les declaracions que va fer en referència a la guerra. Sumat a un concepte de bellesa que lliga amb la moral, molt platònic, però que no encaixa de cap manera amb cap de les tendències artístiques de les avantguardes del segle xx. Si es basés només en les imatges de la sèrie, salvant les distàncies, no podria dir, doncs, el mateix de Goya?

Hi ha un altre vessant molt més historicista. En la recent publicació *Otto Dix. La guerre*, portada a terme per l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, reflexiona sobre el que va succeir a Alemanya en diferència als altres estats participants com França o Gran Bretanya:

«L'Allemagne sortit donc profondément transformée de la Première Guerre mondiale. Non seulement la violence héritée de la guerre sous toutes ses formes —et notamment celle d'une propagande mensongère et débridée— accoucha d'une brutalité inédite dans le débat politique, mais la pensée elle-même prit soudain des traits d'une dureté inouïe. (...)».

I segueix:

«(...) l'incapacité des Allemands à célébrer le souvenir de leurs morts de façon collective et, pire encore, leur impuissance à mettre les haines de côté dans cette commémoration. (...) On peut dire que c'est là la différence la plus criante avec les nations victorieuses(...)»<sup>33</sup>

Així doncs, no podia ser que, a través de les seves pintures de soldats amputats i lisiats, mostrant en què s'havien convertit els carrers de la metròpolis, mostrant l'horror viscut pels soldats en els camps de batalla, estès erigint ell mateix un monument als soldats? Com el mateix Dix va expressar: «Ja n'ai pas peint des scènes de guerre pour empêcher la guerre; jamais je n'aurais eu cette prétention. Je les ai peintes pour conjurer<sup>34</sup> la guerre. Tout art est conjuration»

Donant-se l'any especial del desè aniversari de la Primera Guerra Mundial, es podria interpretar el gest de la creació de la sèrie *Der Krieg* «(...) dans une lutte contre l'amnésie afin d'éclairer les jeunes générations —celles qui n'ont pas connu 14-18— sur l'horreur, le désastre et la menace de la guerre.»<sup>35</sup>

Sigui com sigui, pel que s'ha escrit, però, sobretot, pel que no s'ha escrit, «(...) Dix resta un artista scomodo. Anche se è stato accolto nelle principali collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, rimane ostico alle categorie interpretative di numerosi studiosi dell'arte.»<sup>36</sup>

#### 4.6.5. Ubicació d'algunes de les sèries

És difícil conèixer on són les 70 unitats de tirada de *Der Krieg*. El context del nazisme i la recerca i destrucció del que ells anomenaven “art degenerat” fa pensar que probablement moltes devien ser destruïdes.

33 Gerd Krumeich a *Otto Dix. La guerre*, p.13

34 Definició de conjuració: “Conspirar unint-se mitjançant jurament o compromís varies persones o coses per una fi lícita, especialment en contra d'algú”

35 Marie-Pascale Prévost-Bault en *Otto Dix. La Guerre*, p.30

36 Lothar Fisher a *Otto Dix* (Génova), p.28



Se'n va fer una exposició al MoMA de Nova York pel vintè aniversari de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, inaugurada l'1 d'agost de 1934 (annex), 10 anys després de la publicació de *Der Krieg*. El que indica que l'adquisició de la sèrie pel MoMA va ser molt primerenca.

Llisto algunes de les sèries completes que he anat trobant, i, en cas que hagi esbrinat la còpia de què es tracta, ho anoto entre parèntesis:

- 1 completa (38/70) al MoMA
- 1 completa (58/70) al National Gallery of Australia
- 1 completa a Le Historial de la Grande Guerre a Péronne, França
- 1 completa (31/70) al British Museum de Londres
- 1 completa al Harvard Museums
- 1 completa (22/70) al Art Institut of Chigaco
- 1 completa (57/70) a Richards Harris Art Collection (col·lecció privada)
- En venda a Christies la sèrie completa (29/70) amb un preu de 199.250 GBP (226.000 € aprox.)

Hi ha, a banda, diferents estampes aïllades repartides per diferents museus del món, i segurament en moltes col·leccions privades. No he pogut trobar cap rastre de la sèrie en el territori espanyol.

## 5. Anàlisi comparativa

Enquesta de Georges Duthuit:

*¿Se resiente el acto creador de la influencia de los acontecimientos del entorno, cuando esos acontecimientos consisten nada menos que en la aniquilación de la civilización que el pintor o escultor, más o menos conscientemente, al principio de su carrera pretendía enriquecer?*

*¿Puede existir la obra fuera del tiempo histórico, válida bajo todos los regímenes y para todos los modos de existencia, obligando la creación a partir de entonces a su autor a ignorar todo cuanto pasa a su alrededor, y la suerte común de la humanidad?*

Resposta de Miró:

*El mundo exterior, los acontecimientos contemporáneos, no dejan de influenciar al pintor, es evidente. El juego de las líneas y de los colores, si no descubre el drama del pintor, no es más que un divertimento burgués. Las formas que expresa el individuo vinculado a la sociedad deben descubrir el movimiento de un alma que quiere evadirse de la realidad presente, y después aproximarse a realidades nuevas, es decir, ofrecer a los otros hombres una posibilidad de elevación. Para descubrir un mundo habitable, ¿cuánta podredumbre que barrer!*

*Si no tratamos de descubrir la esencia religiosa, el sentido mágico de las cosas, no haremos más que añadir nuevas e incontables fuentes de embrutecimiento a las que se ofrecen hoy a los pueblos.*

*La horrible tragedia que atravesamos puede sacudir a algunos genios aislados y darles un vigor acrecentado. No obstante, las potencias de regresión conocidas bajo el nombre de fascismo se extiendan aún más, que nos hundan un poco más en el impasse de la crueldad y de la incompreensión, y se acabó toda la dignidad humana.*

*Por otra parte, una revolución que tienda únicamente hacia la comodidad desembocaría en la misma desgracia que aquella en la que nos ha hundido la burguesía. Al no proponer a las masas más que satisfacciones de orden material, se aniquilaría nuestra única esperanza, nuestras últimas oportunidades de salvación.*

*Ya no hay torre de marfil. El retiro y el alejamiento no están ya permitidos. Pero lo que cuenta en una obra no es lo que quieren descubrir demasiados intelectuales, es lo que arrastra, en su movimiento ascendente, de hechos vividos, de verdad humana, pues los hallazgos plásticos en sí mismos no tienen ninguna clase de importancia. Así, no hay que confundir los compromisos propuestos al artista por los políticos profesionales y otros especialistas de la agitación, con la necesidad profunda que le hace tomar parte en las convulsiones sociales, lo vincula, a él y a su obra, a la carne y al corazón del prójimo y hace, de la necesidad de liberación de todos, su propia liberación.<sup>1</sup>*

---

1 Declaracions de Joan Miró a Cahiers d'Art, 1939, N° 1-4, París 1939

### 5.1. L'elecció del gravat com a llenguatge

“Tenien un tema”, com va dir Otto Dix, i dos excel·lentíssims pintors escullen el gravat per representar “aquell tema” en concret. Com ja varen fer Goya i Callot.

«(...) una vez que el criterio de autenticidad deja de ser aplicable a la producción artística, la función social del arte en su conjunto queda invalidada. Su fondo ritual debe ser sustituido por un fondo constituido por una práctica diferente: la política.»<sup>2</sup> Però no té per què ser la política. Podia ser una pràctica en que es fes accessible l'art al públic interessat no benestant. El que rebutjaven tant Dix com Miró era la burgesia acomodada, eren ells els que acabaven accedint a les obres d'art úniques, “autèntiques”. Miró va repetir en diverses ocasions que no volia que les seves obres acabessin en mans de certs personatges burgesos. Dix, pel tipus d'imatges que representava i la crueltat amb què ho feia, ja s'assegurava en certa manera que les seves obres no decoressin cap saló burgés. El gravat és una tècnica que permet la multiplicació de les imatges i un major accés, quan un artista escollia el gravat, en part, estava escollint el destinatari del seu art. I aquest podria ser un motiu per l'elecció del mitjà, no només “tenien un tema”, també “tenien un destinatari”.

L'època de producció de les dues sèries de gravats està situada en un context en el qual les “arts menors” es situaven en el camp de les “grans arts”, molt proper a les Arts and Crafts, el naixement de la Bauhaus, etc. Dadà s'expressava molt sovint en les arts gràfiques (llibres, cartells, el que confluïa en el gravat). No era en absolut un mitjà estrany.

Però per un cicle de tal magnitud, 50 estampes en cadascun dels casos, la tècnica escollida és sens dubte el gravat. Portant no només la tècnica a un estat de magnificència, el que portaven era el tema a aquest estat de magnificència.

Però els casos de Goya o Callot no s'inscriuen en el context d'“obra d'art total” ni el gravat era considerat un mitjà artístic a l'alçada de la pintura. I ells escullen el gravat per representar les “misèries” i els “desastres” de la guerra.

La gran avantatja que té el gravat és la reproductibilitat i, per tant, una major divulgació. Quan un artista vol fer-se escoltar, vol transmetre un missatge, donar a conèixer, un mitjà que li ofereix moltes possibilitats és el gravat. Aquest missatge podia estar “xifrat” ser alhora en forma de “codi”, com podien ser els *Caprichos* de Goya o la *Sèrie Barcelona*, procurant d'evitar així que les ignoràncies dels estats i les censures captessin els seus missatges, i confiant en la intel·ligència del “poble”, en la d'aquells a qui realment anés adreçat aquest missatge<sup>3</sup>.

Però, per què la necessitat de divulgar imatges de tant horror? Com s'ha pogut veure, en especial Dix, la duresa i la lletjor ha estat molt criticada. Aquesta lletjor, tan desagradable, gens complaent als sentits, per què haurien de ser divulgades? «(...) la masa reclama que el mundo le sea más “accesible”(...)»<sup>4</sup> No només el món de les coses boniques, com podien ser les obres d'art que es creaven en altres països, o aquelles que no eren accessibles per trobar-se en palaus i col·leccions privades. No només la literatura i la ciència, que gràcies a aquests mitjans de reproducció, a la impremta, van posar a l'abast del “poble” el

2 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu ediciones, Buenos Aires, 2013, p.67

3 Val a dir que en el cas de la *Sèrie Barcelona* la tirada era tan curta que no va tenir una divulgació en el nostre territori. Però sí que, i en part gràcies a la tècnica en què va ser executada, la va tenir als EEUU. Recordem l'edició facsimil de Curt Valentin amb el vist-i-plau de Joan Miró.

4 Walter Benjamin, p.63

coneixement. També tenen dret a conèixer quines són les injustícies que es cometen en nom de la pàtria i, en resum, en el nom del poble, a saber que hi ha més opinions que les de l'estat i les de l'església, que són els que divulguen la informació. Sobretot en estats fascistes i inquisidors, on tota la comunicació està manipulada per tal que es difongui una sola idea, aquestes imatges i aquestes altres idees han de ser compartides, encara que després puguin ser ignorades.

A banda de la reproductibilitat i la divulgació, el procediment complex del gravat podria, per a l'artista, esdevenir un ritual. Potser un ritual d'exorcització, en el que les imatges que cremaven dins sortien fora però només a través del ritual. Reproduint temes bèl·lics ells eren soldats al mateix temps, soldats que atacaven el metall, amb totes les seves armes (àcids, burils, etc.). No poder saber el resultat fins que es fa una prova en la premsa, després d'una lluita, quan es pot alçar la vista un cop acabada la batalla. Un procés alquímic com deia Dix.

El cas de la litografia escollida per Miró el procés no és tan agressiu, però així com l'aiguafort i aiguatinta eren les tècniques idònies per les imatges de Dix, pels claroscurs, textures, ombres, línies, etc.; la litografia era el mitjà idoni pels traços de Miró. Però el procés alquímic esdevenia igual, i en aquest cas concret tenim en compte que va portar els papers report de París sota el braç<sup>5</sup> (del poc equipatge que portava), conscient de per a què li servirien, fugint de la guerra, per entrar en un estat de repressió on no sabia si podia ser empresonat només posar un peu dins del seu país. Però amb els seus papers report sota el braç. Portant-los de Palma a Montroig, i de Montroig a Barcelona un cop creada la sèrie, per mostrar-li a Prats d'amagat, i imprimint-los al taller Miralles, també d'amagat.

## **5.2. Posicionament dels dos artistes en respecte a l'art i les realitats contemporànies**

Ambdós artistes tenien molt clara quines són les obligacions de l'artista. I comparteixen aquesta opinió. Durant les èpoques de producció que aquí es tracten, les de *Der Krieg* i la *Sèrie Barcelona*, cap dels dos feia declaracions públiques. Sí ho van fer més tard i van deixar sempre molt clara quina era la postura al respecte. Si es llegeixen les opinions d'un i es llegeixen les de l'altre, podrien intercanviar-se donat que, en l'essencial, estan dient el mateix.

Tots dos rebutjaven els dogmes dels diferents grups artístics i no s'hi volien sotmetre. «Me opongo muy decididamente a los dogmas artísticos. Porque el arte no es una ciencia, ni está sometido a ninguna ley palpable.»<sup>6</sup>, deia Otto Dix el 1958. Miró també deia «(...)Me fastidian los dogmas.»<sup>7</sup>

Participaven dels diferents *ismes* però sempre des de l'experimentació i la recerca d'un llenguatge plàstic amb què poguessin expressar les seves inquietuds. Quan Otto Dix el va trobar va deixar la seva recerca, Joan Miró, en canvi, no va deixar mai d'investigar en llenguatges nous amb el seu esperit curiós i amb el seu amor per la matèria. Per ell, seguir una tendència artística era el camí fàcil per l'artista, tenia unes certes regles, només havia de seguir-les i tindria èxit. El 1920 escrivia al seu amic Ràfols: «Jo prefereixo més un

5 No es sap encara si els papers report que va fer servir per la sèrie van ser tots adquirits a París o bé podria haver aconseguit alguns més al territori català. El que és evident és la diferent tipologia de papers, tant de format com de composició material, etc., que aporten també resultats subtilment diferent. Aquest camp resta per investigar.

6 Citat a *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.164

7 Raillard, p.31

home que fracassi durant la seva recerca, que pegui dos cops de cap a la paret a un altre que vagi fent tot tranquil·lament lo que els altres han fet suant sang»<sup>8</sup>.

En una carta adreçada a Joan Miró, se li preguntava, per la revista *Varietés*, sobre la seva adhesió al surrealisme, ell va respondre amb moltíssima ironia: «Incontestablemente, para llegar a una acción siempre se requiere un esfuerzo colectivo. Sin embargo, estoy persuadido de que los individuos con una fuerte o excesiva personalidad, enferma quizá, fatal si se quiere, esto no es discutible, jamás podrán someterse a la disciplina cuartelera que una acción común exige cueste lo que cueste.»<sup>9</sup>. Sobre la pertinència al surrealisme també va dir: «(...) a mí me han dado la etiqueta de superrealista. Pero yo, ante todo, quiero conservar mi independencia rigurosa, absoluta, total.(...)»<sup>10</sup>.

A Otto Dix també li van fer una enquesta per un estudi de Lajos Kassák: «L.K.: ¿Considera correcta la caracterización sistematizada de los *ismos* o cree que ya hemos llegado al punto de reunir en una síntesis los resultados parciales de las distintas tendencias que configuran el estilo artístico de nuestra época? O.D.: Los *ismos* son categorizaciones para tontos.»<sup>11</sup>

L'important, per Otto Dix, no era tant la forma o el color, sinó el tema, el discurs, el missatge que es vol comunicar, allò de què es vol parlar. «Where emotion and experience are left out, they cannot be replaced by form and color alone. My endeavor is to achieve a representation of our age, for I believe that a picture must before all express a content, a theme»<sup>12</sup>. O com deia Miró «Más que el propio cuadro, lo que cuenta es lo que arroja al aire, lo que difunde. (...)»<sup>13</sup>.

Cap dels dos es sotmetien a dogmes i cap dels dos es sotmetia al mercat de l'art i al "gust" que regnava a cada moment, per tal de vendre més o tenir més èxit. En una carta d'Otto Dix de 1912, al seu amic Hans Bretschneider, referint-se a les crítiques que li feien els seus professors durant la seva formació va escriure «Todo esto, dicho con otras palabras, significa: "Sea usted bueno en lugar de extravagante, porque usted es un artesano y tiene que gustar a la gente". Pero nadie piensa en que uno quiere llegar más lejos. Sin embargo, yo he de hacerlo...»<sup>14</sup>. Miró declarava en referència a això: «(...) Yo no he sido una puta, como tantos otros pintores.»<sup>15</sup>

Otto Dix va patir més perquè volien titllar-lo dins d'unes idees polítiques concretes, incloure'l dins de les tendències polititzades i militants, perquè la seva "estètica" s'inscrivía amb la dels grups als quals Georges Grosz i altres companys polititzats pertanyien. Va ser molt difícil rebutjar signar manifestos polítics en una Alemanya completament revolucionada on l'art era un dels capdavanters d'aquesta revolució. La seva postura era tota una altra, «Dix no oculta su desconfianza por cualquier programa ideológico y rechaza con vehemencia afiliarse al Partido Comunista Alemán (KPD). *Jamás me he creído capaz de cambiar con mis cuadros a los seres humanos o al mundo*»<sup>16</sup> En altra ocasió, fart, va dir «...déjenme en paz con su estúpida política, prefiero ir al burdel»<sup>17</sup>.

8 Citat a *Sentiment, emoció i gest*, p.11

9 Rowell, p.169, publicat en francès a *Varietés*, número especial, Bruselas, juny de 1929

10 Rowell, p.176, en una entrevista amb Francisco Melgar, publicada en castellà sota el títol "Los artistas españoles en París: Joan Miró". Ahora, Madrid, 24/01/1931, pp. 16-18.

11 Resposta a una enquesta de Lajos Kassák de 1958, citat a *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.148

12 Löffler, p.26

13 De "Yo trabajo como un hortelano", a *Los Cuadernos del Norte*, p.24

14 Citat a *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.156

15 Raillard, p.75

16 *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.164

17 Citat a Karcher, p.17

Tot i la seva manca d'adhesió o a causa d'ella «(...) Surgen así complejos análisis, y no panfletos pictóricos de lucha de clases, como por ejemplo en la obra de Geores Grosz»<sup>18</sup>. Per algunes intervencions o obres, l'obra de Miró també va ser titllada en alguna ocasió de pintura política, «No és pintura política; és alguna cosa més: la mateixa expressió de les forces creatives que fa massa temps que han estat reprimides en l'home»<sup>19</sup>. Però Miró tampoc es va polititzar mai, «(...) Los partidos políticos me traen sin cuidado.»<sup>20</sup>

No polititzar-se no volia dir que no els importés el que passava al seu voltant ni que no tinguessin idees i opinions sobre això. Otto Dix «(...)en ocasiones hace aportaciones gráficas como satírico y cronista de la vida cotidiana proletaria para revistas de izquierdas editadas por George Grosz y John Heartfield, los dos amigos y artistas políticos berlineses. En 1922 participa en una exposición y subasta a favor de la "Rusia hambrienta". En 1924 Dix entrega una estampa de la carpeta *Guerra* para la Ayuda Obrera Internacional. Ese mismo año exhibe 13 obras en la *Primera Exposición Colectiva de Arte Alemán* en la Unión Soviética, que itinera por Moscú, Saratov y Leningrado. En 1930 participa en la exposición *Arte Socialista Actual* celebrada en Ámsterdam.»<sup>21</sup>

També Joan Miró, «(...) solidari amb la lluita de la classe obrera, es va comprometre amb les realitats socials de la seva època precisament treballant en els marges polítics, oferint als seus compatriotes una sèrie d'imatges emblemàtiques a través de les quals es poguessin veure reflectits com a poble i com a nació.»<sup>22</sup> Recordem el segell i cartell *Aidez l'Espagne* i la seva participació amb *El pagès* al Pavelló de la República Espanyola el 1937.

Sobre l'art abstracte tenien, també, opinions similars. Dix, verista, opinava «(...) Estoy en contra de los abstractos que pintan con una escoba, que disparan con la ballesta contra el lienzo y embadurnan el cuadro con una salsa coloreada. El resultado son cuadros que podrían continuar a lo largo de kilómetros. La invención es insignificante, y sirve a lo sumo para papeles de pared y faldas de mujeres.(...)». O bé responia a altra de les preguntes de Lajos Kassák: «L.K.:¿Qué entiende por arte abstracto? ¿Considera abstracta una representación geométrica y no, por el contrario, un árbol? O.D.: En todo arte hay elementos abstractos, el denominado arte abstracto es un nuevo arte aplicado.»<sup>23</sup>

Miró, víctima (també) de l'etiqueta "abstracte" per les seves obres, en una entrevista amb Georges Duthuit, deia «¿Ha oído usted hablar de una tontería más considerable que la "abstracción-abstracción"?» i finalitzava «En estas condiciones, no puedo comprender —y considero un insulto— que se me integre en la categoría de los pintores "abstractos".»<sup>24</sup>

18 Karcher, p.8

19 Lasse Söderberg, "À Barcelone et à Madrid: Peinture et vérité", *Cahiers du Musée de Poche*, núm. 2, juny de 1959, pàg.64, *L'escala de l'evasió*, op. cit, p.26

20 Raillard, p.232

21 *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.164

22 *L'escala de l'evasió*, p.26

23 *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.148

24 Citada a Rowell, pp.213: Entrevista con Georges Duthuit. Publicada en francès con el títulu "Où allez-vous Miró?" (¿Dónde va usted, Miró?) *Cahiers d'Art*, n18-10, París 1936, pp. 261-266.

«G.D.: Lo que se llama la posición trágica del artista, ¿no es así? ¿Dónde? ¿Con quién? ¿Por qué?

J.M.: No en una cervecería bien caldeada, en cualquier caso. No con intelectuales sin responsabilidades. No al servicio de sus absurdas teorías. Déjeles masticar en vacío sus abstracciones, a falta de verdadero alimento, a falta de ritmo real, de hechos humanos.

¿Ha oído usted hablar de una tontería más considerable que la "abstracción-abstracción"? Y me invitan a su casa desierta, ¿como si los signos que he transcrito sobre un lienzo, desde el momento en que corresponden a una representación concreta de mi espíritu, no poseyeran ya una profunda realidad, no formaran parte de la realidad! Por otra parte, ya lo ve usted, concedo una importancia mayor a la materia de mis obras. Una materia rica y vigorosa me parece necesaria para dar al espectador ese golpe en pleno rostro que debe alcanzarlo antes de que intervenga

A aquest respecte, no és cap contrasentit afirmar que Joan Miró (de la mateixa manera i de forma molt diferent a Otto Dix) era també un pintor realista. «(...) el crític J. V. Foix va identificar (...) l'obra de Miró: «simplicitat, claredat, objectivitat, plasticitat i, no rebutgeu la paradoxa, REALISME»<sup>25</sup>. O bé com deia Leiris: «(...)su arte, nadie tiene de abstracto, aunque sea poco legible.»<sup>26</sup>.

A Joan Miró se'l considerava, doncs, realista; i paradoxalment, Löffler planteja a Otto Dix com un dels pares del surrealisme basant-se en una teoria de Novalis:

«Novalis remarks on it: «When things strange to one another come together by being in the same place or at the same time or through some odd similarity, they acquire singular properties and peculiar connections.» This is the first step forward a Verist Surrealism of which Dix was among the fathers; but it must be said at once that he himself ventured no further along this path: the experiences of psychoanalysis in the realm of dreams and delirium, the domain of the subconscious find no place in his pictorial world. (...)»<sup>27</sup>

### 5.3. Dues tendències, un discurs

Dos artistes que rebutgen formar part d'una tendència concreta, cerquen el seu mode d'expressió, el seu llenguatge, i el troben. Són artistes lliures. Per què, doncs, els hem d'encalçar en una tendència? No era el que ells no volien? Per què els posem en calaixos diferents de la història de les imatges? L'important, per tots dos, no era "el tema" (segons Dix) el "discurs"? Per què, doncs, en casos com aquests, no provem de primar el contingut, el tema, per tal de fer-ne un estudi, aïllant la forma o la tendència artística on es podrien inscriure?

«(...) È impossibile leggere la pittura di Dix prescindendo dal clima storico e sociale della sua epoca. (...) le ragioni sociali sono preminenti rispetto alle ragioni estetiche. (...)»<sup>28</sup>. Aquestes raons socials de les que parla Gianfranco Bruno podriem canviar-les per actituds humanes, «(...) Perquè és dins de les actituds humanes que tota obra d'art té les arrels.(...)»<sup>29</sup>

Al seu text *Yo trabajo como un hortelano*, Miró escrivia:

«Una frase de Confucio me sorprendió mucho:

«*Todos los hombres son semejantes —dijo— sólo las costumbres los diferencian*».

Esas historias de naciones, son burocracia. No se trata de ser un burócrata, sino un hombre. Llegando a ser verdaderamente un hombre, se es capaz de conmover a todos los hombres, tanto a un negro como a un chino, a un hombre del sur como a otro del norte. Pero, para llegar a ser verdaderamente un hombre, es necesario desprenderse del falso yo. En mi caso, es necesario dejar de ser Miró, es decir, un pintor español que pertenece a una sociedad limitada por fronteras, convenciones sociales y burocráticas. En otros términos, es necesario ir hacia el anonimato.(...)»<sup>30</sup>

---

la reflexión. Así, la poesía, plásticamente expresada, habla su propio lenguaje.

En estas condiciones, no puedo comprender —y considero un insulto— que se me integre en la categoría de los pintores "abstractos".»

25 A "Joan Miró", *Cahiers d'Art*, vol.9, núm.1-4, 1934, pàg.52), op. cit, *L'escala de l'evasió*, p.22

26 Mourlot-Leiris, p.38

27 Löffler, p.25

28 Gianfranco Bruno a *Otto Dix* (Génova), p.21

29 Corbella, p.9

30 Text inclòs a *Los Cuadernos del Norte*, p.25

Aquest discurs és vàlid tant en les fronteres artístiques que ha establert la història de l'art, com en les fronteres territorials que ens han posat els governs i que ens fan lluitar uns contra els altres, com en la sensibilitat de tots els éssers humans davant de certs discursos "universals". L'única cosa que sovint ens diferencia és el llenguatge, com en els casos de *Der Krieg* i *Sèrie Barcelona*, però quan es tracta d'un discurs universal, qualsevol llenguatge pot ser comprensible i equivalent.

No compten, aquestes dues sèries, amb un discurs agermanat? Contra la guerra, contra les forces (polítiques, repressores, ...) que han llançat al poble a la guerra, contra la mort, contra el dolor, a favor de la llibertat, apel·lacions a la intel·ligència. En Dix "conjurant la guerra", Miró amb el "monstre que lidera la batalla".

«(...) L'important ni tan sols són les obres, ha repetit fins i tot Miró. El que compta és el que sembren en cadascun de nosaltres. I no hi ha dubte que aquesta manera de pensar té l'aroma de les savieses realment valuoses i essencials.»<sup>31</sup>

#### 5.4. Què diuen els que no parlen?

Com ja s'ha exposat, cap dels dos artistes va voler fer declaracions ni manifestos públics, sigui per adherir-se a un grup, sigui per explicar o justificar la seva obra. Otto Dix, en la intimitat d'una carta, escrivia a Hans Kinkel el 29 de Març de 1948: «I've never written confessions since, as closer inspection will reveal, my paintings are confessions of the sincerest kind you will find, quite a rare thing in these times.» «Also, I am not willing to reveal the depths or shoals of my soul to astonished citizens and contemporaries. Whoever has eyes to see, look!»<sup>32</sup>

Les seves pintures són les seves confessions, qui tingui ulls per mirar, que miri! No vol explicar la seva obra<sup>33</sup>, ni declarar, ni opinar, no verbalment, ho fa visualment, perquè té molt clara quina és la seva funció com a artista: «(...)Durante mucho tiempo uno es como un recipiente vacío. Después crece algo que uno no quiere, se infiltra algo con lo que uno propiamente no puede.(...)» i ho plasma, gairebé com un mèdiu. «(...) No, los artistas no deben mejorar o convertirse. Son muy poca cosa. Solamente deben testimoniar (...)»<sup>34</sup> I sap quina no es la seva funció com artista, no és parlar sobre política, ni fer discursos intel·lectuals, ni dir la seva opinió, que ja està dita, en les seves obres, que són el seu llenguatge.

Aixímateix «Los silencios de Miró son legendarios. (...) Miró (...) se ha dedicado durante toda su vida a borrarse tras su lienzo.»<sup>35</sup> Com ell mateix va declarar «Tothom sap que no és la meua especialitat expressar-me amb el llenguatge verbal. El meu llenguatge és visual, de la pintura, i és amb ell que he intentat de dir, tot al llarg de la meua vida, allò que pensava i sentia, allò que em semblava que calia que digués.»<sup>36</sup> Com Dix, sentia també que l'artista tenia la mateixa funció de "mèdiu", «...entenc que un artista és algú que, entre el silenci dels altres, fa servir la seva veu per a dir alguna cosa, i que té l'obligació que aquesta cosa no sigui quelcom inútil sinó quelcom que faci servei als homes» «(...)

31 Antoni Tàpies a *Joan Miró: Anys 20. Mutació de la realitat*, p.26

32 *Otto Dix, Letters vol.1 (1904-1927)*, Contra Mundum Press, New York 2016, p.11

33 (...) Mis cuadros no hace falta discutirlos. ¡Si los estamos viendo! (...), cita a Karcher, p.198

34 Karcher, p.198

35 Raillard, p.11

36 De la lliçó introductòria sobre la concepció cívica de l'artista, en ocasió del nomenament de Miró com a Doctor Honoris Causa per la Universitat de Barcelona, llegit el 2 d'octubre de 1979, a Corbella, p.9



Que sigui en certa manera la veu de la seva comunitat.» «(...) cal que faci servir la seva veu pel món (...) contra totes les ignoràncies(...)»<sup>37</sup>. I amb el mateix sentit de responsabilitat cap a la societat<sup>38</sup> que compartia amb Otto Dix, «...en un entorn on la llibertat és difícil, converteixi cada una de les seves obres (...) en un deslligament de totes les opressions, tots els prejudicis i totes les falses valors establertes»<sup>39</sup>.

És molt més fàcil (i banal) entendre una obra d'art quan hi ha darrere una declaració, «Probablement el que diem no n'animarà gaires, en uns temps en què es vol que les coses es donin ja mastegades, a base de models culturals, de manifestos, eslògans i consignes, que potser poden ser útils per a altres avinenteses, però que en el món de la cultura són perillosos. (...)»<sup>40</sup>. Però tant Miró com Dix fan una crida al despertar de les ments, contra la "pereza mental"<sup>41</sup> que Miró tant detestava. Aquesta crida al moviment, a haver de pensar i reflexionar per sí mateixos i no acceptar tot el que verbalment és escrit i dit sense qüestionar-ho. A actuar com ho feia, per exemple, Dix: «Dix siempre se mantuvo fiel a sí mismo... y continúa siendo un caso polémico del arte alemán. "No pinto ni para unos ni para otros. Lo siento. Soy un proletario soberano de tal calibre ¿verdad? que digo: "¡Esto lo hago! Y podéis decir lo que queráis."»<sup>42</sup>.

Però insistint en el fet que aquest silenci verbal no volia dir desvincular-se del seu entorn, tenien molt clara la seva responsabilitat i participaven de la lluita de la manera que, segons ells, havien de fer-ho. «...cal que l'artista no se senti gens apartat de totes aquestes iniciatives ni de tots aquests esforços i doni a uns i altres el seu suport, el de la seva presència personal i el de l'eficàcia que la seva obra pugui tenir»<sup>43</sup>

La mancança d'altra informació com declaracions, explicacions i manifestos, sovint fan que alguns investigadors es tirin enrere en l'estudi, o que els qui les observem no les entenguem. O, el que és pitjor, es poden arribar a donar interpretacions fàcils i sovint banals. En el cas de *Der Krieg* perquè les imatges són molt clares i es pot caure en l'error d'una simple descripció (o crítiques tan contrastades com les que hem vist), i en el cas de la *Sèrie Barcelona* perquè no ho són gens, o, en aquest cas hi ha un absolut silenci, o bé es pot dir el que es vulgui sense que pugui ser rebutat.

Llavors, aquests que no parlen, què diuen? Aquesta és, en part, la provocació. Certeses? No n'hi ha. Però afegim-nos a la crida, reflexionem, observem, escoltem el que aquelles obres diuen. Leiris el 1947 en el text "En torno a Joan Miró" escrivia: «(...)un consejo práctico sobre la mejor manera de abordar una obra de Miró: crear el vacío en uno mismo, mirarla sin prejuicios, y bañar en ella los ojos(...)»<sup>44</sup>. El mateix any, Dix feia una crida «(...) discreto silencio es lo primero que el artista exige al observador, ya que es muy poco lo que puede explicarse en la obra de arte. Lo esencial de ella no puede aclararse, sino solamente contemplarse(...)»<sup>45</sup>

37 Corbella, p.9

38 A aquest respecte, per exemple, va ser preguntat per Raillard: G.R.:(...) De entre las cosas que ha hecho contra el fascismo durante este largo período, ¿qué le parece a usted lo más importante? J.M.: Las cosas libres y violentas. G.R.: ¿Las obras mismas o las acciones públicas? J.M.: Las obras mismas, por su violencia y sentido de la libertad. Eso ha conmovido a la gente, lo siento ahora con gran nitidez.» A Raillard, pp.219-220

39 Corbella, p.9

40 Antoni Tàpies a *Joan Miró: Any 20. Mutació de la realitat*, p.26

41 «(...) Miró detesta por encima de todo lo que llama «pereza mental». (...) Se propone ofrecer al espectador un aprendizaje de la libertad (...)», Raillard, p.22

42 Citat a *Otto Dix* (Fundació Juan March), p.10

43 Corbella, p.10

44 Leiris - Mourlot, p.45

45 Carta reproduïda al catàleg d'una exposició a Gera el 1947, citada al catàleg de l'exposició a la Funda-

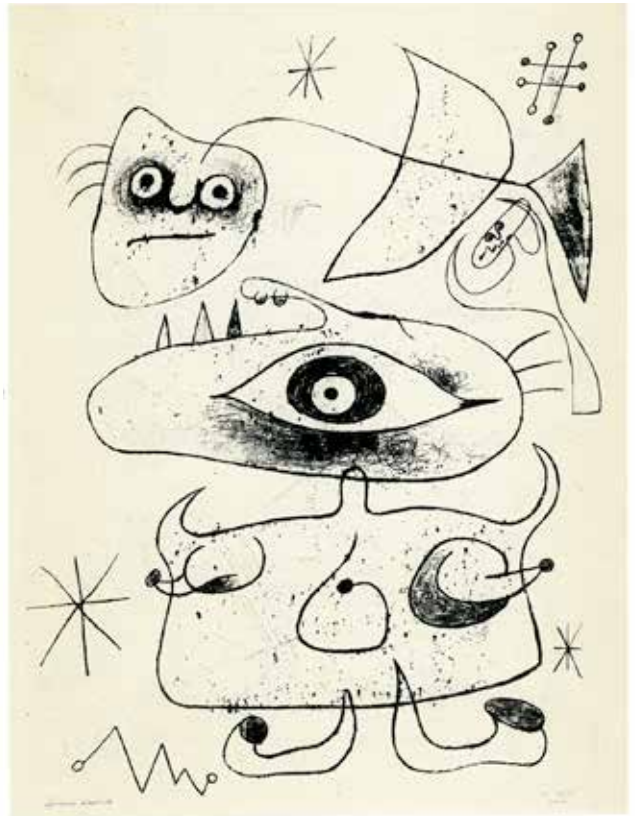
## 5.6. Comparativa d'estampes de les dues sèries

En aquest apartat faré un exercici de comparació bastant lliure i una mica atrevit. Amb la total consciència que no es pot fer una relació literal de les imatges que representen una sèrie amb les que representen l'altra, trobaré de cercar certes analogies, siguin formals com de contingut. L'objectiu és anar un pas més enllà i potser posar en evidència que les diferències formals es podrien arribar a salvar. Insisteixo en el fet que es tracta d'un experiment i es basa només en idees pròpies que neixen de l'observació i de totes les lectures que he fet en la recerca per aquest treball.<sup>46</sup>

### 1. **Estampa 33** de *Der Krieg* (Lens wird bomben belegt/Lens sota les bombes) / **Estampa 9** de la *Sèrie Barcelona*.

En l'estampa 33 sabem pel títol que es tracta de la ciutat de Lens. La composició mostra la diagonalitat d'un carrer que conflueix en un punt amb l'avió que està sobrevolant la ciutat, i, també sabem pel títol, bombardejant-la. Les taulades destrossades, cadàvers a terra i dones fugint amb nens en braços i cares d'horror.

L'estampa 9 mostra un personatge grotesc amb pitram, pel que es dedueix que pot ser femení tot i la manca del sexe femení, braços enlairats però sense mans, amb la boca



ción Juan March, p.10

oberta mostrant la seva dentició, en el que sembla un crit d'horror. Per sobre d'aquest personatge un ocell amb cap humà de grans dimensions (el que pot significar que és molt a prop). Entre aquests dos una figura fantasmal. Altres elements gràfics que acompanyen l'estampa són estels, una ziga-zaga i un símbol que representa una escala.

El personatge grotesc que crida en aquest cas no ho fa per lluitar, no té mans que alça al cel com en altres personatges, amb el que bé pot mostrar l'horror. La ziga-zaga és una pauta sonora agressiva, com la que podria interpretar-se com el so d'un avió i de les bombes caient. Els estels poden representar l'exèrcit espiritual lluitant contra les tenebres, en el cas de l'analogia queden clares quines són les tenebres.

L'ocell el va figurar Miró en una ocasió en l'obra *El vol de l'ocell damunt la plana*, i recordem que en aquesta obra els ocells representaven les bombes que van caure sobre Barcelona, Madrid i Guernica. Així que aquí podria referenciar el mateix. Alhora l'ocell té altre caràcter, que podríem donar a la figura fantasmal il·lustrada (que pot ser també un ocell tenint en compte les diferents tipologies d'ocell que va fer servir Miró dins de la sèrie) que és l'ànima que vola després de la mort. Que, seguint l'analogia, poden ser les ànimes d'aquelles persones que acaben de morir, pocs segons abans, en l'estampa de Dix.

L'escala, aquí és representada (de fet, en tota la sèrie) de forma molt esquemàtica, amb quatre línies creueres, és altre símbol molt potent en Miró. Si recordem *Gos bordant a la lluna*, l'escala al costat del gos que el portaria a la lluna, Miró va anotar en un dels seus quaderns: «Hice una especie de banda dibujada. *Me importa un bledo*: es lo que le respondía la luna al perro que ladraba: *Guau-guau...*»<sup>47</sup>. Aquesta banda finalment no apareix a l'obra. Si és la lluna la que ens ha d'ajudar a pujar, encara que tinguem l'escala, i ens diu "me importa un bledo", no tenim protecció ni salvament. No deixa de ser, doncs, una escala que pot representar el *desig* d'evasió i de fugida d'un entorn tenebrós (simbolitzat pels crits i els estels).

**2. Estampa 48** de *Der Krieg* (Die sappenposten haben nachts das feuer zu unterhalten / Les posicions a les trinxeres han de mantenir el bombardeig a la nit) / **Estampa 26** de la *Sèrie Barcelona*.

En l'estampa de Dix uns soldats mantenen la posició apuntant per disparar darrere unes muntanyes, en direcció a la lluna. Sembla que disparin a la mateixa lluna, o a les forces lligades amb la nit que aquesta representa. És una lluna-sol, tot i que no és plena la seva llum irradia en cercle, com si fos el sol darrere d'ella. Al voltant, un munt de cadàvers (ja esquelets) són còmplices de l'escena.

En l'estampa de Miró un horitzó dibuixat amb una línia en ziga-zaga, que pel contorn i la posició són molt similars al paisatge de Dix. També és present la lluna, que no està plena, i hi ha una forma circular que pot semblar el sol (també com a l'estampa de Dix), un sol apagat, tot i que és possible (encara que poc probable) que sigui el cap d'una figura simple.

Hi ha tres figures nodals, dues d'elles masculines amb el fal·lus erecte, ambdós amb els braços alçats, una amb braços-estrelles i l'altre amb braços-lluna. La tercera figura és femenina, mira cap a la lluna (la mateixa direcció on estan disparant els soldats de Dix), amb la boca oberta, més que un crit sembla un diàleg amb la lluna (com en el cas del gos?), una petició. Hi ha tres estels (recordem que podia ser l'exèrcit espiritual lluitant



contra les ombres); una espiral, que en la *Sèrie Barcelona* sol ser foc (*feue* com en el títol de Dix); una línia unida amb dos punts i diverses taques.

La línia unida amb dos punts és una referència còsmica i alhora musical, dos punts que s'uneixen. És l'ambivalència en un sentit binari. I les taques solen marcar un origen i un xoc, "els xocs necessaris en la vida" deia Miró. En aquest sentit pot tenir una connotació més positiva, un xoc que malgrat la destrucció comportarà una renaixença.

Les figures masculines poden al·ludir també a un naixement proper, un cop acabada la lluita, quan el sol s'encengui (Miró feia l'analogia del fal·lus en erecció com el naixement d'un arbre). La figura femenina, la humanitat mateixa, clama a la lluna.

Aquesta és una analogia sobretot compositiva i, en part, formal. Tot i que a l'estampa de Dix, aquests soldats s'estan defensant, segueixen lluitant, amb força, tot i la destrucció del seu voltant. Ells estan protegits, sembla que tinguin forces, es defensen... i hi haurà una fi.

3. **Estampa 35** de *Der Krieg* (Die irrsinnige von St.-Marie-à-Py / La bogeria de St.-Marie-à-Py) / **Estampa 15** de la *Sèrie Barcelona*.

Dix representa aquí una escena que va presenciar. En una zona devastada, una dona alletava al seu fill quan el nen va caure del seu pit ferit al cap. L'expressió de la dona és de bogeria, i el títol de l'estampa així ho remarca. La bogeria, en casos així, pot ser un estat psíquic de defensa, quan l'horror i el dolor sobrepassa el racional. El tema havia d'aparèixer a la sèrie, la destrucció de les famílies, el patiment de les mares, la mort dels infants, la bogeria.

Miró en l'estampa 15 representa dues figures, una més gran i una més petita. En aquesta ocasió sembla que no sigui per perspectiva sinó perquè els personatges són de diferent mida. El personatge més gran és femení, identificat pel signe de la vagina, té els braços cap amunt però en aquesta ocasió tampoc té punys, no té mans. Té un ull i una línia que

sembla sigui una boca, molt petita, recta, gairebé "trista". Una figura d'una línia unida amb dos punts torna a aparèixer en aquesta estampa, en aquest cas amb forma corba, aquest signe l'identificava també amb el xiscle d'una oreneta (que simbolitza de vegades un crit); visualment aquesta forma aparenta fins i tot dos ulls i un nas. Té també pitrams de grans dimensions, el que la pot identificar amb una mare.

La figura més petita és molt simple, amb els braços enlairats també sense mans, la cara és un cercle i els ulls i el nas estan representats amb dos punts i una línia. La boca és una línia en ziga-zaga unida per dos punts. No té identificació sexual, això més la diferència de grandària de les dues figures una en respecte a l'altra, podria identificar-lo com un infant. L'altre element que hi apareix, altre cop, són les estrelles, 3 (sempre números senars).

La boca de "l'infant" en forma de ziga-zaga indica connotacions irritades. Potser no al·ludeix de forma tan directa a la mort d'un infant, sinó a les víctimes sense possibilitat de defensa (no hi ha punys, ni boca oberta, ni dents punxegudes, com sovint apareix en senyal de protesta i de defensa). Podria bé referir-se al que al·ludíem anteriorment: destrucció de famílies, patiment de les mares, mort dels infants.



## 6. Conclusions provisionals i possibles vies d'investigació

Una de les preguntes que m'he fet continuament, en el cas de la *Sèrie Barcelona*, és: per què hi ha aquest desert?, per què resta tan silenciada?, com és que no se n'han fet més estudis? Al principi vaig pensar que podia ser per l'època, que, en general, és la menys estudiada de l'artista, però, la sèrie *Constel·lacions* sí que gaudeix d'aquest favor. A poc a poc he arribat a la conclusió de què probablement és la menys estudiada, en primer lloc, per la curta tirada, el que fa que sigui una obra relativament poc coneguda, en comparació amb altres sèries de l'artista; o potser perquè no ha provocat un gran interès en els investigadors; però, sobretot, probablement és poc estudiada perquè resta molt complexa, tot i que aquest pot ser un dels principals motius per iniciar una recerca.

Seguint amb Joan Miró, la sèrie *Constel·lacions* en certs escrits es contraposa amb la *Sèrie Barcelona*, així ho defensa Rosa M. Malet, però comença a haver-hi veus que defensen les dues sèries com dues obres que es complementen i es retroalimenten, en absolut es contraposen.

D'aquesta manera una de les conclusions a les quals he arribat és que quan a priori s'intueix que no es trobaran respostes, certes obres i/o artistes queden sense estudiar. I les preguntes que em faig són: per què en una recerca hem de trobar respostes?, no poden haver resultats plens de preguntes?, les preguntes no són, de vegades, també respostes?

Així que una de les possibles vies d'investigació, inclús proposada des de la Fundació Joan Miró, és la mateixa *Sèrie Barcelona*, complementant els estudis lloables que n'han fet en Domènech Corbella i en Jaume Reus. Especialment resta per investigar tot el procediment tècnic portat a terme per Joan Miró, saber d'on van sortir exactament els papers report, comparar els papers report amb les estampes finals, fer un estudi sobre els canvis que va fer a la pedra, etc. Des de la Fundació em van animar a portar a terme aquesta tasca.

Quant a Otto Dix, contràriament tinc la sensació que la sèrie *Der Krieg* ha restat "excessivament" entesa, amb conclusions que, donada la representació tan verista de les escenes, es basa en "va passar això i ho va representar". Crec que, al mateix temps, el panorama alemany de guerres i entre guerres ha estat molt explicat però no del tot comprès. La publicació francesa *Otto Dix. La guerre*, en aquest sentit crec que dóna un pas més enllà i aporta una visió amb la qual aporta més arguments a per què "va representar el que va passar".

D'altra banda, ja sigui per la destresa d'execució en la tècnica, com pel contingut de l'obra, com el context en què va ser creada, etc.; crec que ha estat poc estudiada en l'àmbit monogràfic i que restaria com a via d'investigació dedicar-li més atenció, posant en comú i aprofundint en totes les fonts de què es va servir, en la publicació, les mostres on va ser exposada i anys, la crítica que va rebre, l'exportació de la sèrie a l'estranger, la rebuda de la sèrie a l'estranger, opinions d'altres artistes no-alemanys en visualitzar-la i probables deutes, opinions del públic, etc. Hi ha també, aquí, moltes preguntes sense resposta, salvant sempre les distàncies d'aquelles publicacions a què no he pogut accedir, però de les que he pogut comprovar cap d'elles sembla dedicar-se

de forma exclusiva a la sèrie. Motiu pel qual, quan es parla d'ella es resumeix tot en pocs paràgrafs, i hi ha poques cites a estudis previs o autors especialistes en la sèrie.

Pel que fa als objectius que tenia inicialment, segurament no he aconseguit arribar-hi plenament. En part per la tipologia d'aquest estudi, que és un treball final de Grau, en part per la complexitat i l'utòpic dels mateixos objectius.

Posar el nom de la *Sèrie Barcelona* al costat de *Misères de la guerre*, *Los desastres de la guerra* i *Der Krieg*, resta encara una possible via d'investigació. Però per això considero que s'han de saltar les distàncies que comporten un llenguatge artístic tan diferenciat entre Callot, Goya i Dix, amb el de Joan Miró. Segons el meu criteri aquesta distància s'ha d'escurçar per fer palès que les quatre sèries estan connectades en l'àmbit discursiu i en la invocació que pretenen. Alhora totes quatre pertanyen a l'àmbit del gravat, i això tampoc és casual.

La postura ha estat, en part, partir de la base d'un observador il·letrat. Des d'aquesta postura provar d'entendre, només amb l'observació i amb les sensacions. Des d'aquest punt de vista les dues sèries em semblava que deien el mateix i em provocaven sentiments molt similars. A partir d'aquell moment, he provat d'analitzar des d'un punt de vista més científic per què dues sèries de gravats tan diferents de dos autors tan diferents aporten sensacions tan iguals. I arrel d'això he pogut deduir (i espero que, en part, demostrar) que les diferències no són tals i que en la majoria dels casos es basen gairebé exclusivament en la forma.

En aquest àmbit s'obriria una porta, potser idealista, a cercar d'agrupar algunes obres d'art amb un "llenguatge universal", connectades aquestes amb certa essència que pertany a l'ésser humà i que fa que s'escurcin totes les distàncies.

Per exemple, relacionar artistes o bé obres saltant-se les barreres formals, d'època o de deutes. Molt sovint es fan estudis d'obres i/o artistes en relació amb altres obres i/o artistes, cercant elements formals similars, cercant el mateix autor o escola deutora, cercant cites gràfiques entre uns i altres, idees similars, etc. Crec que seria interessant aprofundir en si existeix "una màgia de l'art" que provoca que un mateix impuls a veure amb l'essència de l'home porti a dos artistes, els noms dels quals mai es posarien en relació, a crear obres que diuen el mateix.

En el cas de Dix i Miró tenia també com a objectiu posar en relleu la relació entre el pensament d'ambdós, i posar de manifest que tenien postures molt similars en l'àmbit artístic, tot i que inicialment i donada la diferència en la producció artística, pogués semblar el contrari. Aquestes postures similars els porten a crear obres particulars com les dues sèries, amb una mateixa essència, tot i que cadascun d'ells experimentava en àmbits plàstics molt diferents. Ambdós senten la mateixa responsabilitat com a artistes i així es manifesten, actuen amb les seves obres i eviten discursos verbals, hi creuen profundament en aquesta tasca que els és "encomanada".

El més difícil ha estat posar en relació les estampes en sí, per les diferències formals abismals. Els dos artistes beuen de diferents fonts, Miró s'inspira en les pintures prehistòriques i l'art romànic, Dix en els grans mestres del renaixement alemany i italià. Es pot arribar a qüestionar: una estampa de Dix al costat d'una de Miró? Són dues coses que no tenen res a veure! Però, intentant fer-ne una analogia lingüística, de la mateixa manera que dos individus de llocs molt diferents ens poden dir en la seva llengua les mateixes coses, crec que també això és possible en l'àmbit plàstic. Hi ha quelcom més important que

la llengua (l'estil artístic en aquest cas) o l'origen temporal o geogràfic dels homes, que és aquesta identificació de sentiments que provoquen desastres com el de la guerra i la destrucció, el de quelcom que esdevé injust, el d'individus que han perdut la seva llibertat.

En una guerra mundial, civil o de qualsevol tipus, el món als nostres peus es trenca, la societat, nosaltres, ells, els altres, patim les mateixes conseqüències. Tots en som víctimes i no importa el bàndol en què ens trobem, ni la raça, ni la religió, ni la bandera. La guerra ens enfronta amb allò que realment és important i que iguala tots els homes: la gana, el patiment, el sentit de supervivència, de protecció de la família (la vida, la mort, l'amor). Insistent en l'eliminació d'espai temporal, social o estilístic, l'art, al servei de l'home, com ja va defensar Miró en el seu discurs el 1979, té la responsabilitat d'actuar en aquests casos, i Dix, Miró, com ho feren Goya i Callot, senten aquesta responsabilitat.

Tanmateix les dues sèries es contextualitzen en un moment àlgid de la història d'Europa. D'una Europa que, tot i estar molt dividida, compartia ja moltes coses, encara que aquestes fossin la destrucció i la incapacitat o impotència de no poder fer res al respecte. És per això també que la primera meitat del segle xx és una època tan productiva en l'àmbit intel·lectual i cultural, molts homes i dones tenien com a única eina el pensament, i es reunien i debatien i creaven teories i modes d'entendre, perquè hi havia una necessitat d'entendre per davant de tot. I cercaven solucions possibles, a través de la creació, no es conformaven amb la resignació ni amb l'acceptació, així que sigui amb programes polítics, socials, filosòfics, artístics, religiosos, i fos quina fos la seva bandera, hi havia la voluntat de crear (no de destruir) i de participar, de reacció. Inclús l'evasió era una resposta i un camí. I, és clar, cap proposta era prou bona, però, gràcies per participar!

L'acció que portaren a terme Dix i Miró no era política, encara que hi participessin en alguns actes, d'algunes exposicions amb clares ideologies. Tot i que no deien clarament quin era el seu programa ni ideologia, quedava sovint entès a través dels seus actes, les seves accions. Perquè és això el que fan: acceptar quin és el seu paper dins l'estructura i servir de la forma més útil i humil possible.

El repte que se'm planteja, insistent que tot i idealista, és, doncs, a provar de cercar una "essència universal" en algunes obres d'art, que de vegades es manifesta en la igualtat de les formes, de vegades s'intensifica amb la diferència. Però pot ser molt interessant provar de paragonar obres i/o artistes i apreciar, precisament, de quantes maneres diferents es poden entendre les mateixes coses.





## 7. Bibliografia

- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Amorrortu ediciones, Buenos Aires, 2013
- COMBALÍA, Victoria, *Miró y sus críticos, 1918-1929*, Ediciones destino, Barcelona 1990
- CORBELLA, Domènec, *Entendre Miró: anàlisi del llenguatge mironià a partir de la sèrie Barcelona 1939-1944*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1993
- DIX, Otto, *Letters vol.1 (1904-1927)*, Contra Mundum Press, New York 2016
- ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Mondadori, Barcelona 2007
- GOMIS, Joaquim, *Joan Miró. Fotografias 1941-1981*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1994
- GURTRUD, Philipp, *Otto Dix. The art of live*, Hatje Cantz, Ostfilden 2010
- IGLÉSIAS, Josep, "Otto Dix, la guerra como denuncia", En *Goya*, revista de arte publicació bimestral de la Fundació Lázaro Galdiano Madrid: la Fundació, Núm. 136 (gener-febrer 1977), p.244
- KARCHER, Eva, *Otto Dix 1891-1969: Me haré famoso o tristemente célebre*, Taschen Benedikt, Köln 1992
- KARSCH, Florian: *Otto Dix, Das graphische Werk*, amb introducció de Hans Kinkel, Hannover, 1970
- KRUMEICH, Gert; SCHUBERT, Diettrich; *Otto Dix. La Guerre*, Editions Gallimard, París 2015
- LANCHNER, Carolyn, *Joan Miró*, The Museum of Modern Art, New York, 1993
- LEIRIS, Michel; MOURLOT, Fernand, *Joan Miró Litógrafa. Tomo I*, La Polígrafa, Barcelona, 1972.
- LÖFFLER, Fritz, *Otto Dix: life and work*, Holmes & Meier, New York, London 1982
- Los Cuadernos del Norte. Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, Año IV N°18, (Especial)*, Marzo-Abril 1983
- MCGREEVY, Linda F., *Life and works of Otto Dix: German critical realist*, Ann Arbor: UMI Research Press; UMI Books on Demand, 1975
- MIRÓ, Joan, *Conversaciones con Miró*, a càrrec de Georges Raillard, Gedisa, Barcelona 1998
- MIRÓ, Joan, *Escritos y conversaciones*, a càrrec de Margit Rowell, Colecció de Arquitectura 43, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Valencia 2002
- MIRÓ, Joan, *Los cuadernos catalanes*, a càrrec de Gaëtan Picon, Colecció de Arquitectura 44, Institut Valencià d'Art Modern, Colegio oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2002
- REUS, Jaume, *Evasió i exili interior en l'obra de Joan Miró: 1939-1945, Tom I*, Tesi doctoral, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts de la Universitat de les Illes Balears, Palma, 2004.

### **Catàlegs d'exposicions:**

*3 visions de la guerra: Jacques Callot, Francisco de Goya, Otto Dix*, catàleg de l'exposició celebrada a la Fundació Bancaixa de València, Fundació Bancaixa, 2001

*Joan Miró. L'escala de l'evasió*, catàleg d'exposició, Tate Modern, Londres; Fundació Joan Miró, Barcelona; National Gallery, Washington, Fundació Joan Miró, 2011.

*Miró: Tierra*, catàleg d'exposició, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid 2008

*Otto Dix. Retrato de Hugo Erfurth. Técnicas y secretos*, 11 de març - 18 de maig de 2008. Catàleg d'exposició, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid 2008

SABARSKY, Serge, *Otto Dix*, mostra a Genova-Bolzano, Milano 1986

*Otto Dix*, Fundación Juan March, Editorial de Arte y Ciencia, cop., 2006

*Joan Miró: sèrie Barcelona*, Casa Elizalde Barcelona, Barcelona 1984

*Joan Miró 1956-1983. Sentiment, emoció i gest*, Fundació Joan Miró, Barcelona 2006

*Joan Miró: Anys 20. Mutació de la realitat*, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Barcelona 1983

### **Webgrafia:**

<https://www.fmirobcn.org/es/>

<https://www.guggenheim.org/blogs/findings/the-dark-world-war-i-prints-of-otto-dix/>

<https://nga.gov.au/dix/>

<http://www.ottodix.org/>

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/calcografia-nacional/>

[https://www.moma.org/s/ge/collection\\_ge/artist/artist\\_id-1559.html](https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/artist/artist_id-1559.html)

[https://www.moma.org/s/ge/curated\\_ge/](https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/)

<http://www.tdx.cat/handle/10803/37403>

<https://digital.march.es/fedora/objects/cat:121/datastreams/PDF/content>

<http://www.museoreinasofia.es>

FORWARD, Roy, *"Education resource material: beauty, truth and goodness in Dix's War"*, 2010 (Consulta abril de 2017). Disponible al lloc de la National Gallery of Australia <https://nga.gov.au/dix/edu.pdf>

JONES, Jonathan, *"The first world war in German art: Otto Dix's first-hand visions of horror"*, 14 de maig de 2014 (Consulta abril de 2017). Disponible a The Guardian <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/14/first-world-war-german-art-otto-dix>



## 8. Annexes



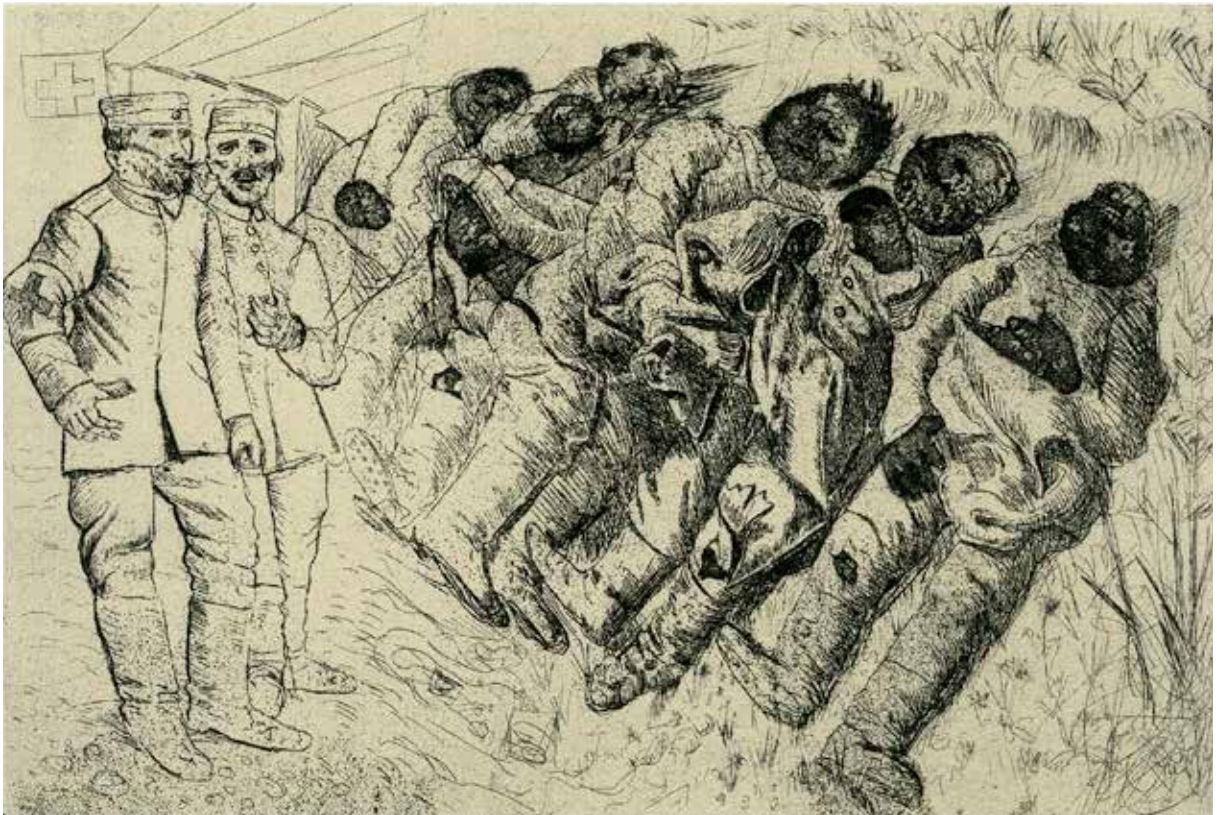
*Der Krieg, Otto Dix*

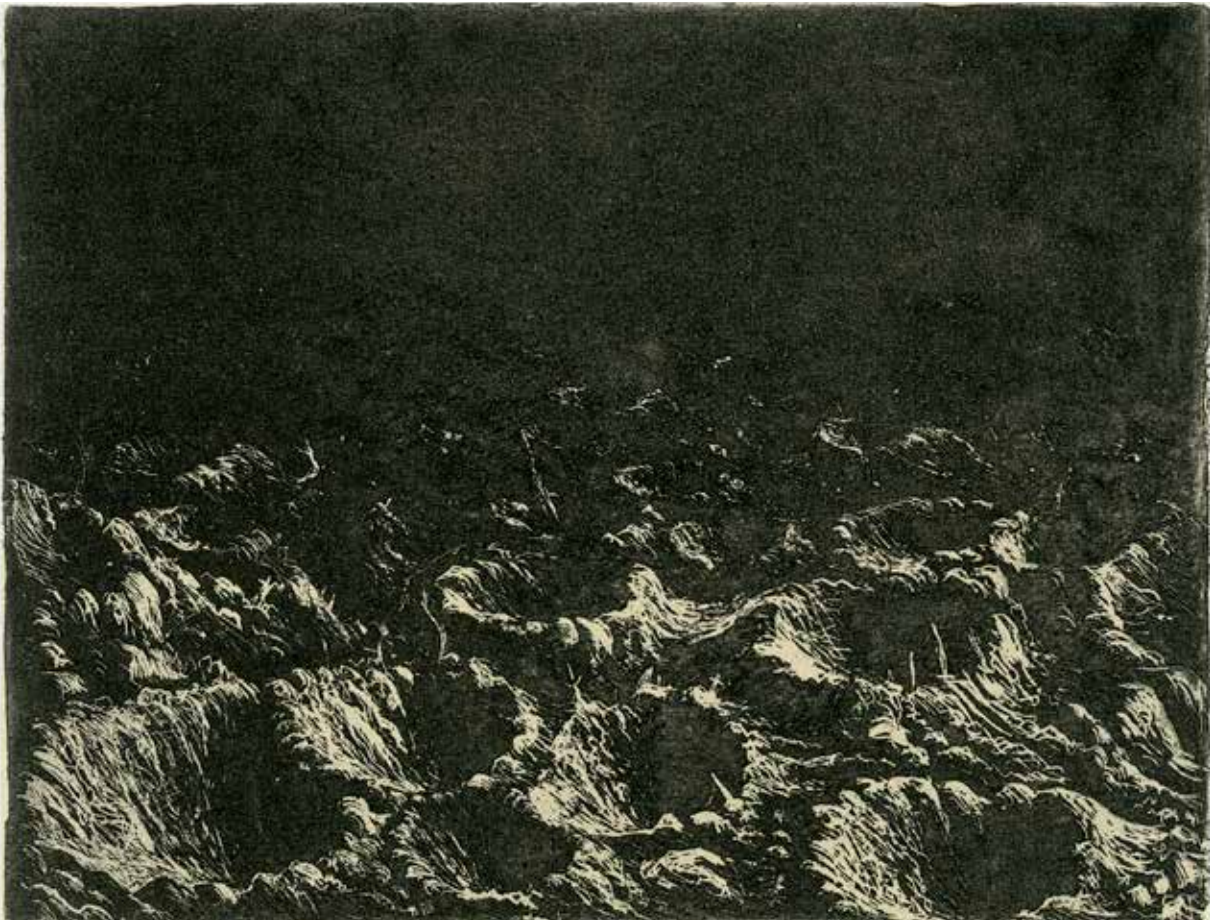




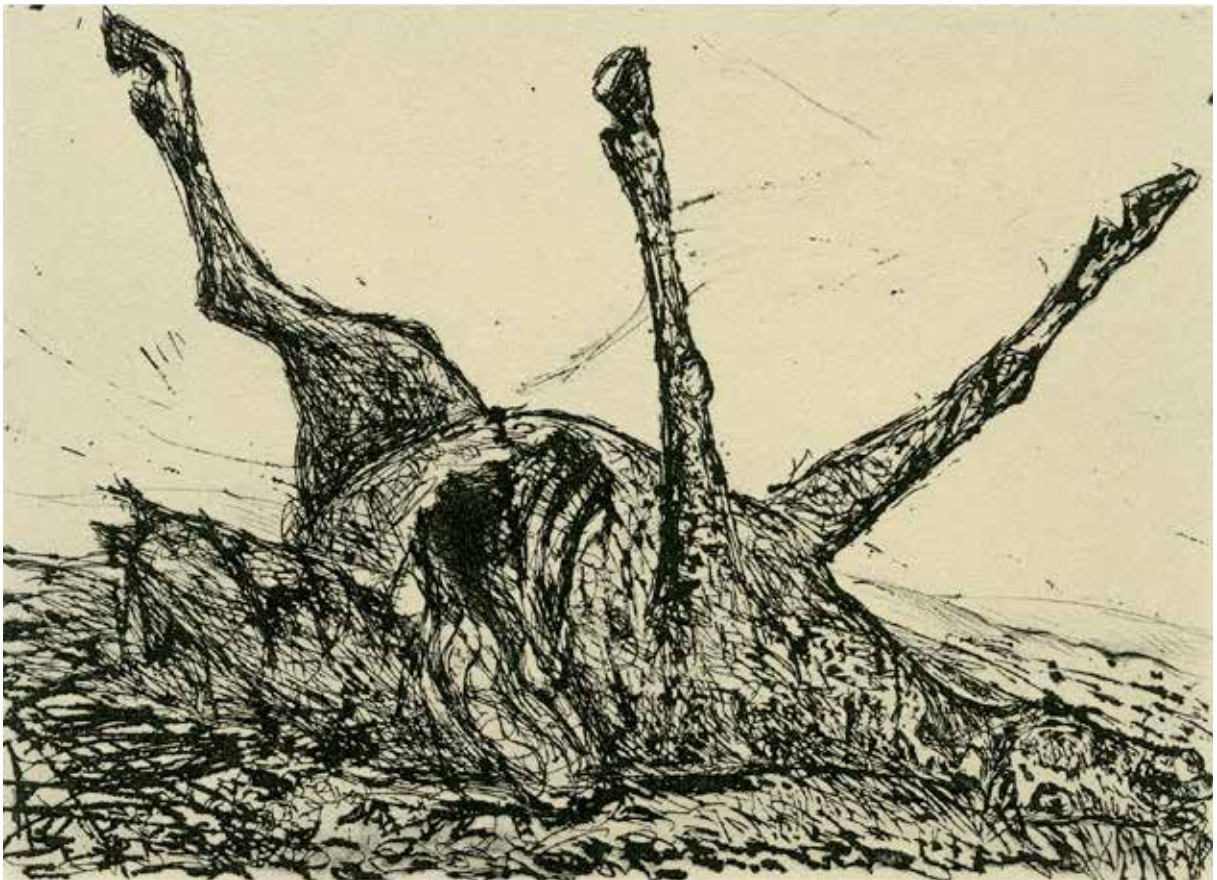


2. VERSCHÜTTETE (JANUAR 1916, CHAMPAGNE)





4. TRICHTERFELD BEI DONTRIEN VON LEUCHTKUGELN ERHELLT





6. VERWUNDETER (HERBST 1916, BAPAUME)

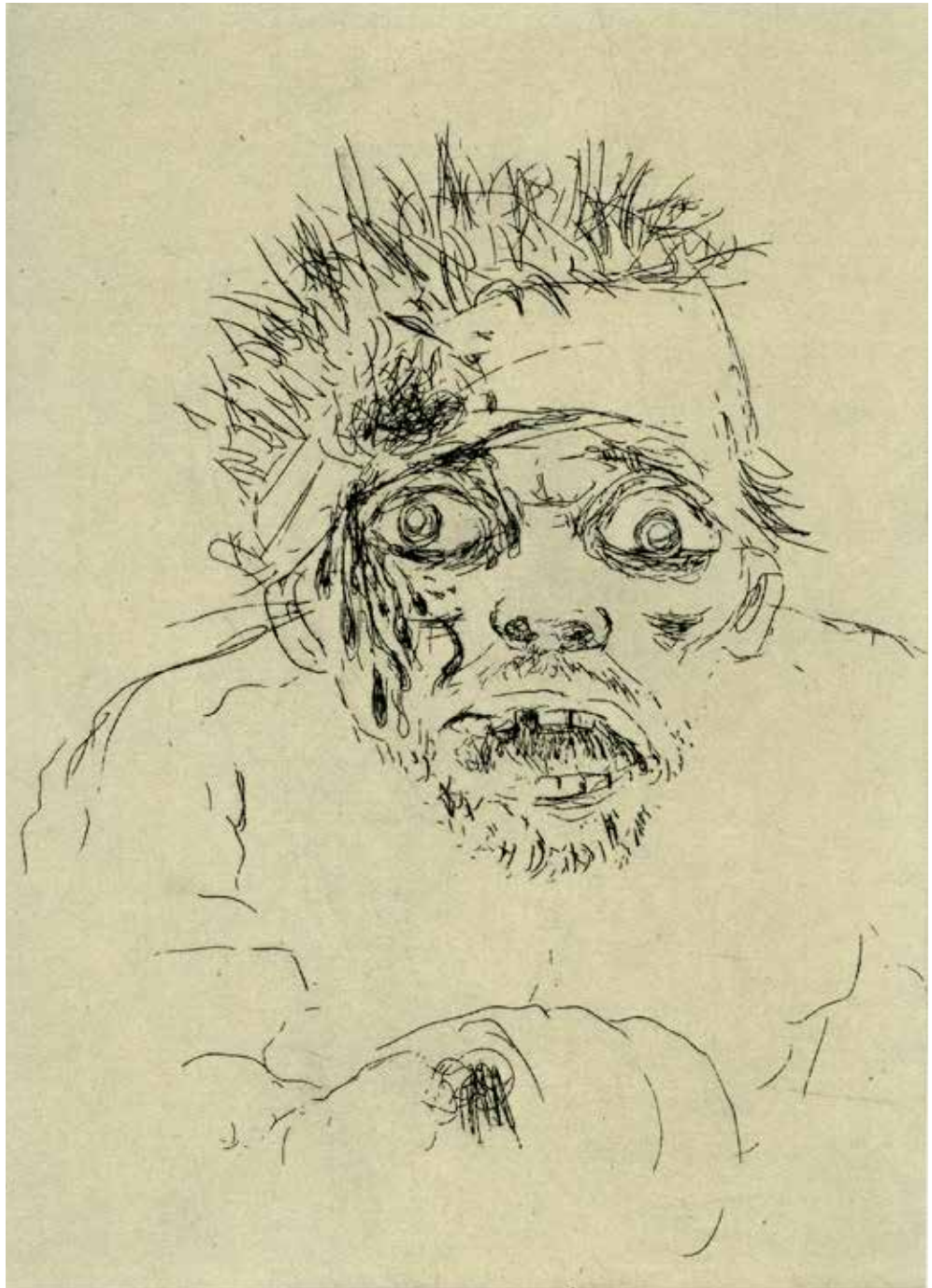




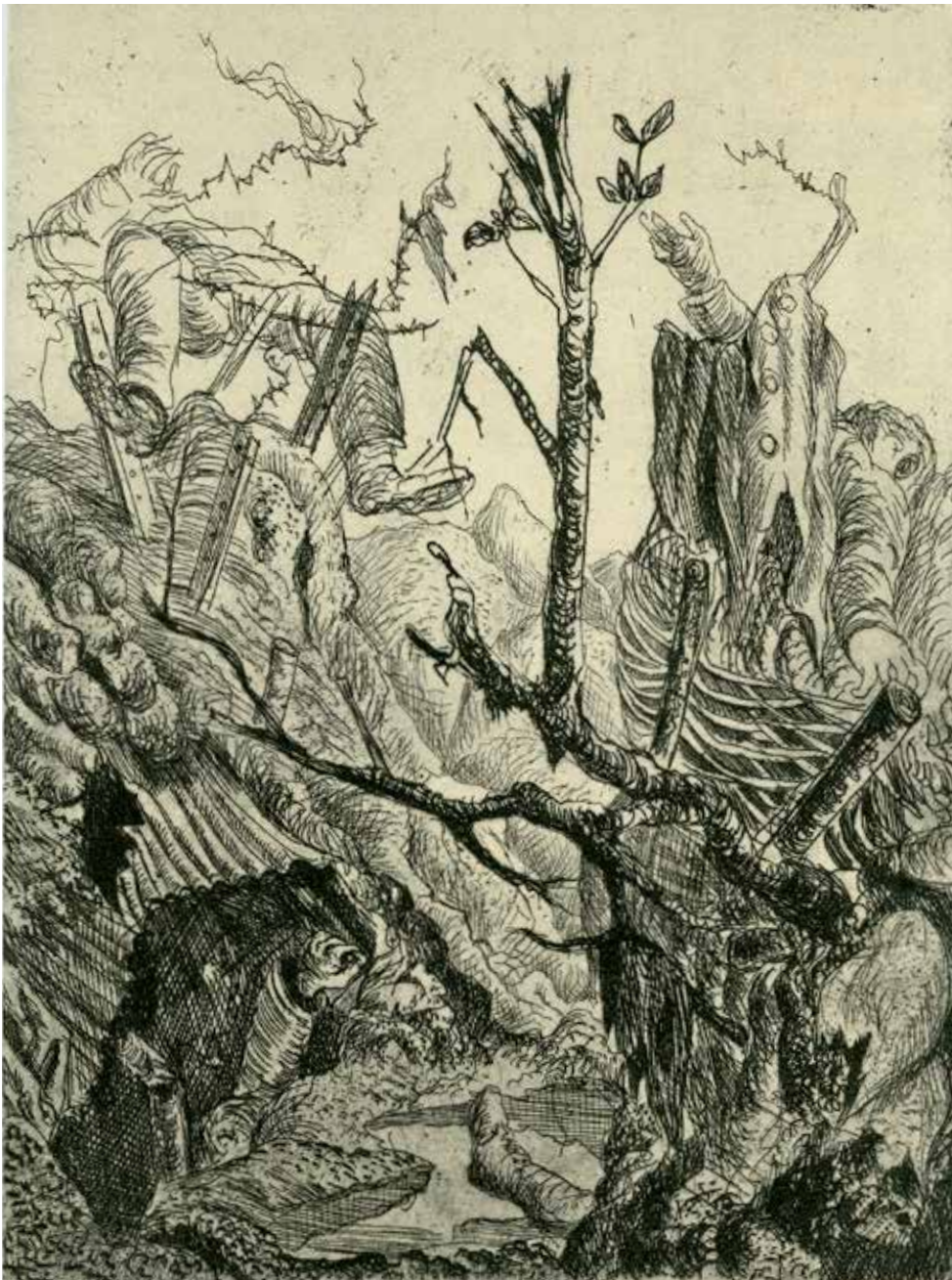
8. RELAISPOSTEN (HERBSTSCHLACHT IN DER CHAMPAGNE)





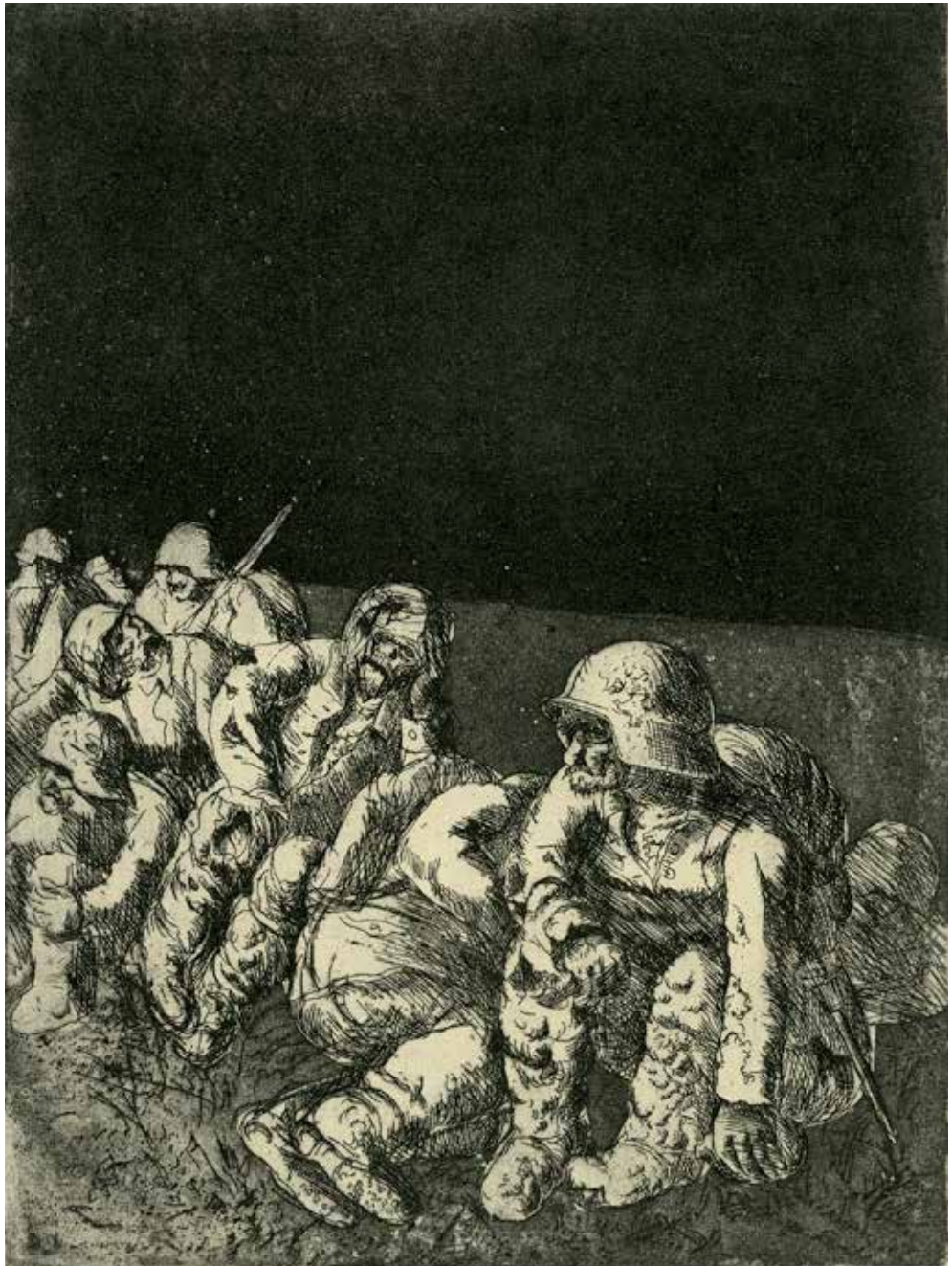


10. FLIEHENDER VERWUNDETER (SOMMESCHLACHT 1916)

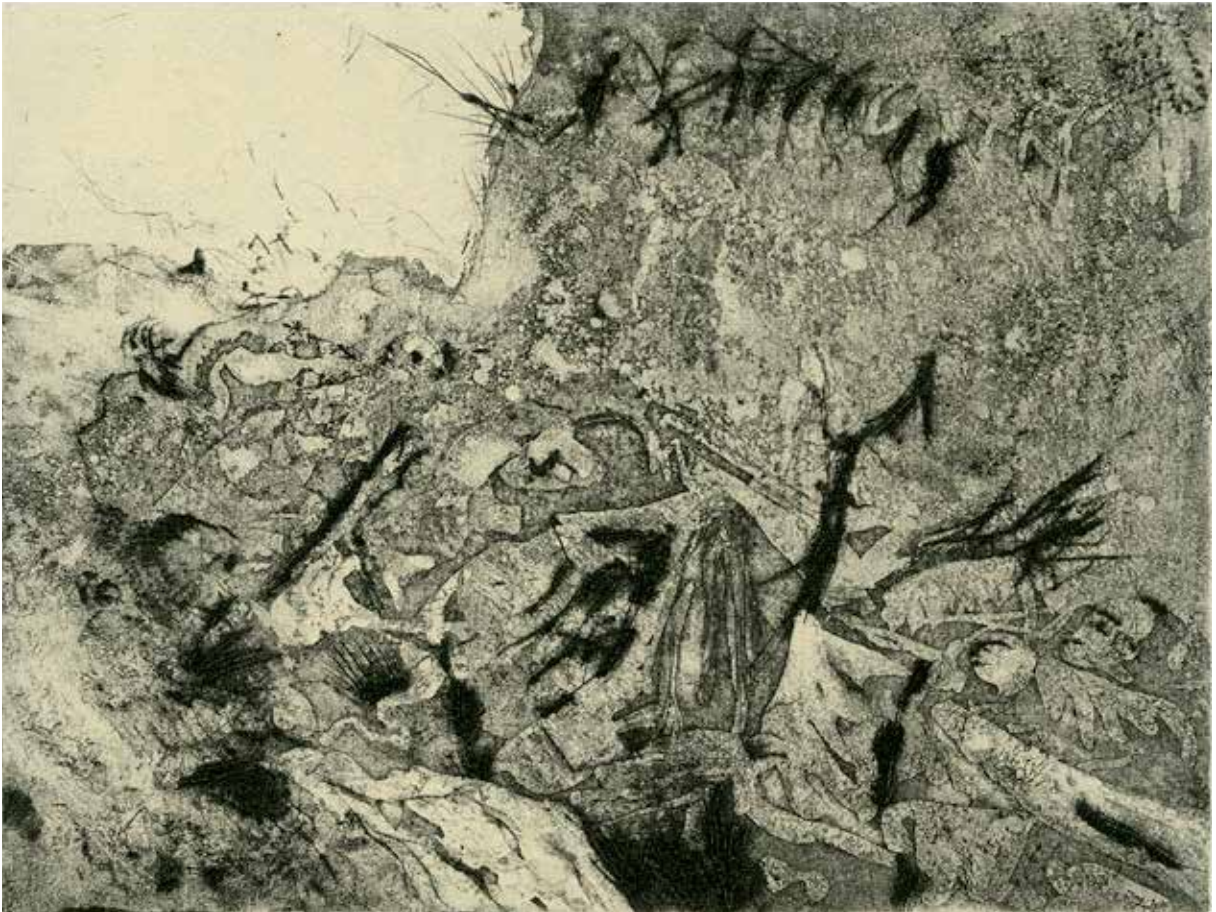


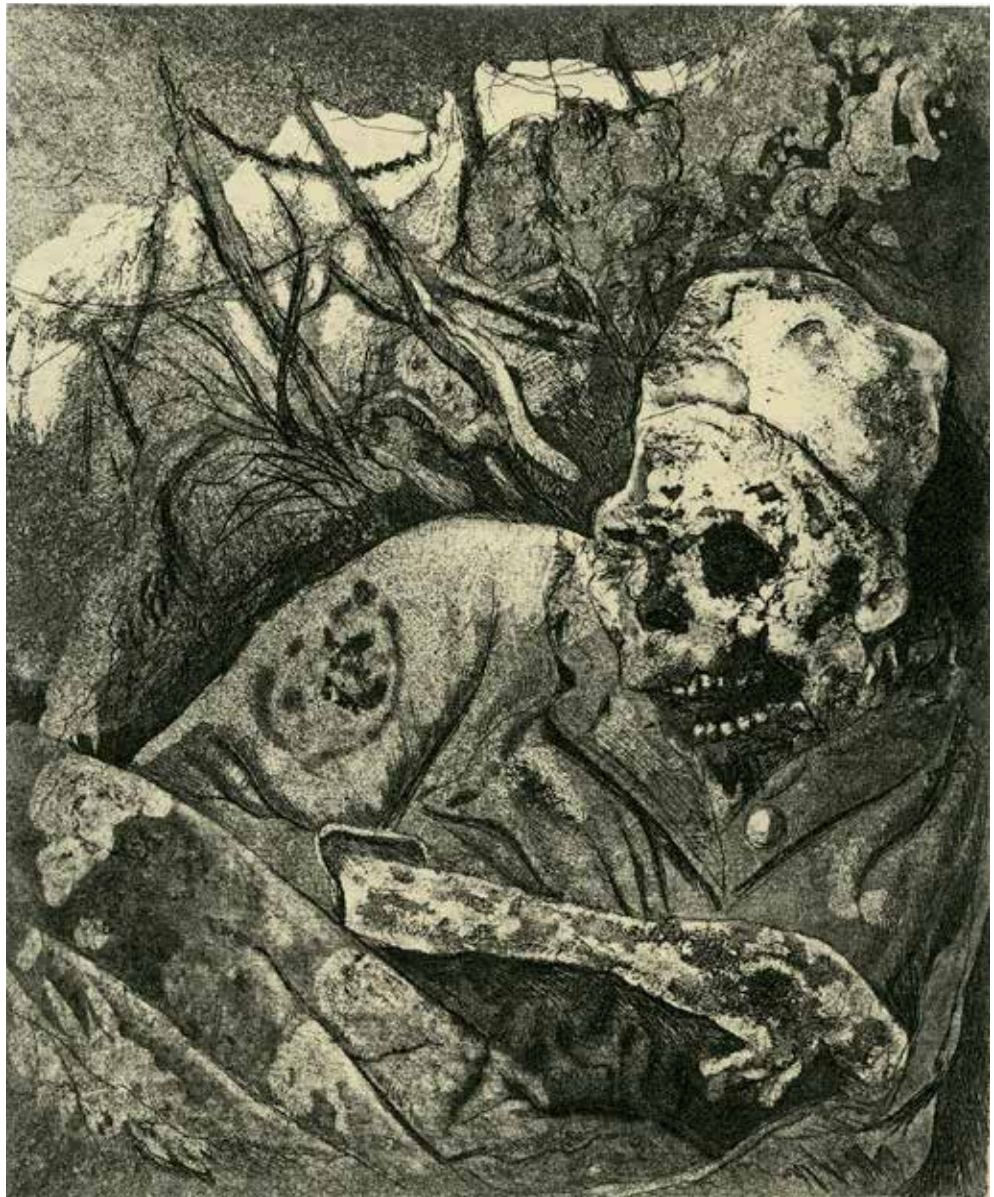




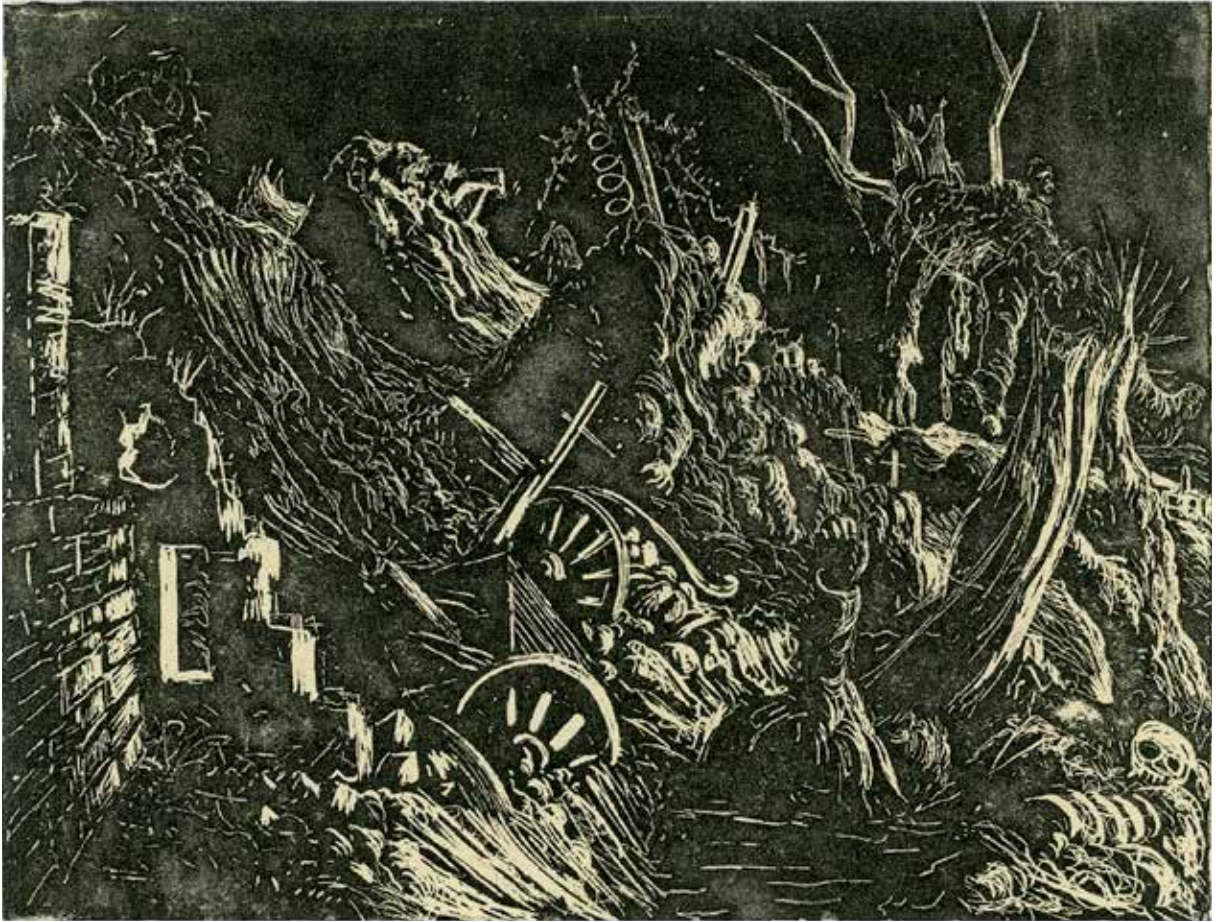


14. RUHENDE KOMPAGNIE





16. LEICHE IM DRAHTVERHAU (FLANDERN)

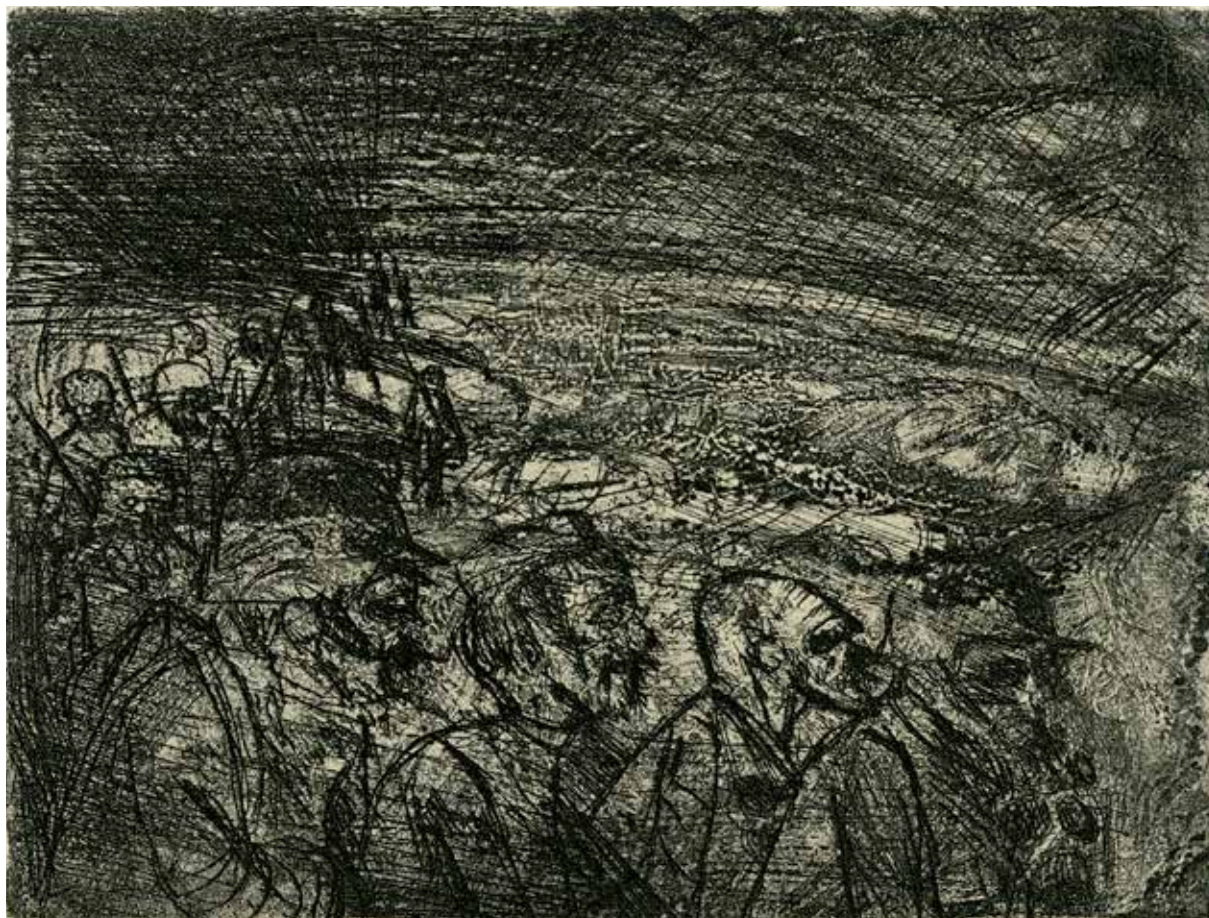






18. TOTER SAPPENPOSTEN





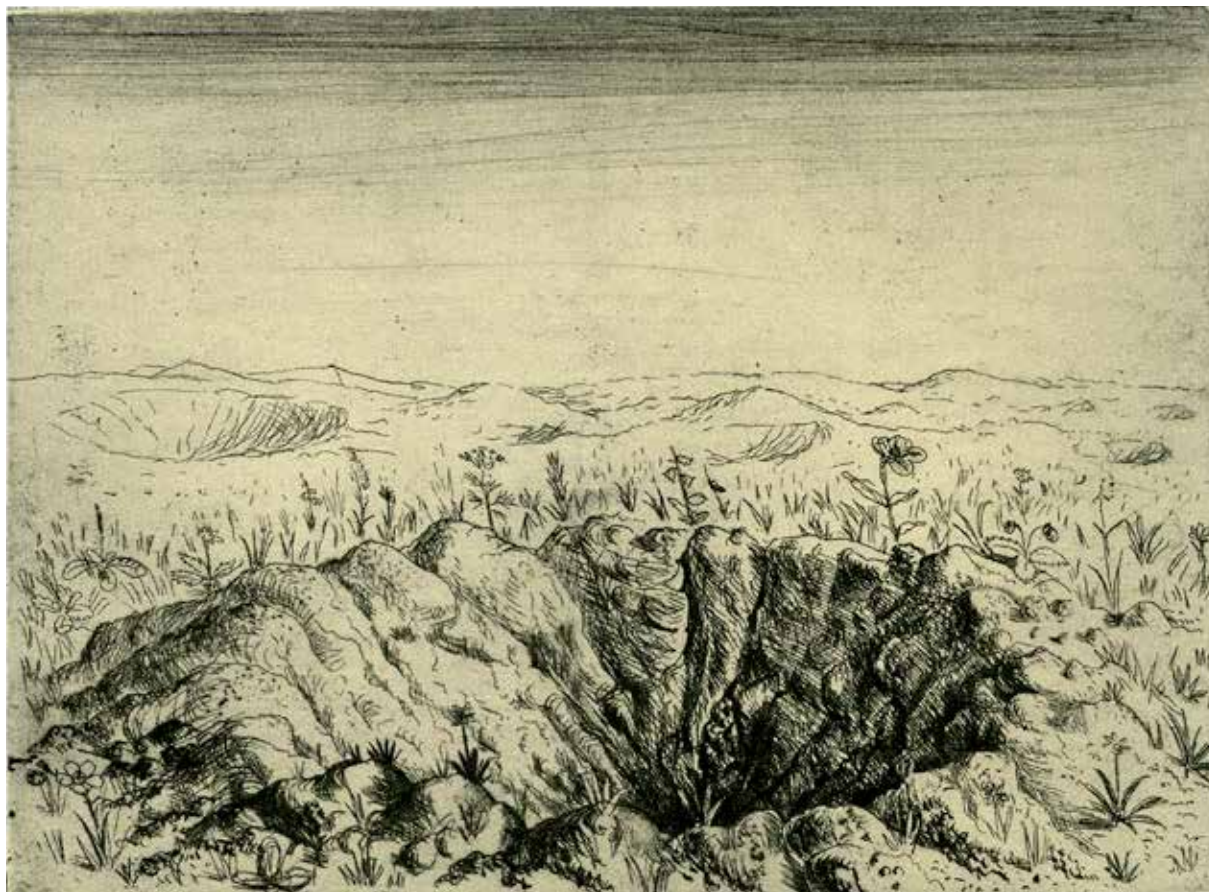


**21.** ABGEKÄMPFTE TRUPPE GEHT ZURÜCK (SOMMESCHLACHT)

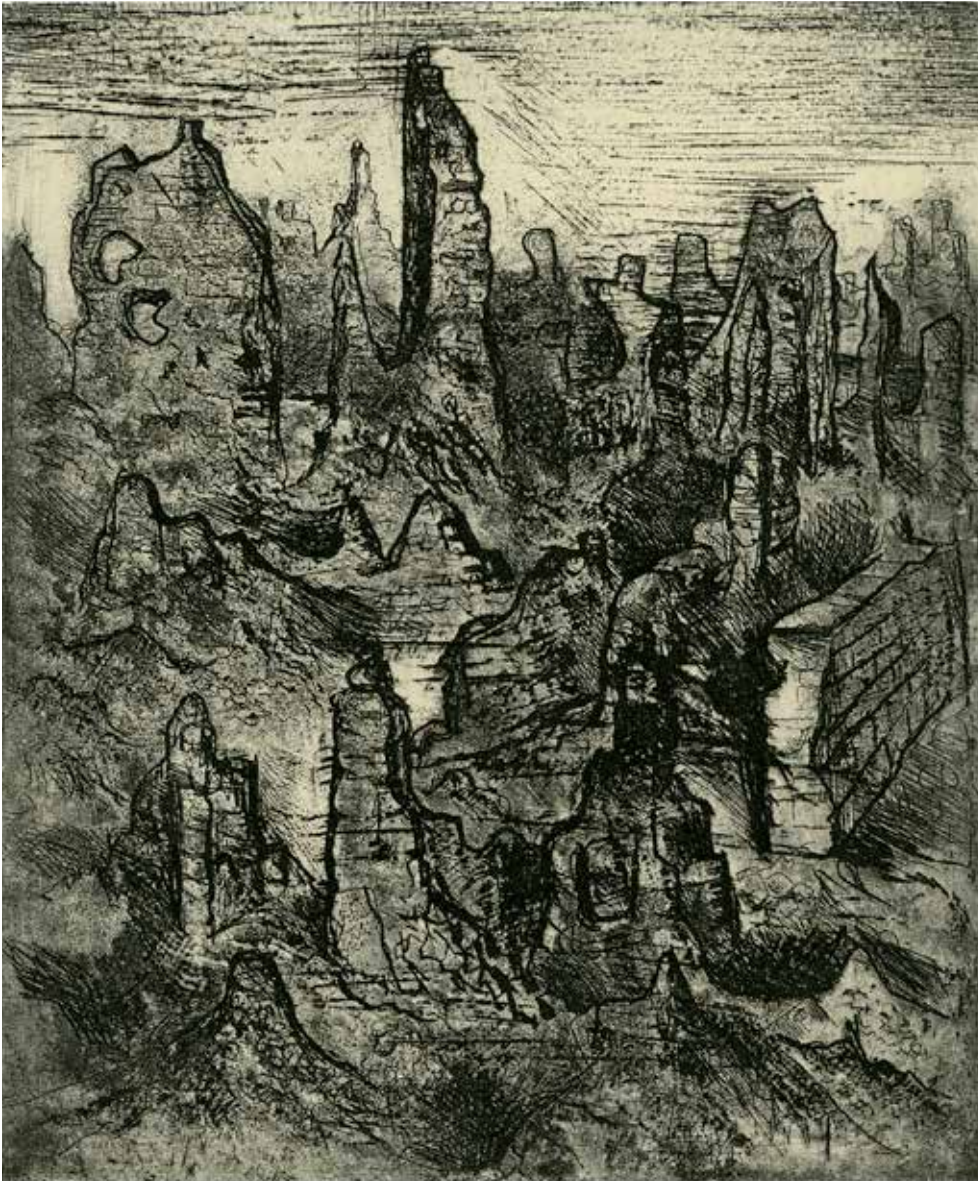


22. NÄCHTLICHE BEGEGNUNG MIT EINEM IRRSINNIGEN

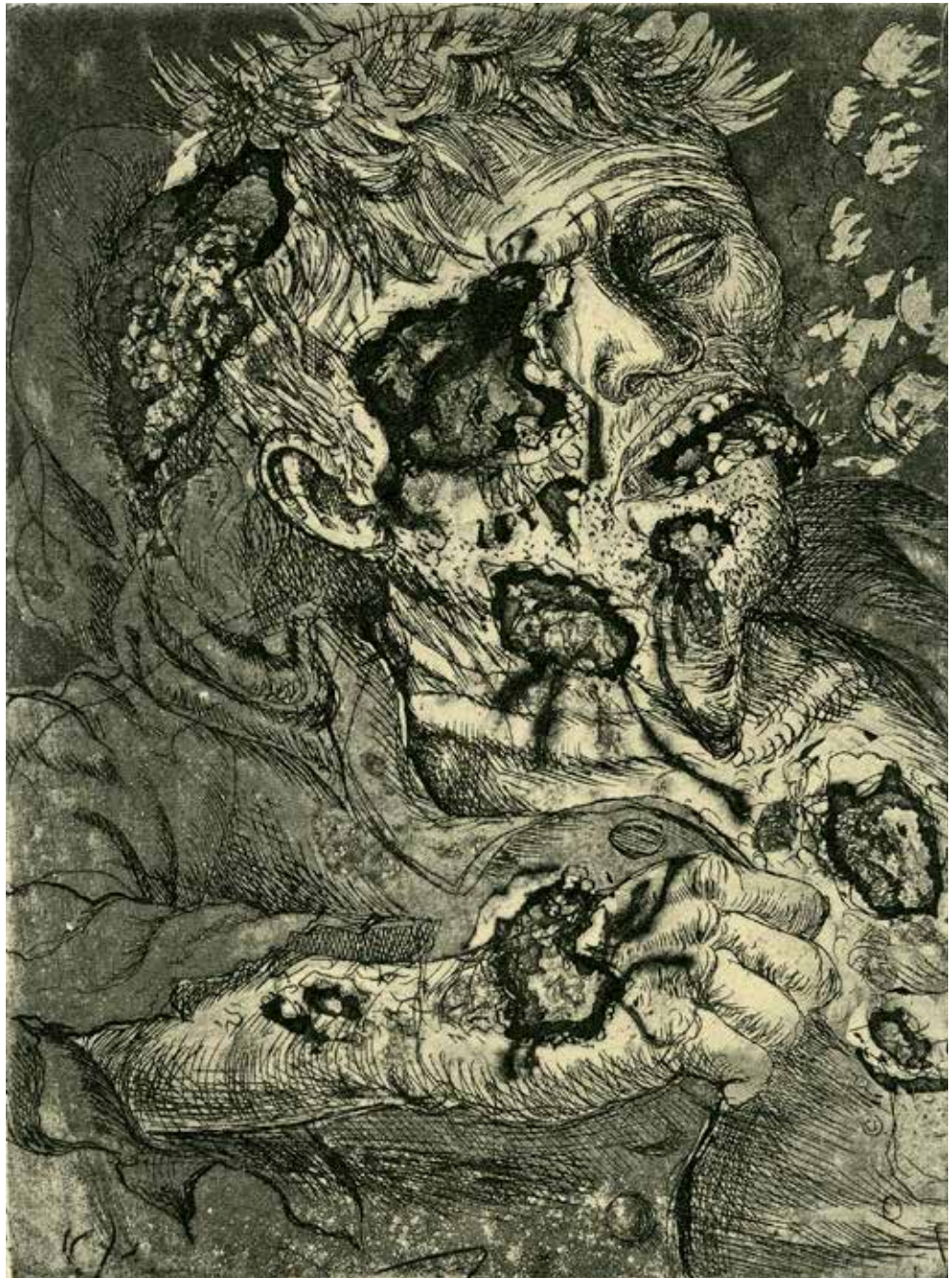




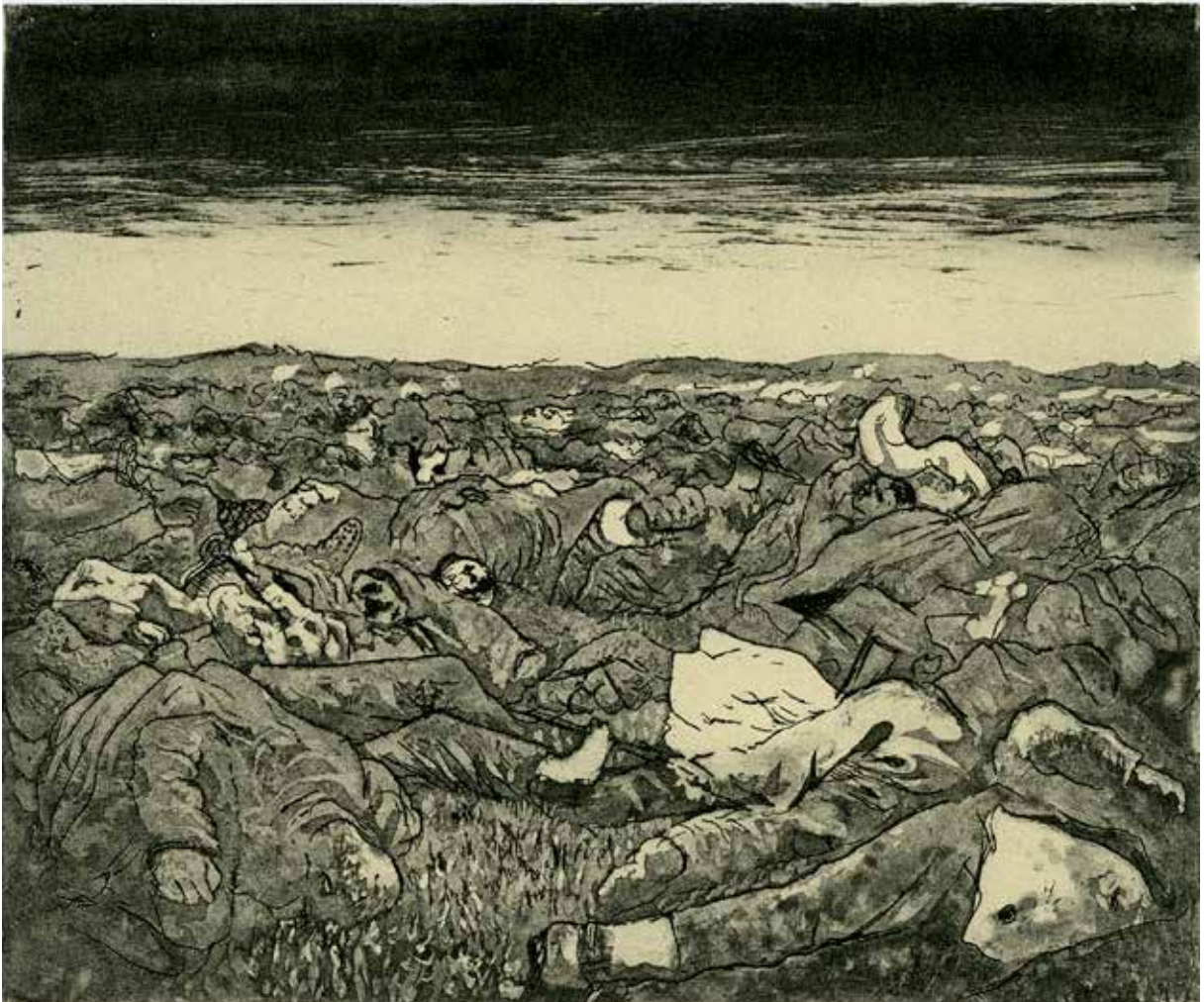
24. GRANATTRICHTER MIT BLUMEN (FRÜHLING 1916 VOR REIMS)

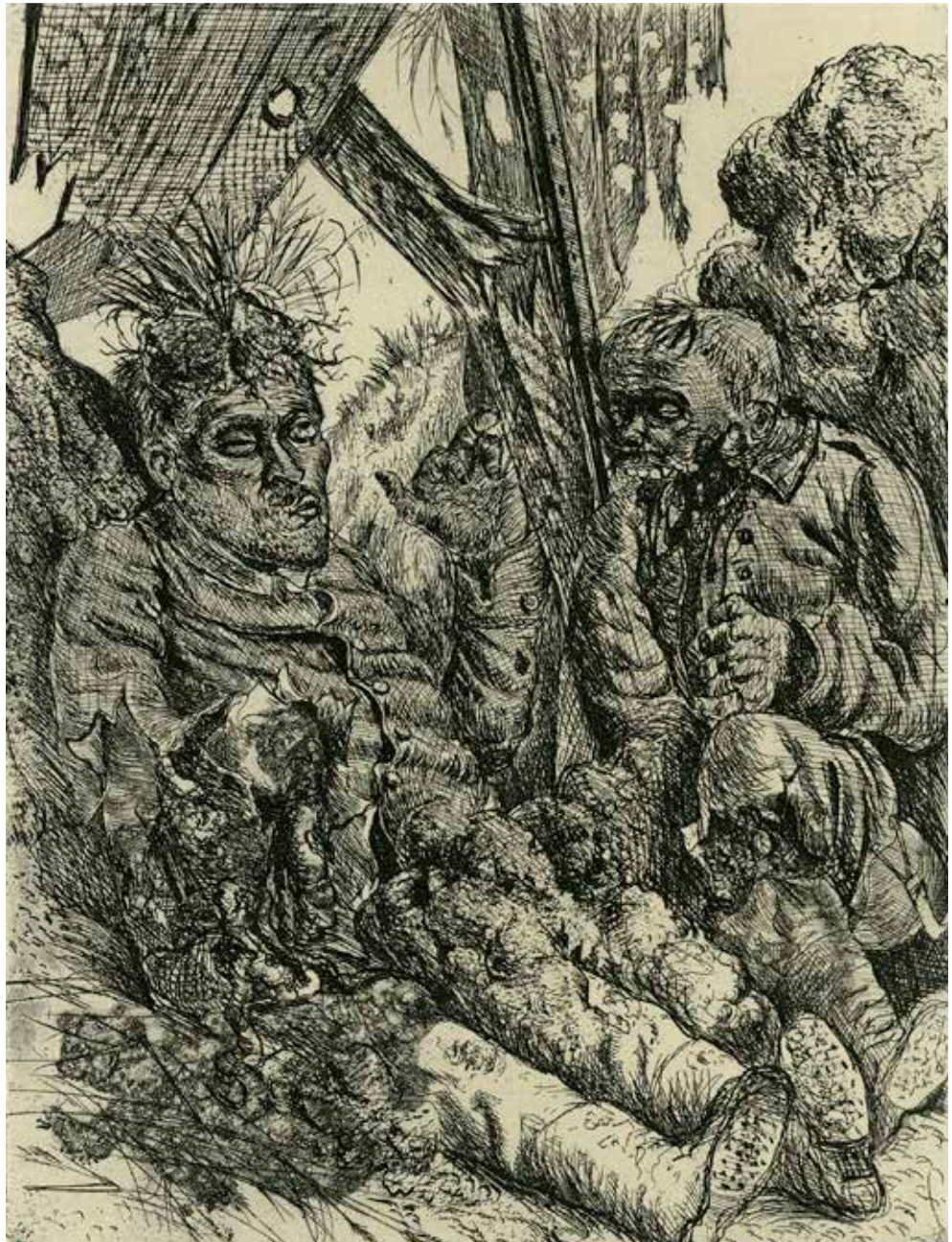




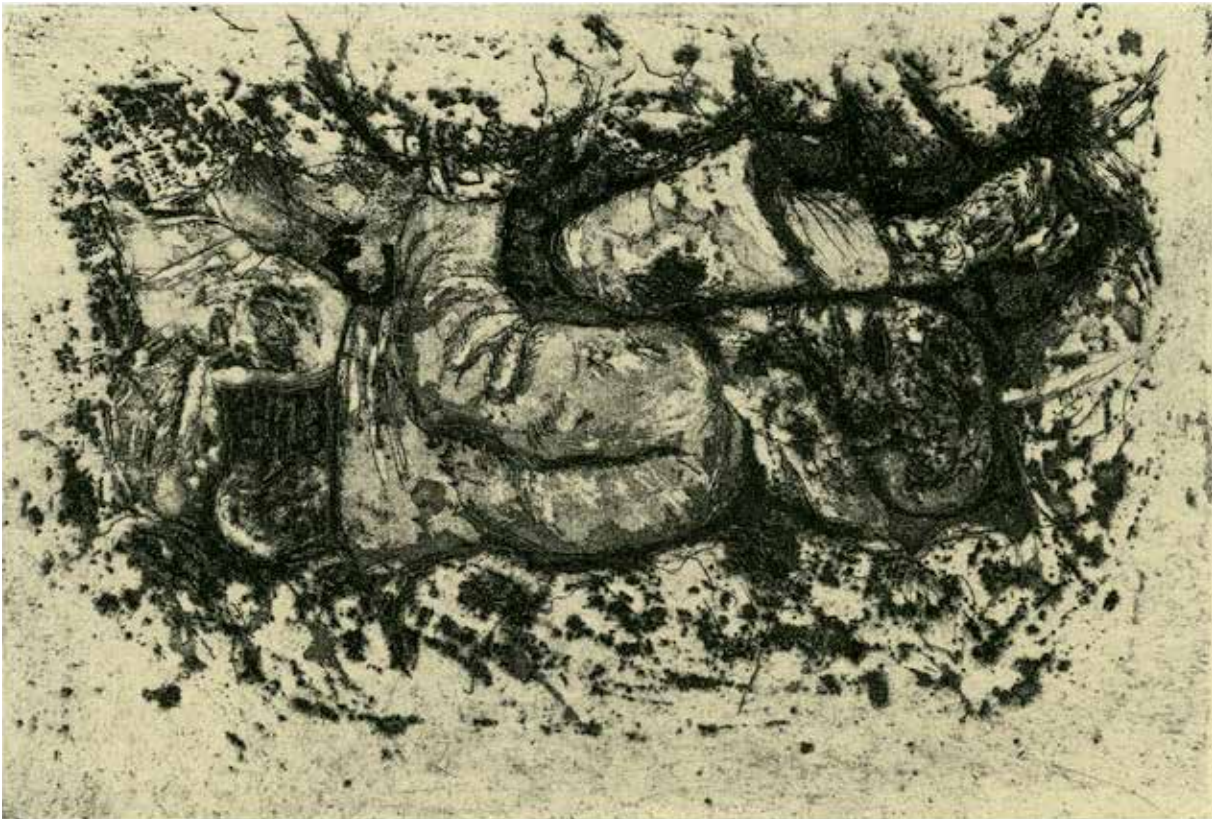


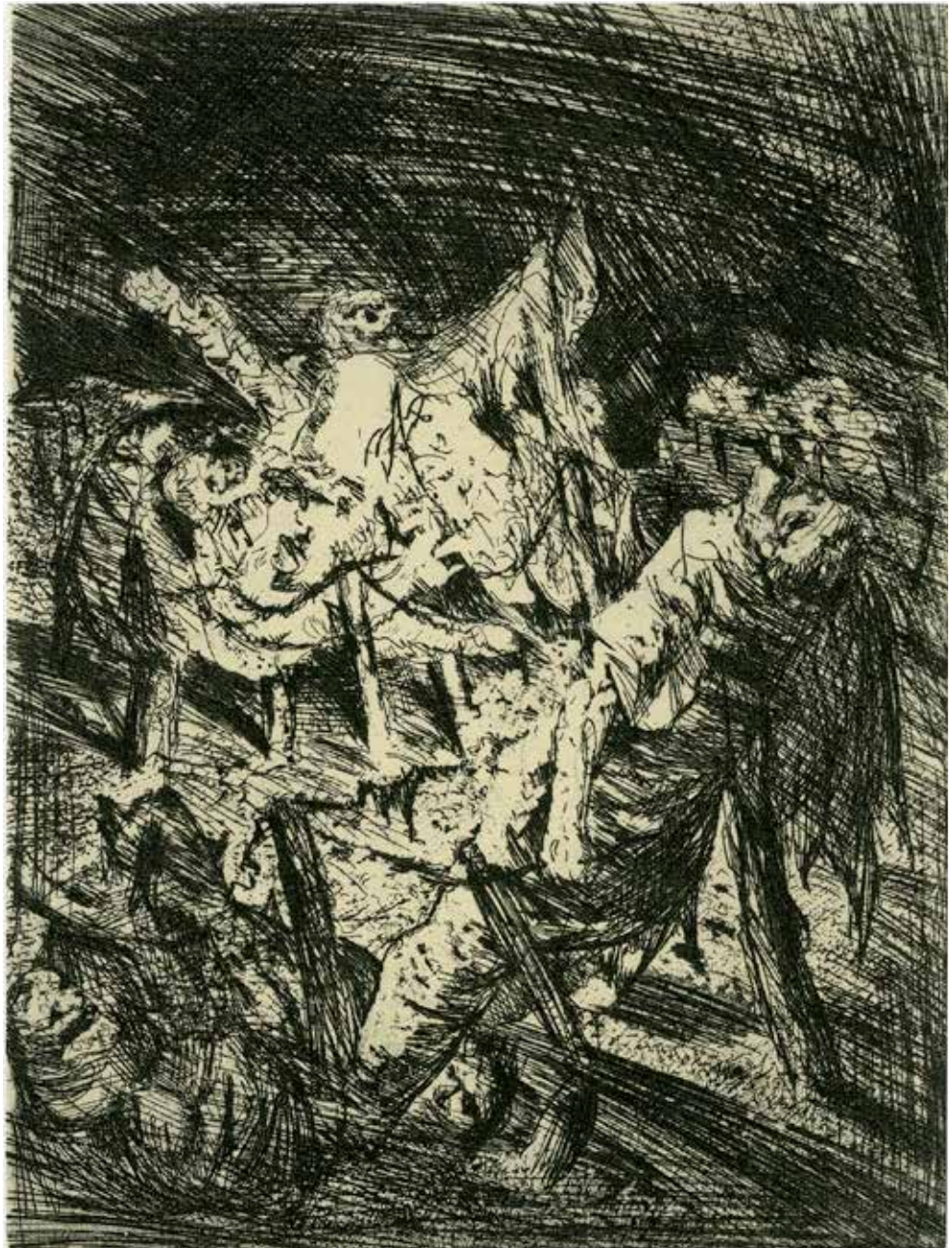
26. STORBENDER SOLDAT



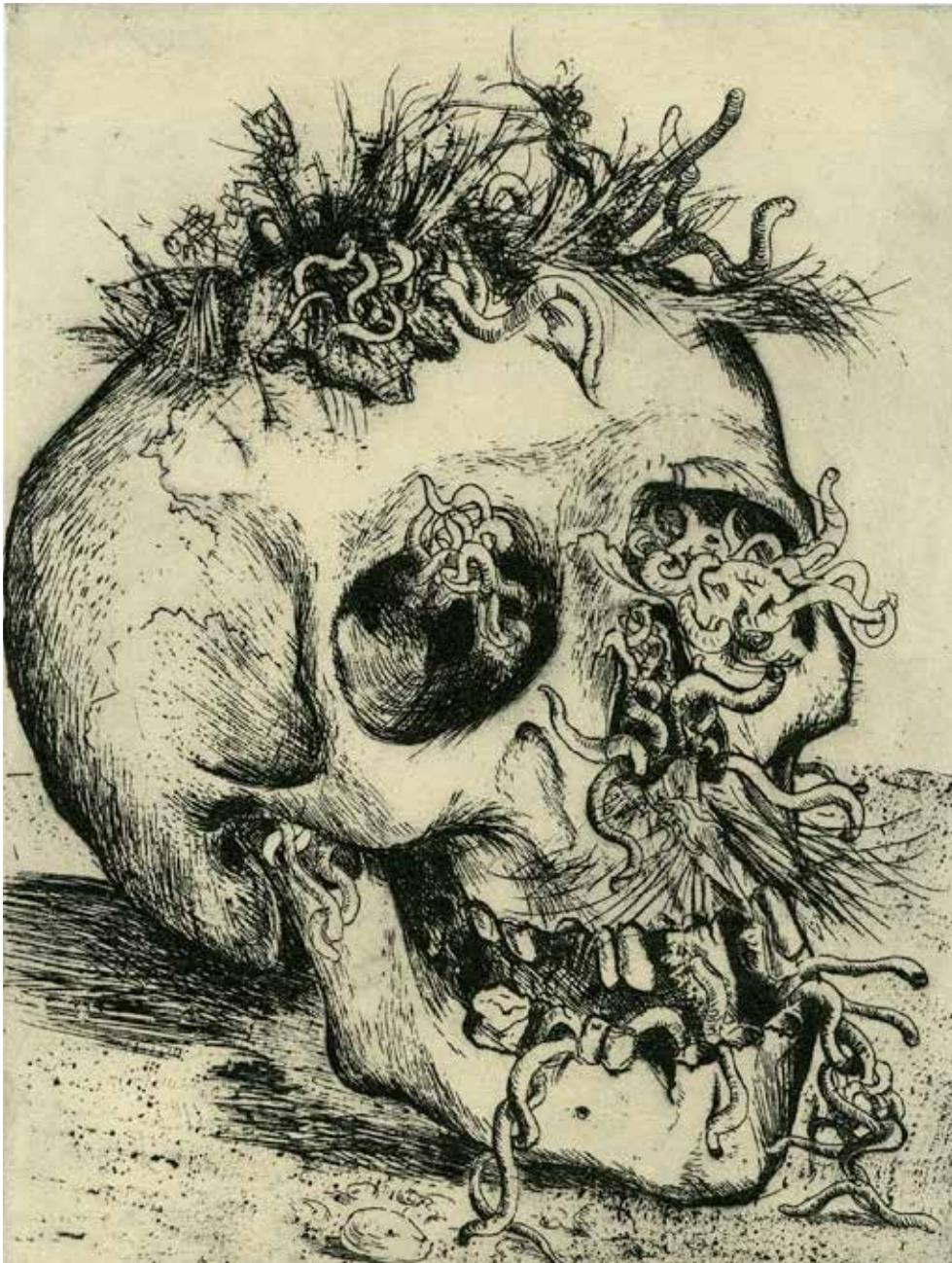


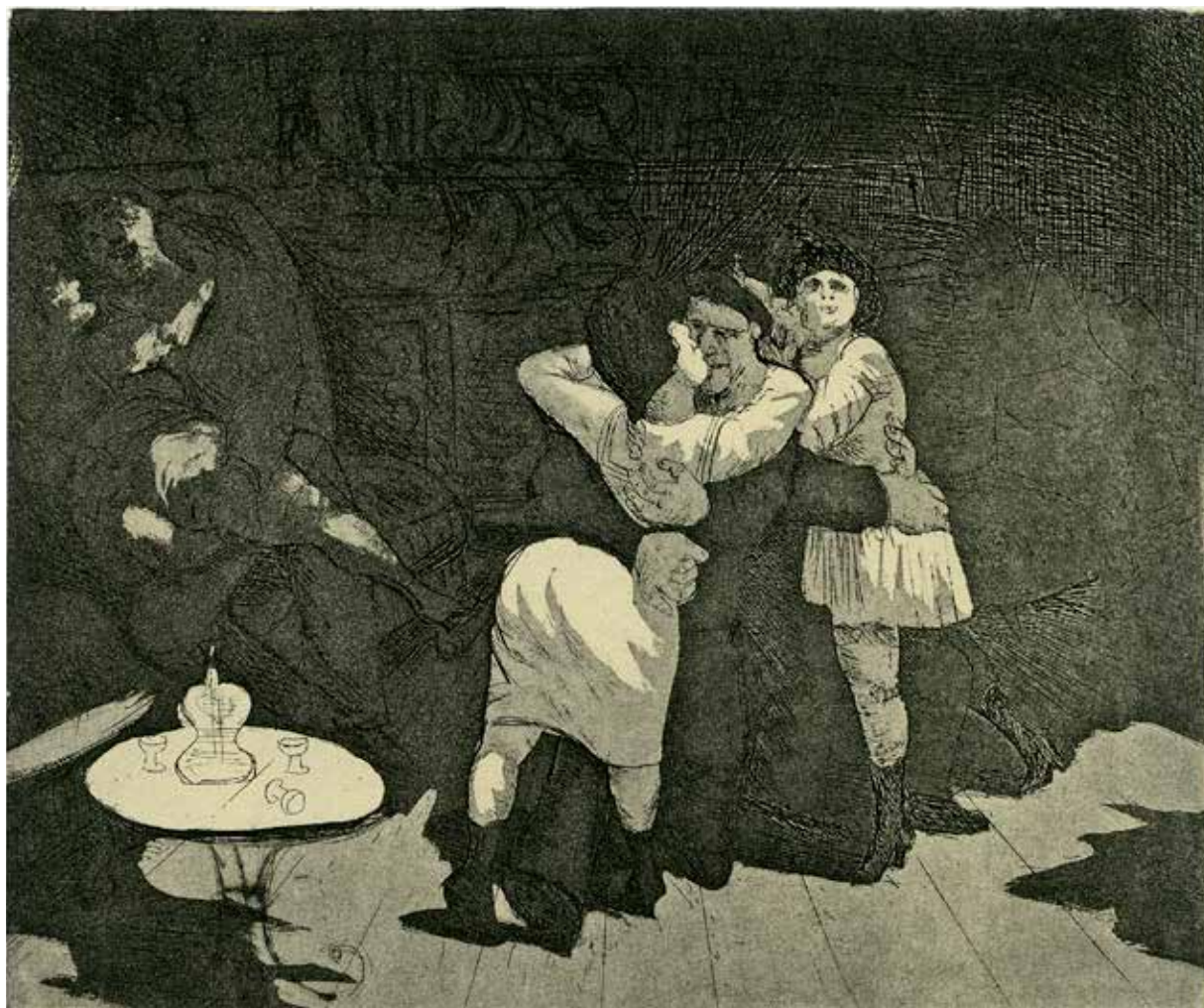
28. GESEHEN AM STEILHANG VON CLÉRY-SUR-SOMMEN

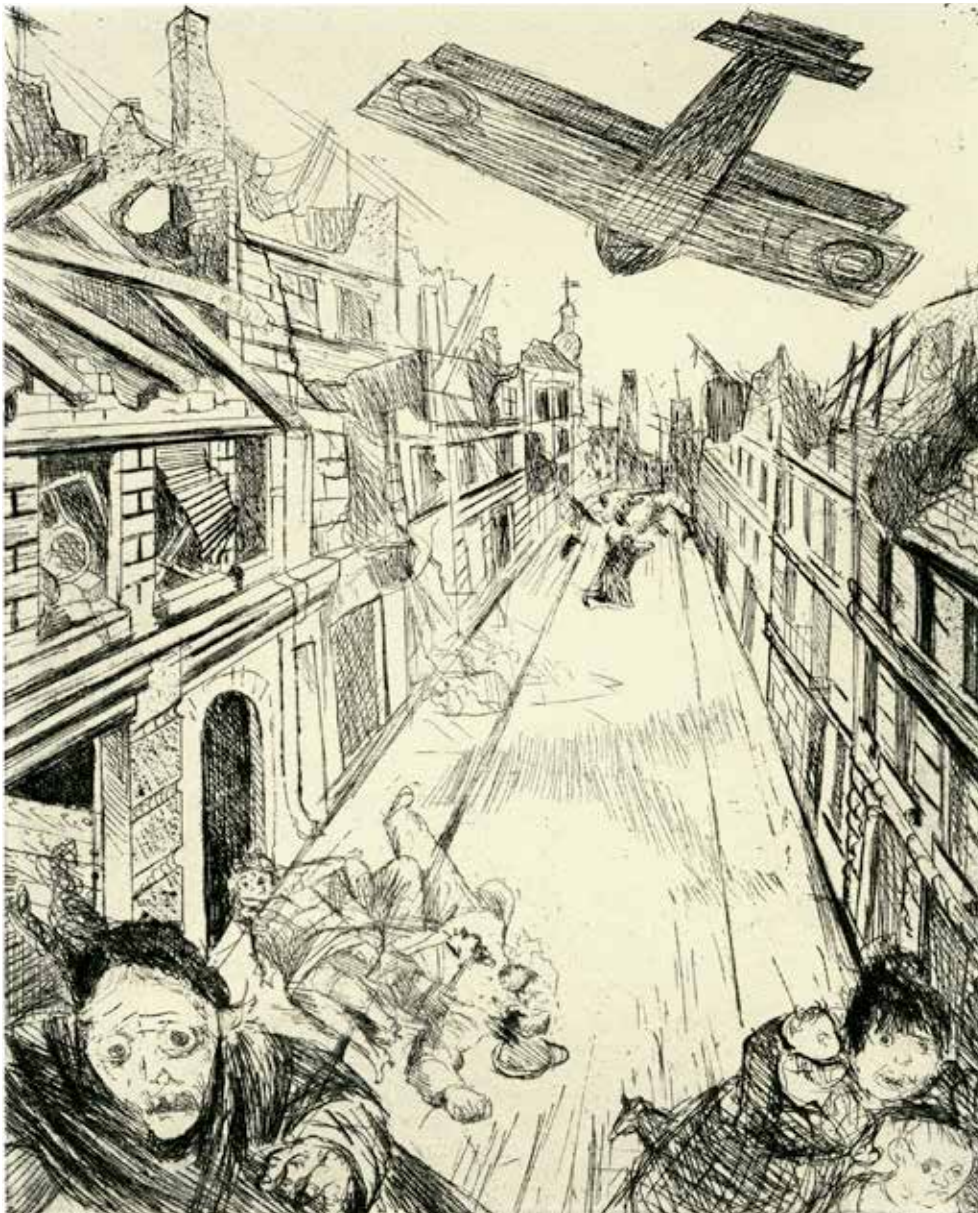




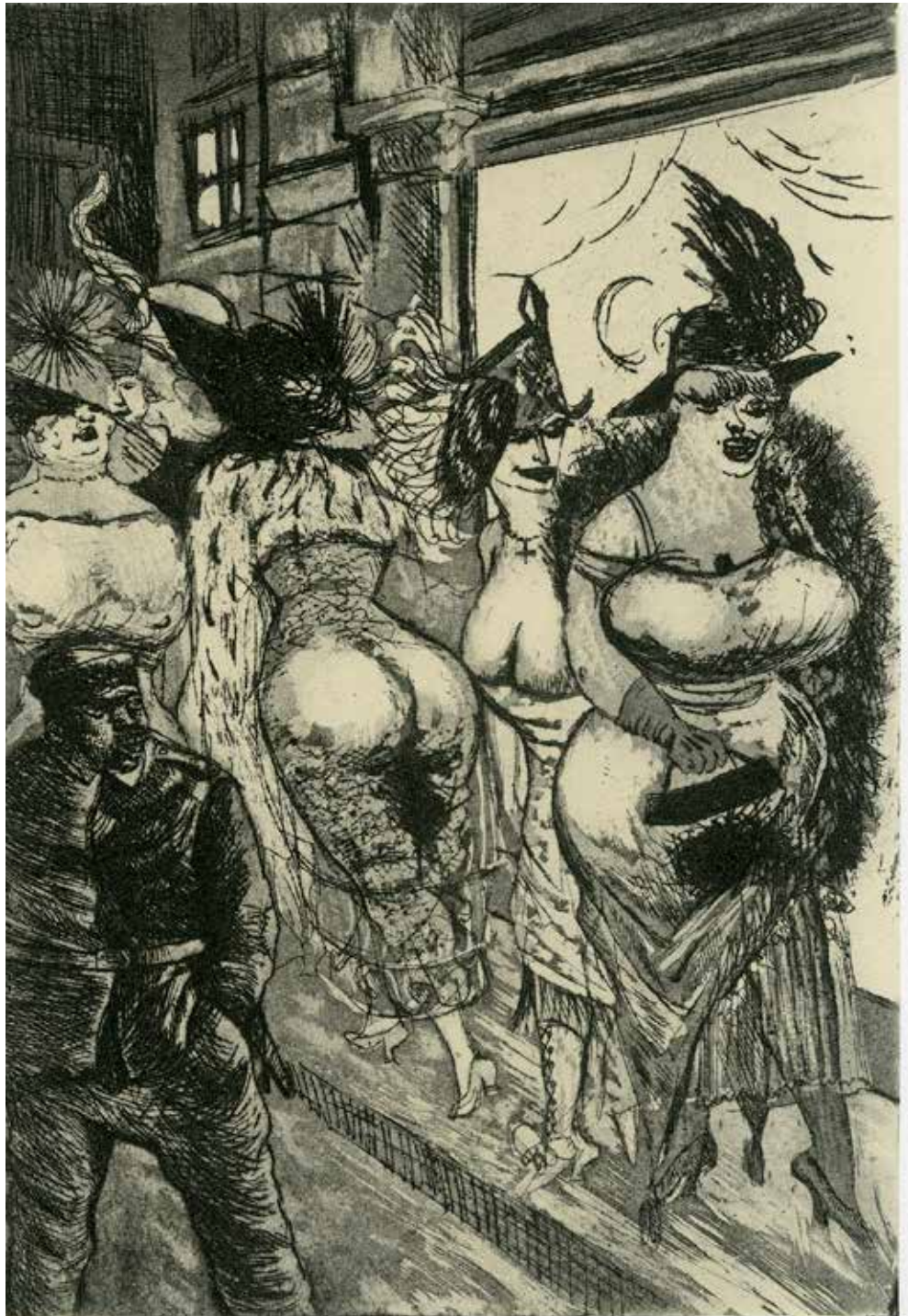
30. DRAHTVERHAU VOR DEM KAMPFGRABEN





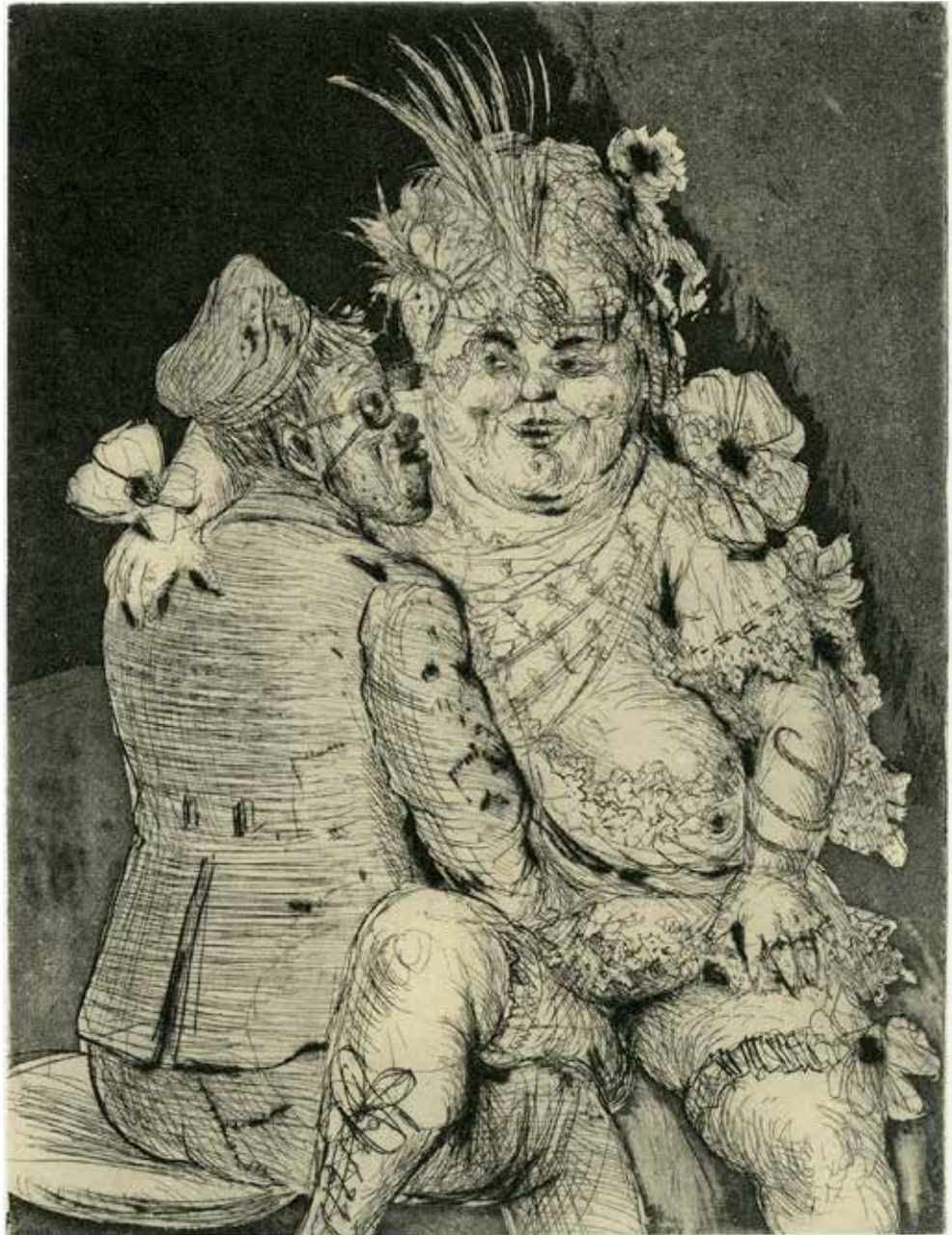




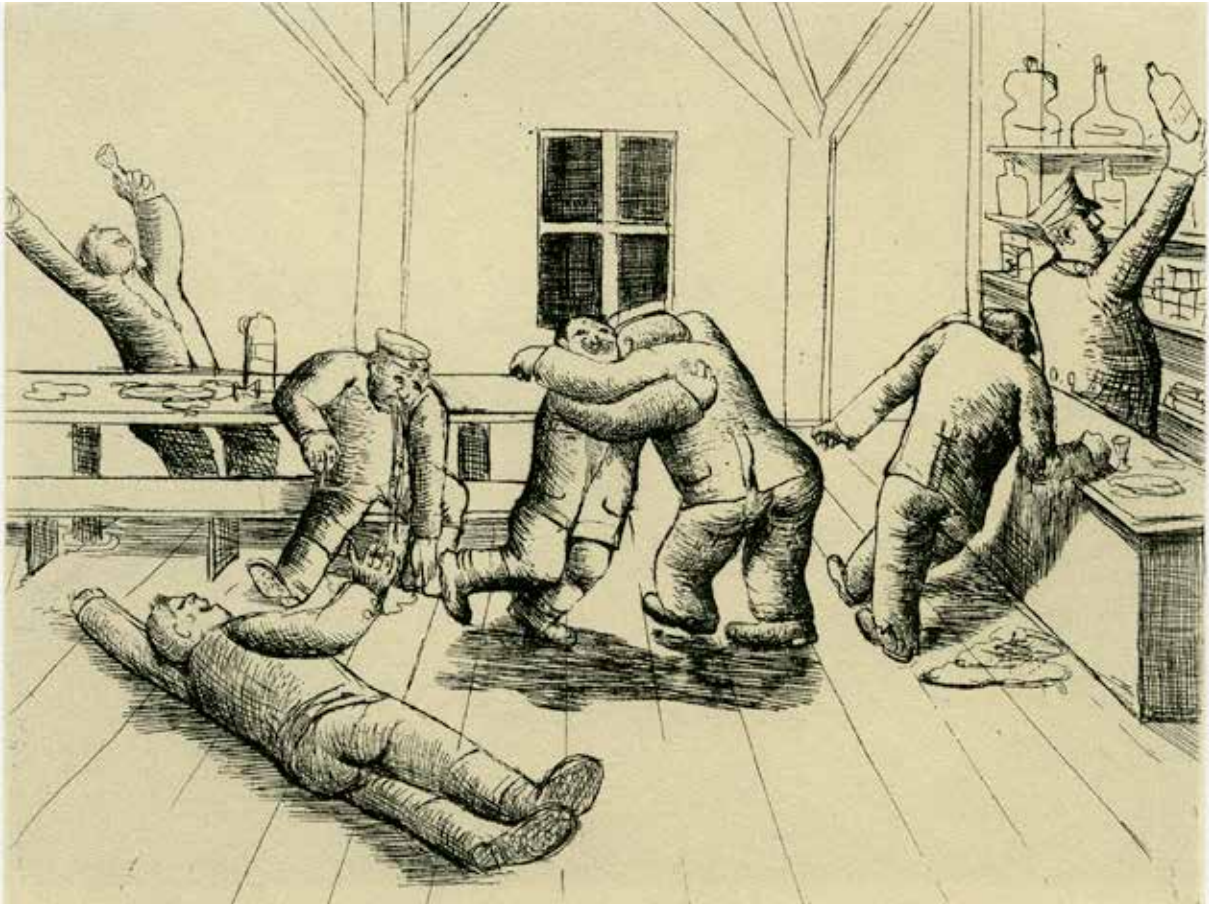


34. FRONTSOLDAT IN BRÜSSEL

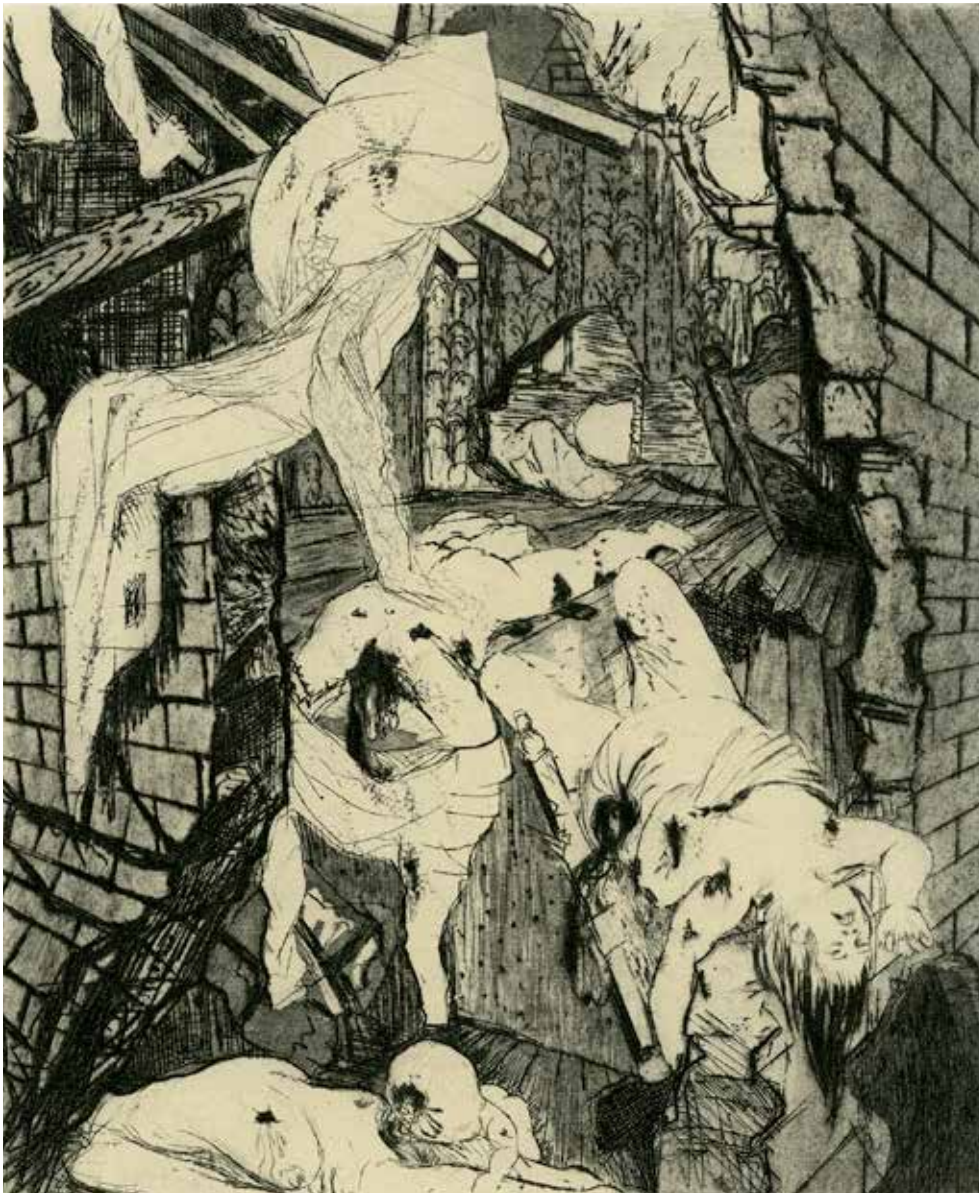


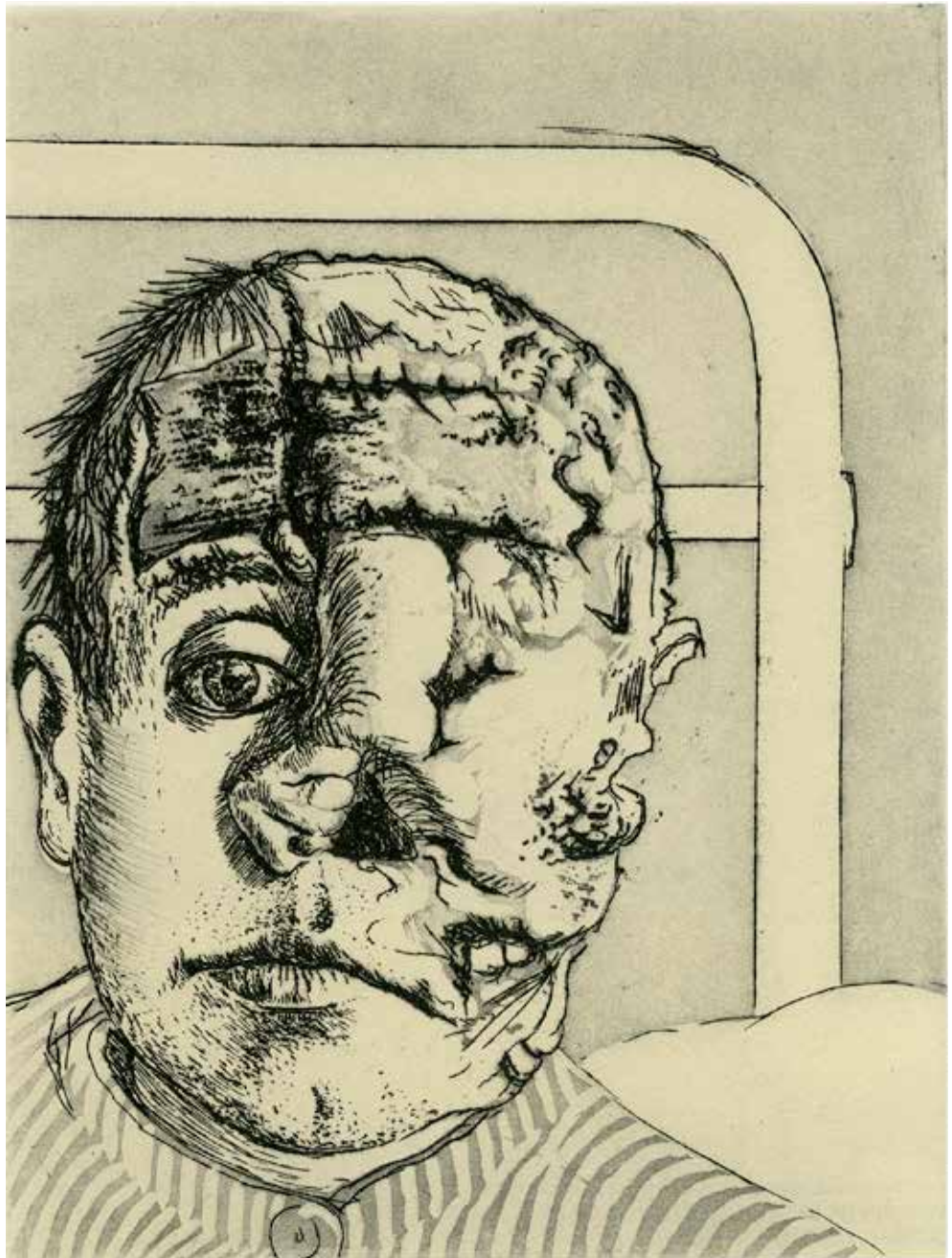


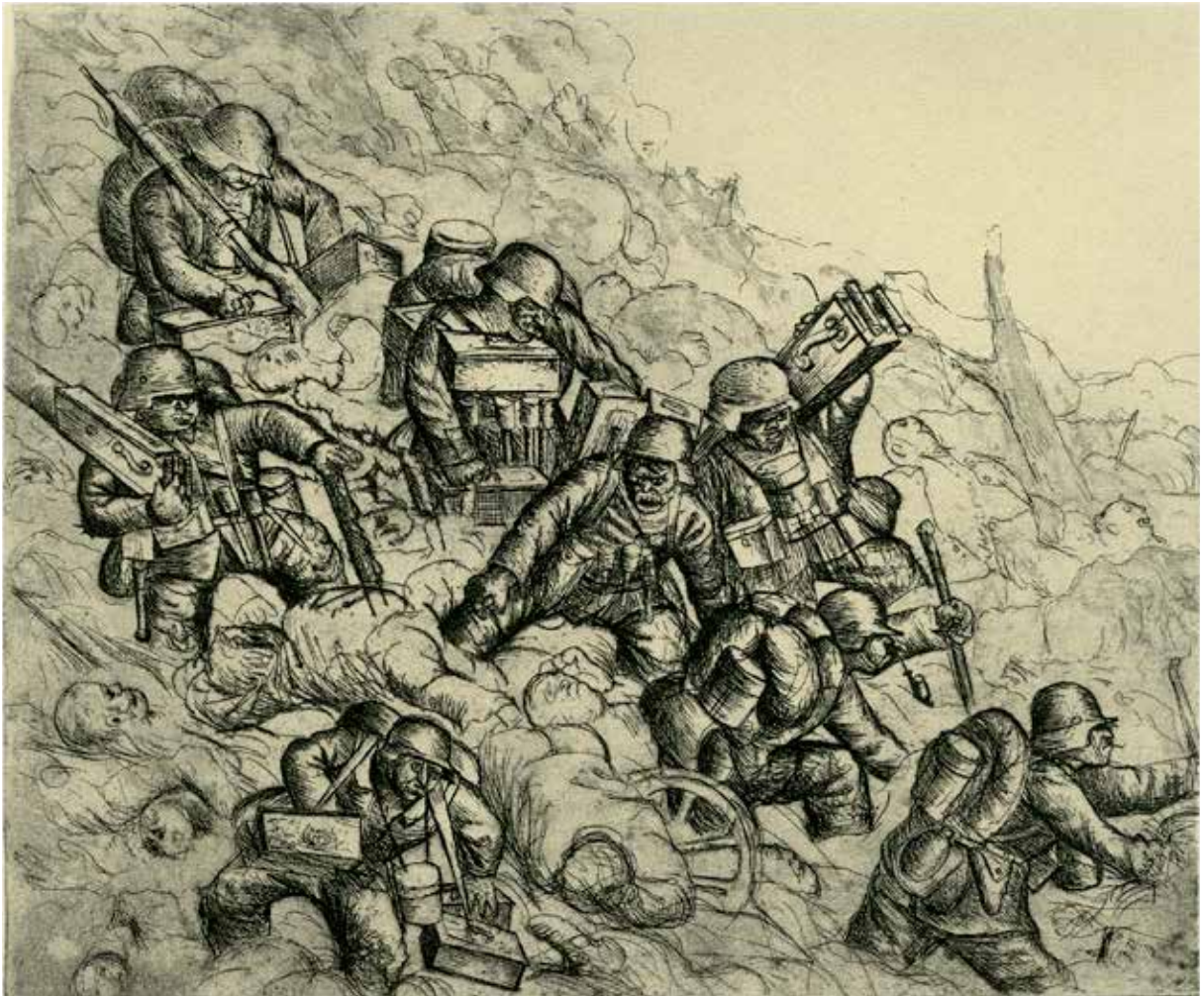
36. BESUCH BEI MADAME GERMAINE IN MÉRICOURT







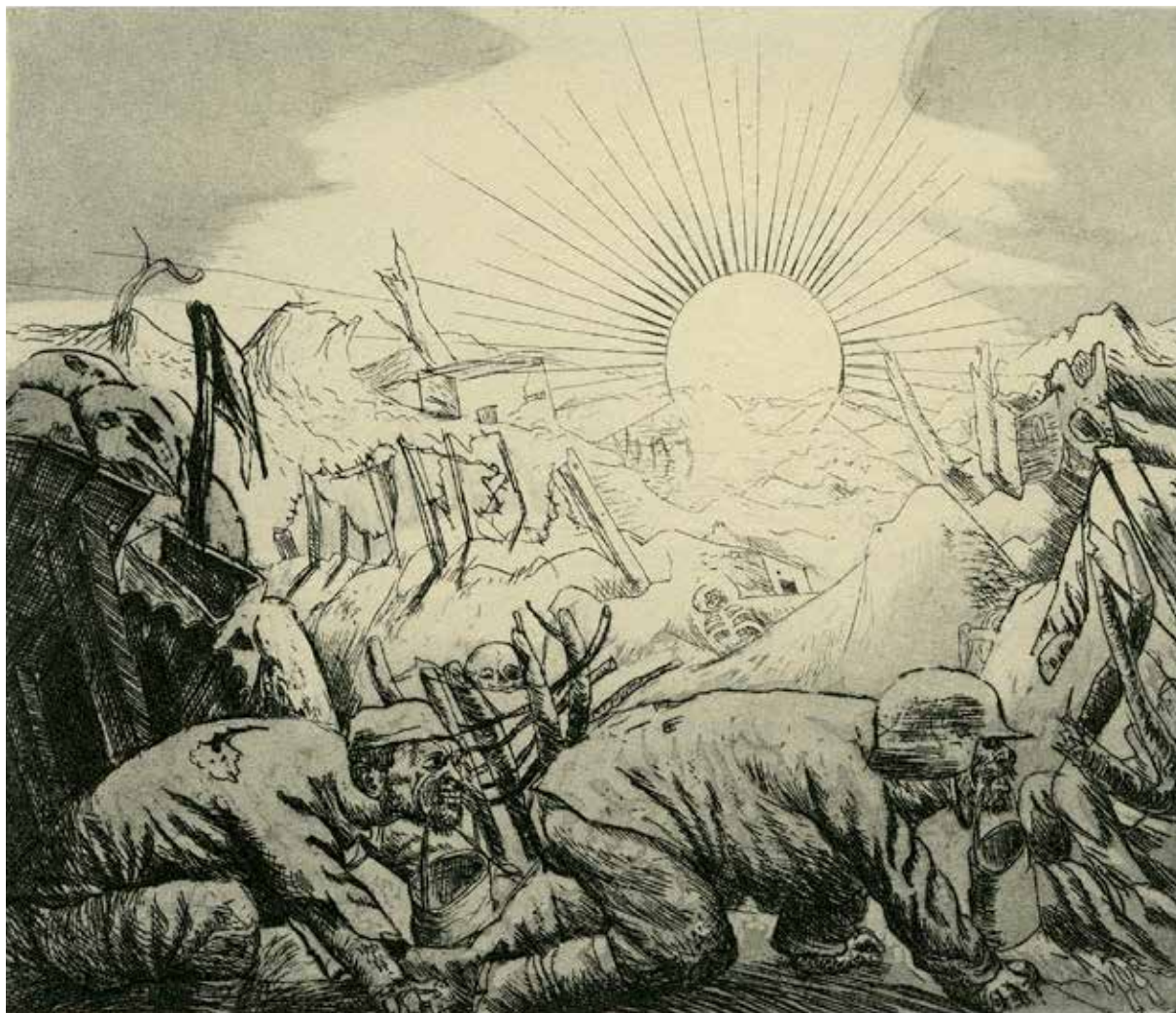


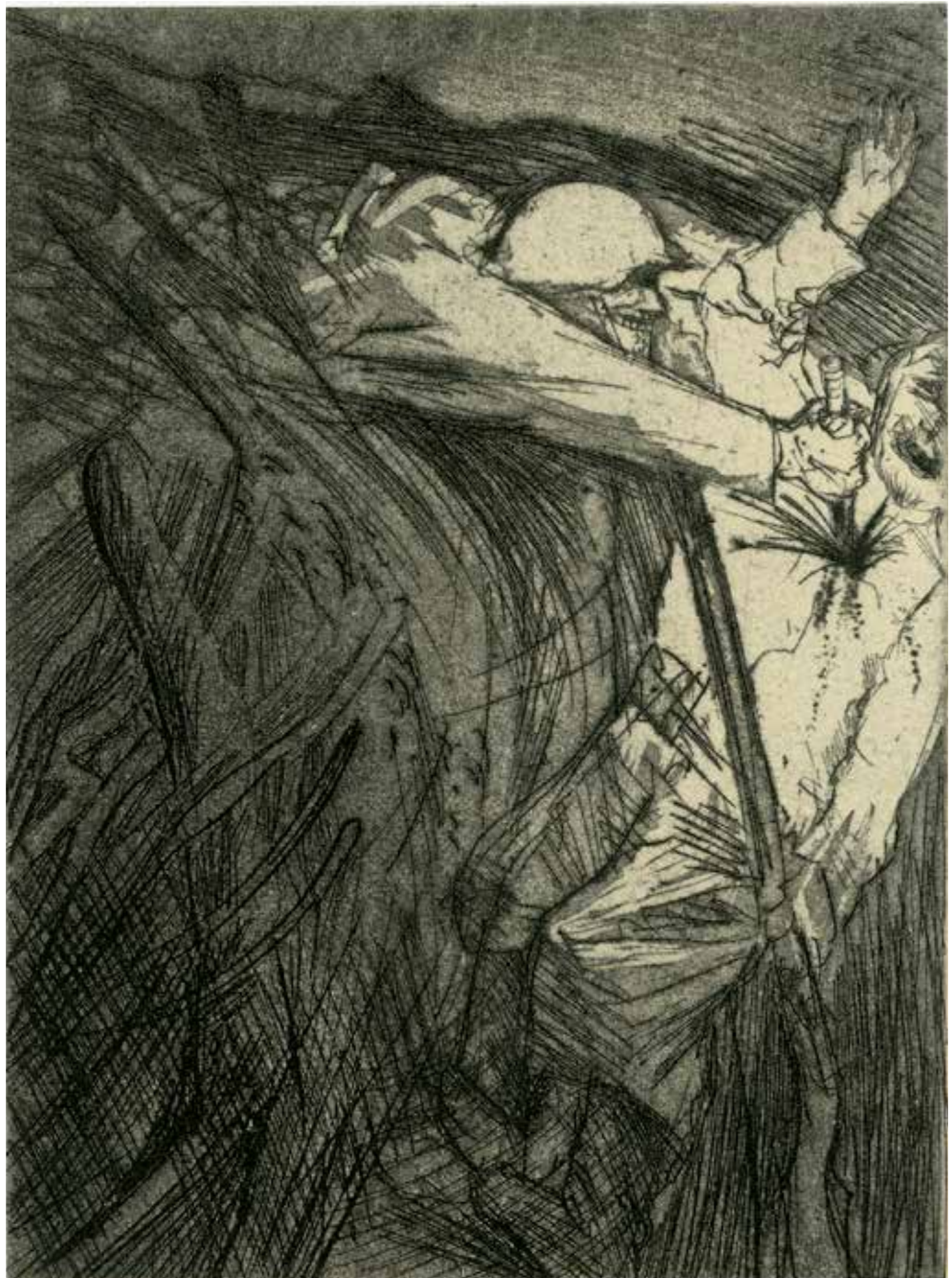






42. TOTER (ST. CLÉMENT)





44. ÜBERFALL EINER SCHLEICHPATROUILLE AUF EINEN GRABENPOSTEN





46. DIE SCHLAFENDEN VOM FORT VAUX (GASTOTE)





48. DIE SAPPENPOSTEN HABEN NACHTS DAS FEUER ZU UNTERHALTEN

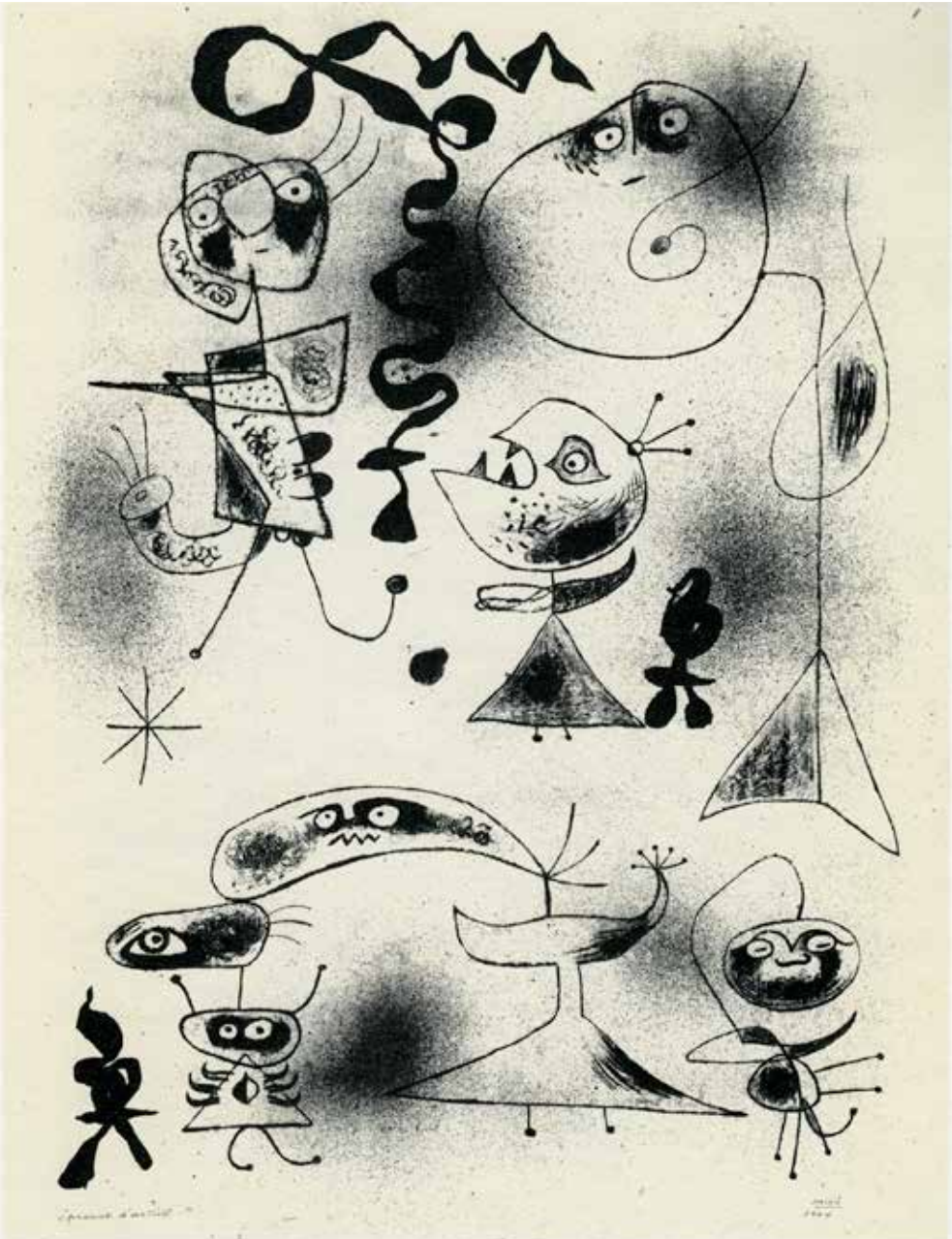


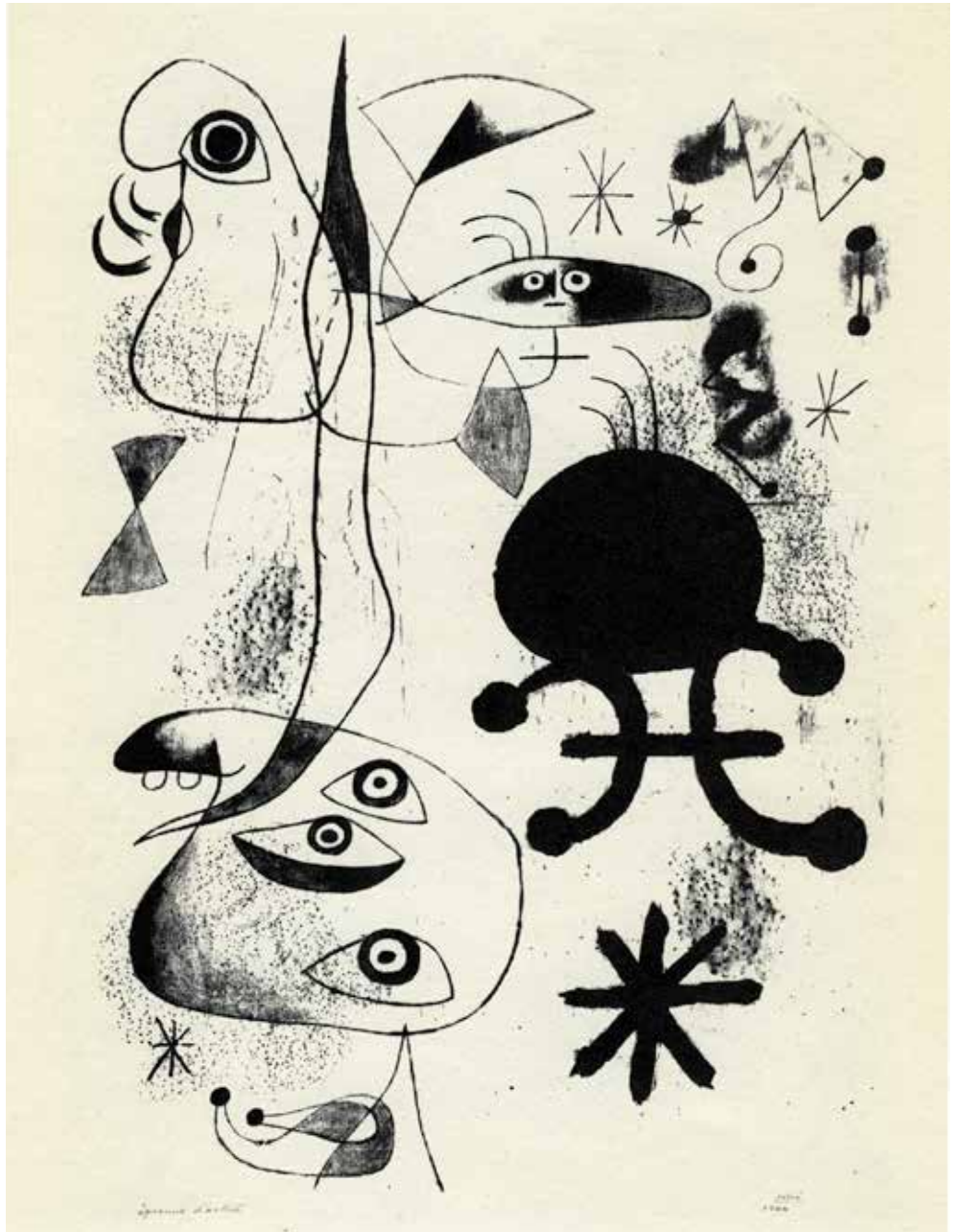




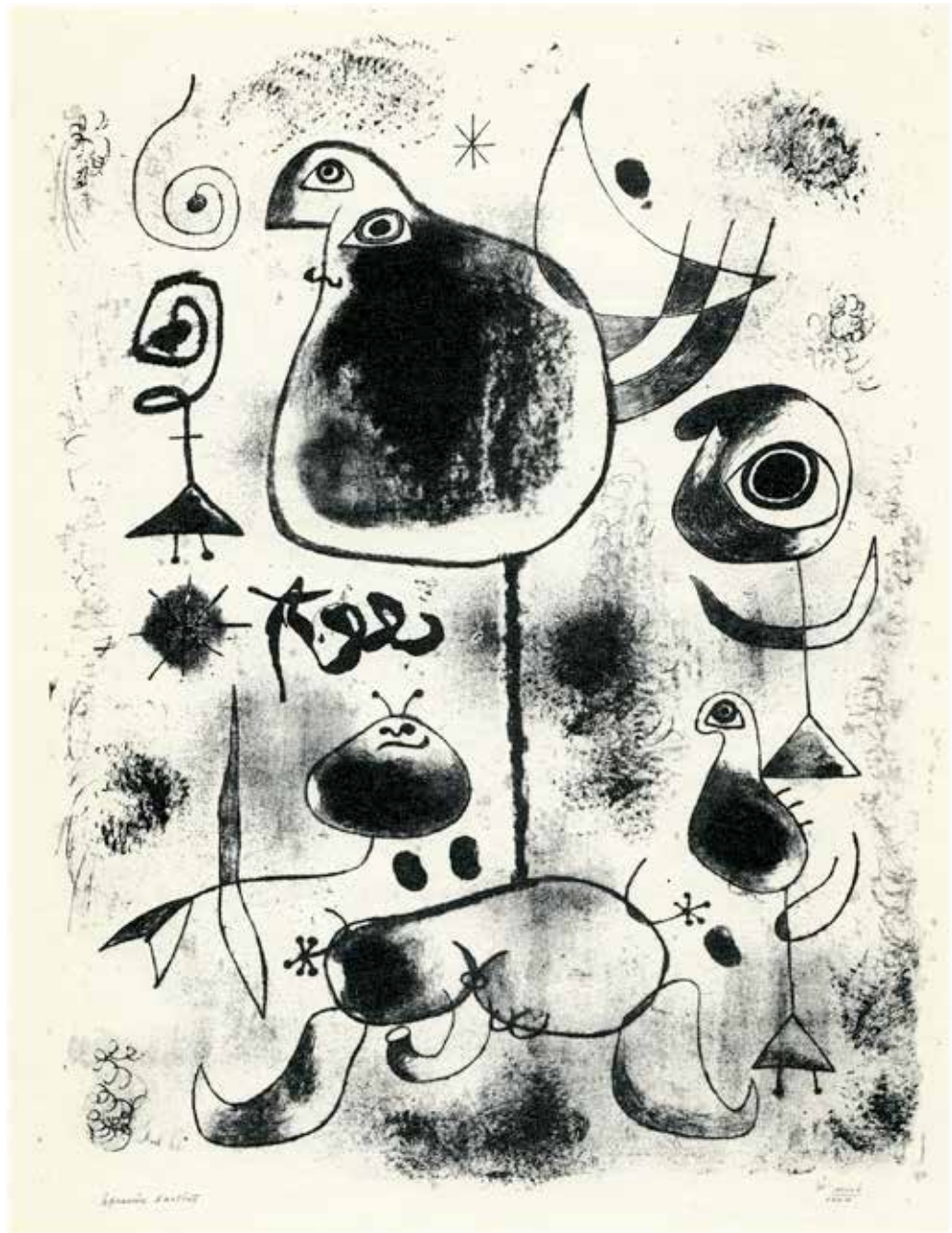


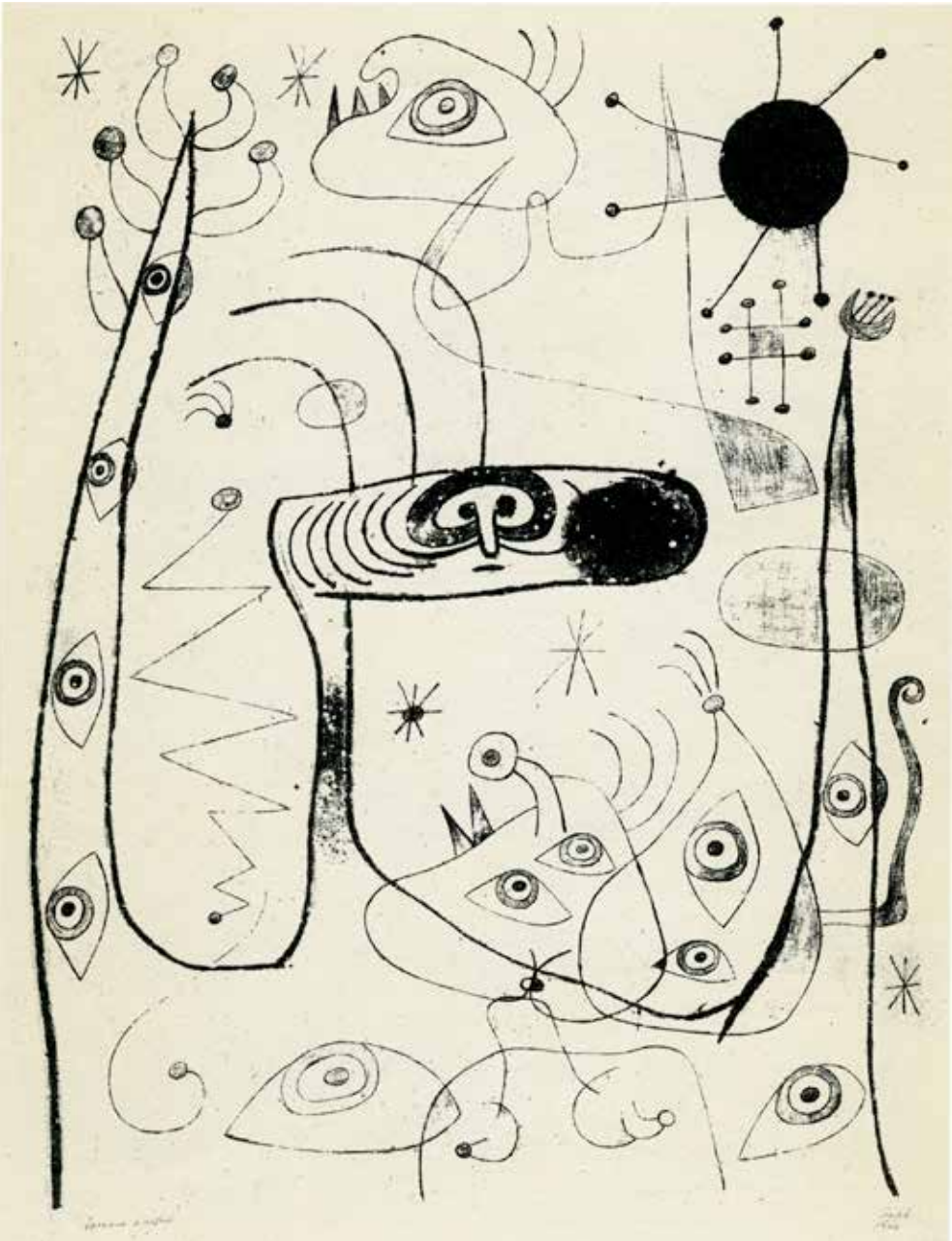
*Sèrie Barcelona, Joan Miró*



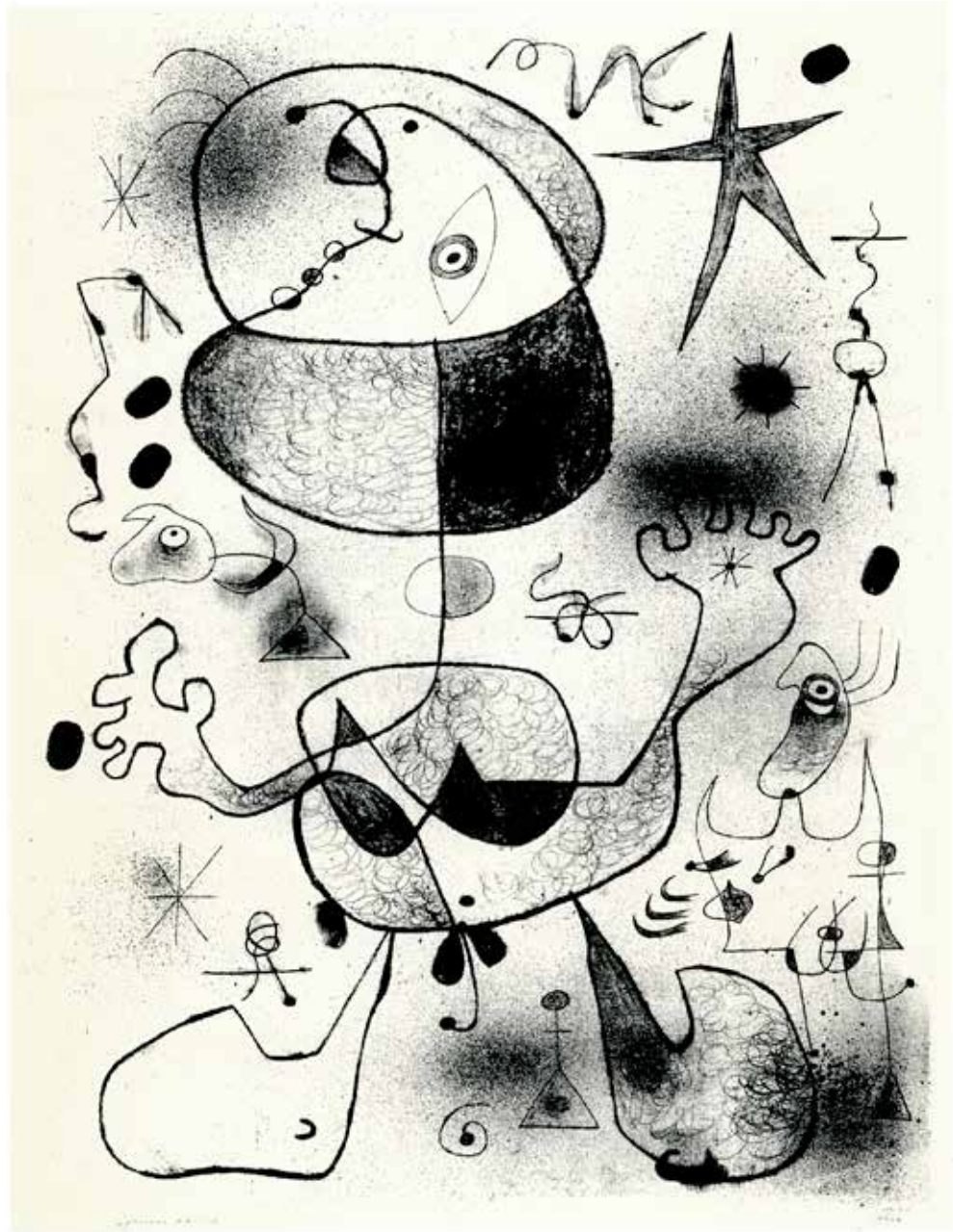


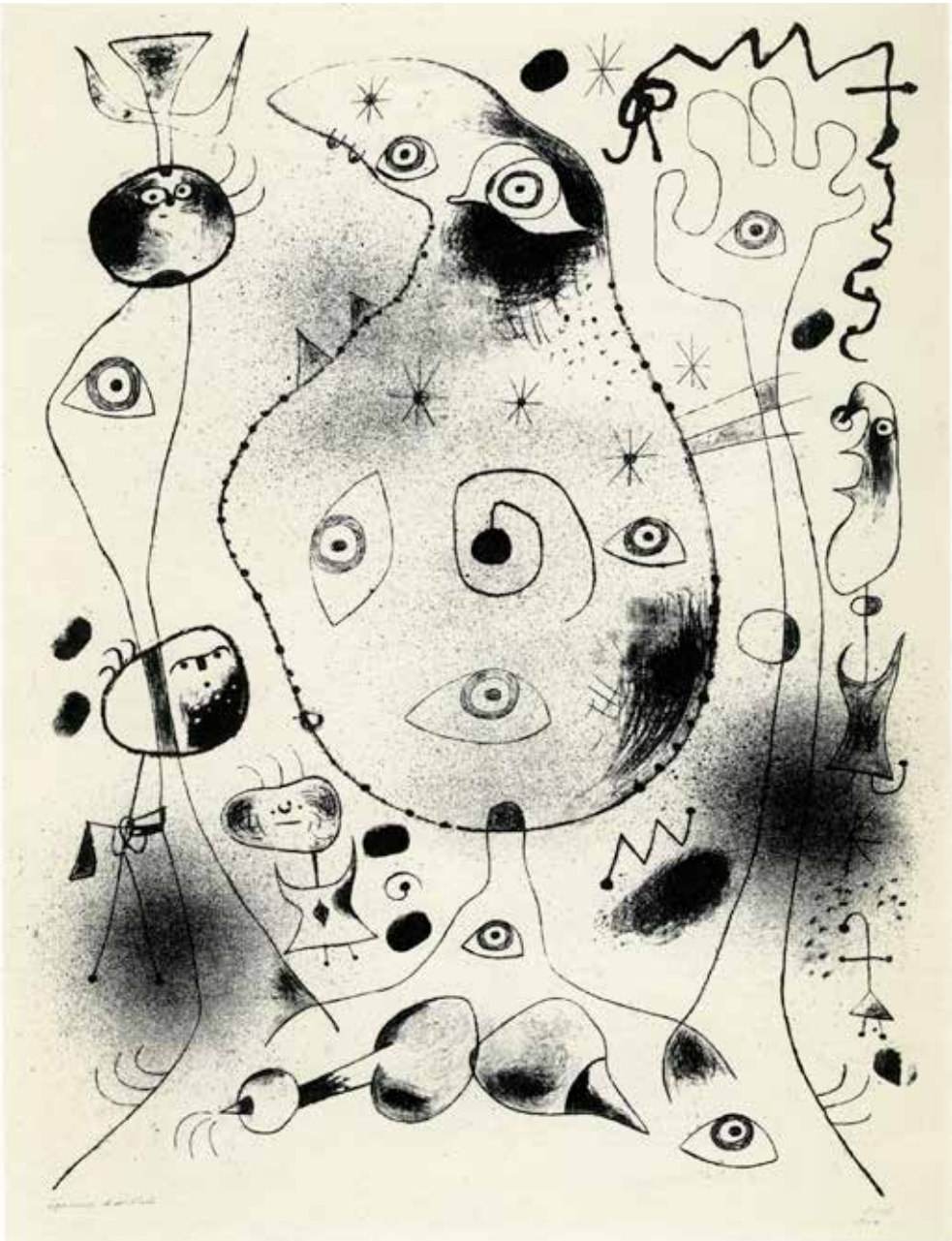


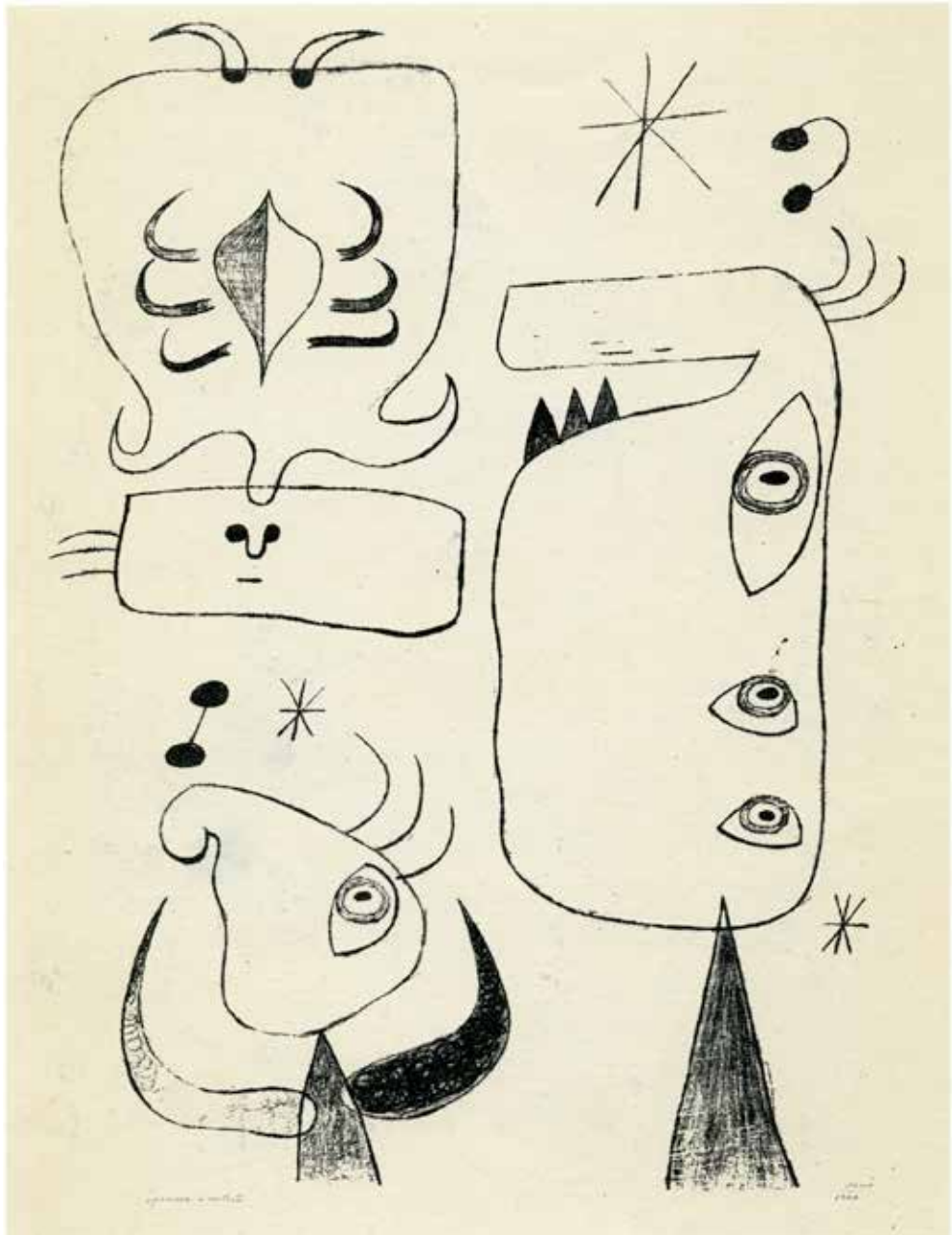


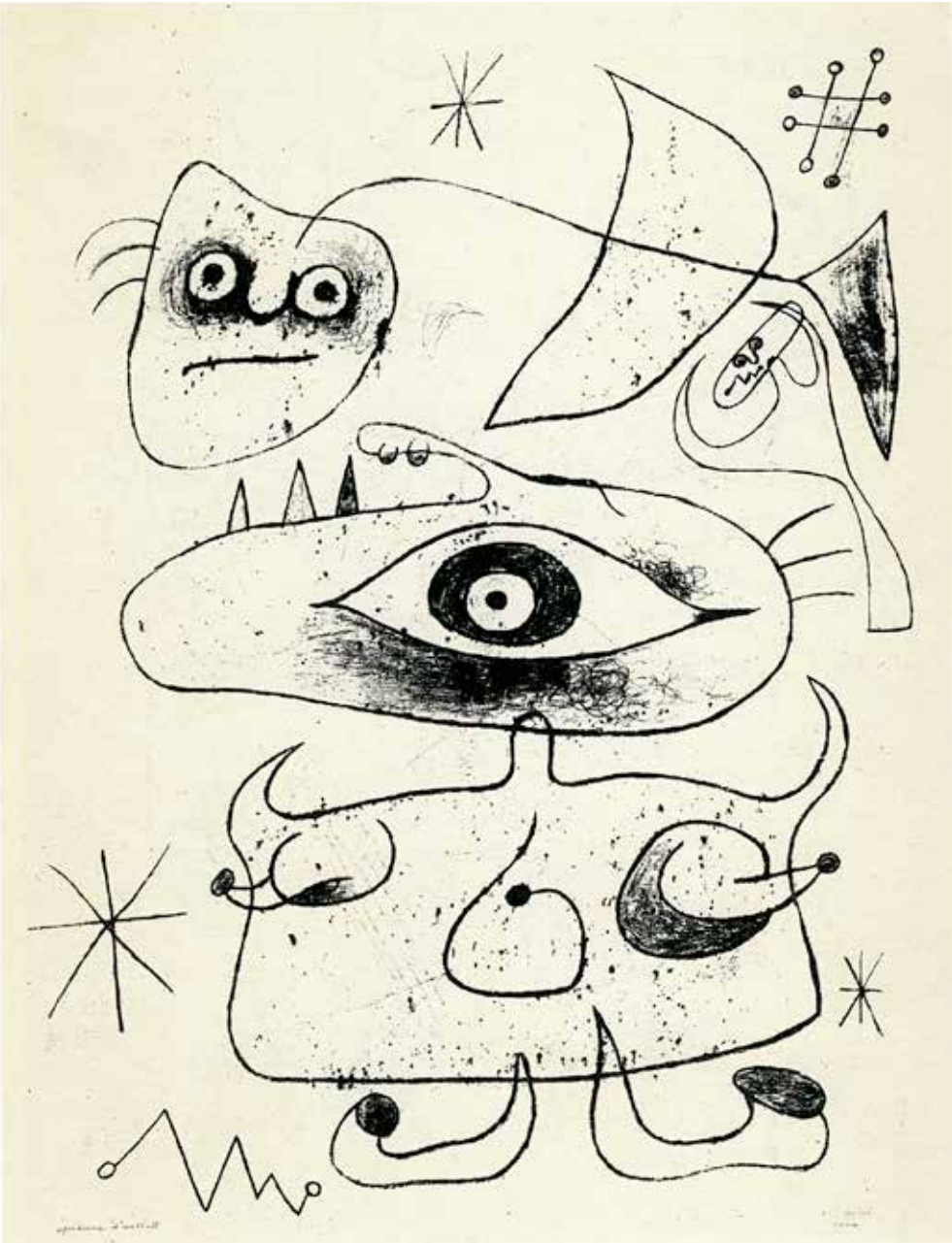


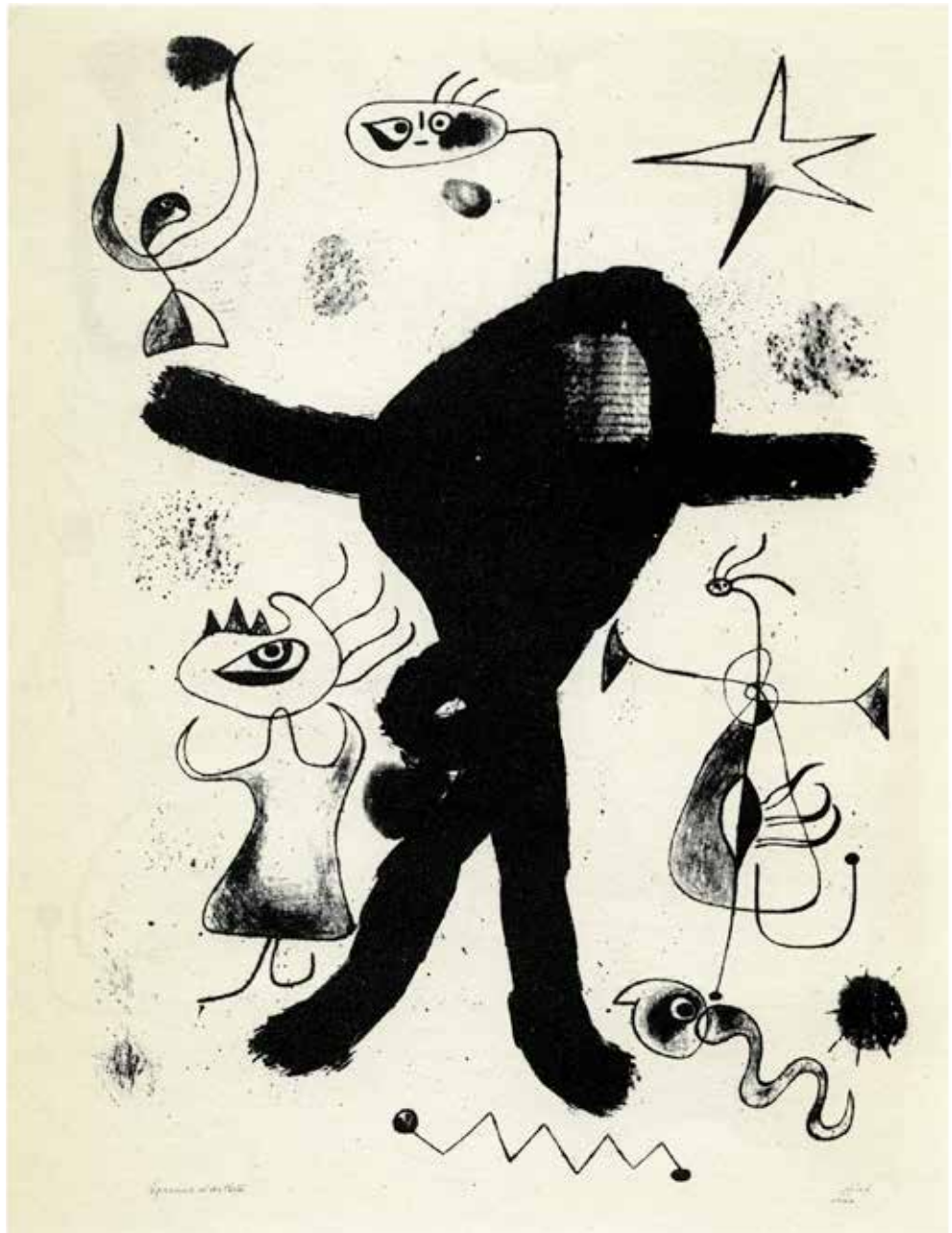


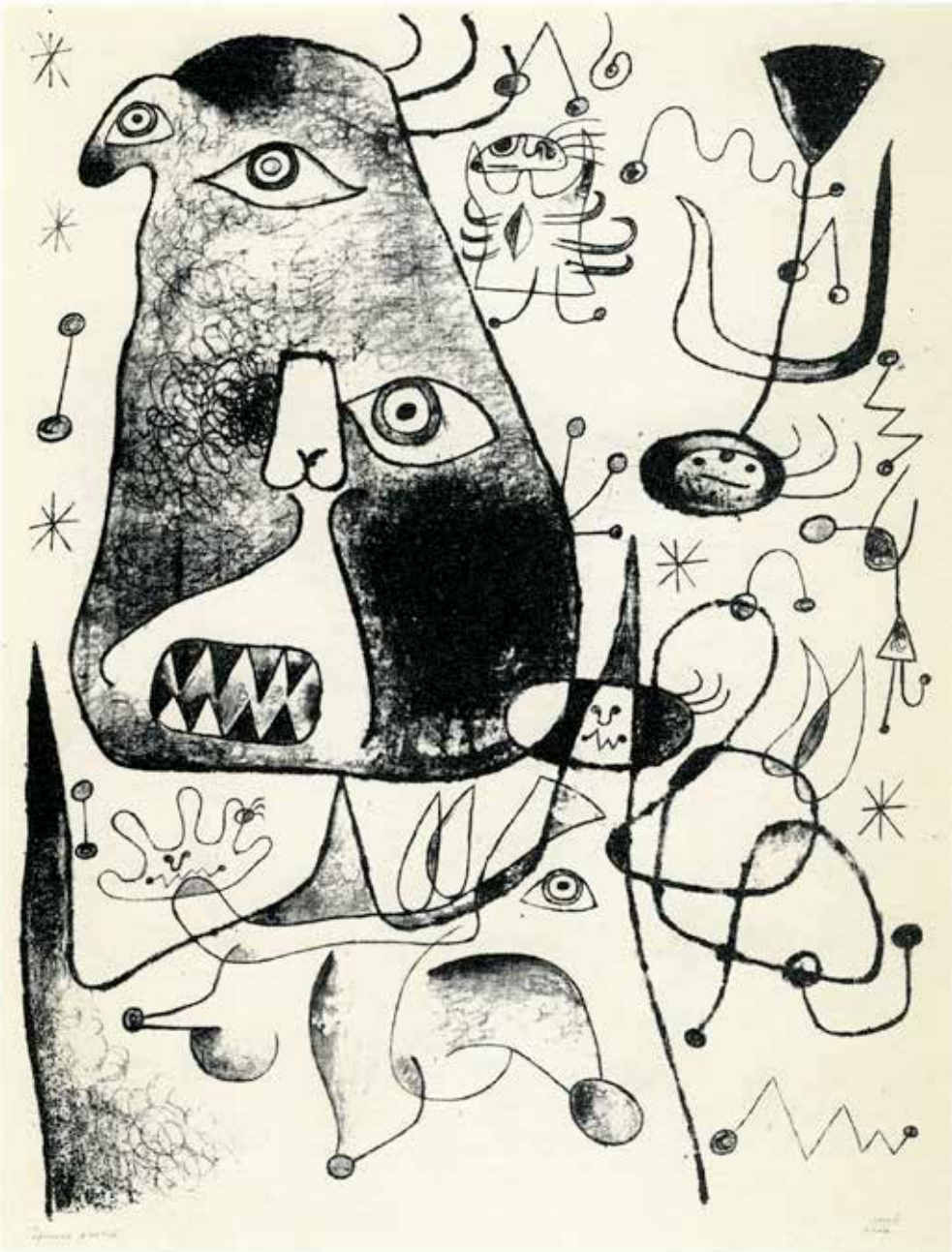


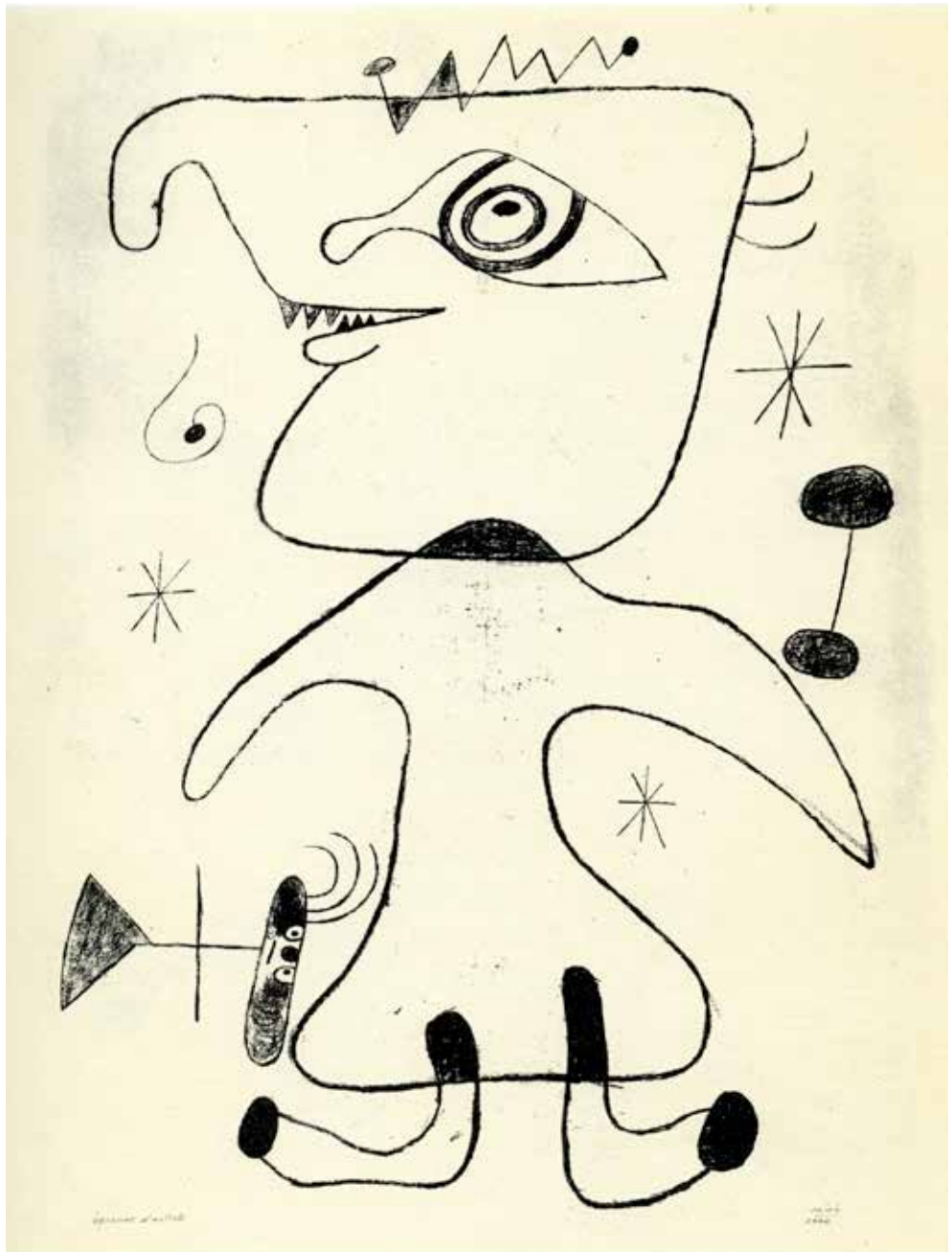


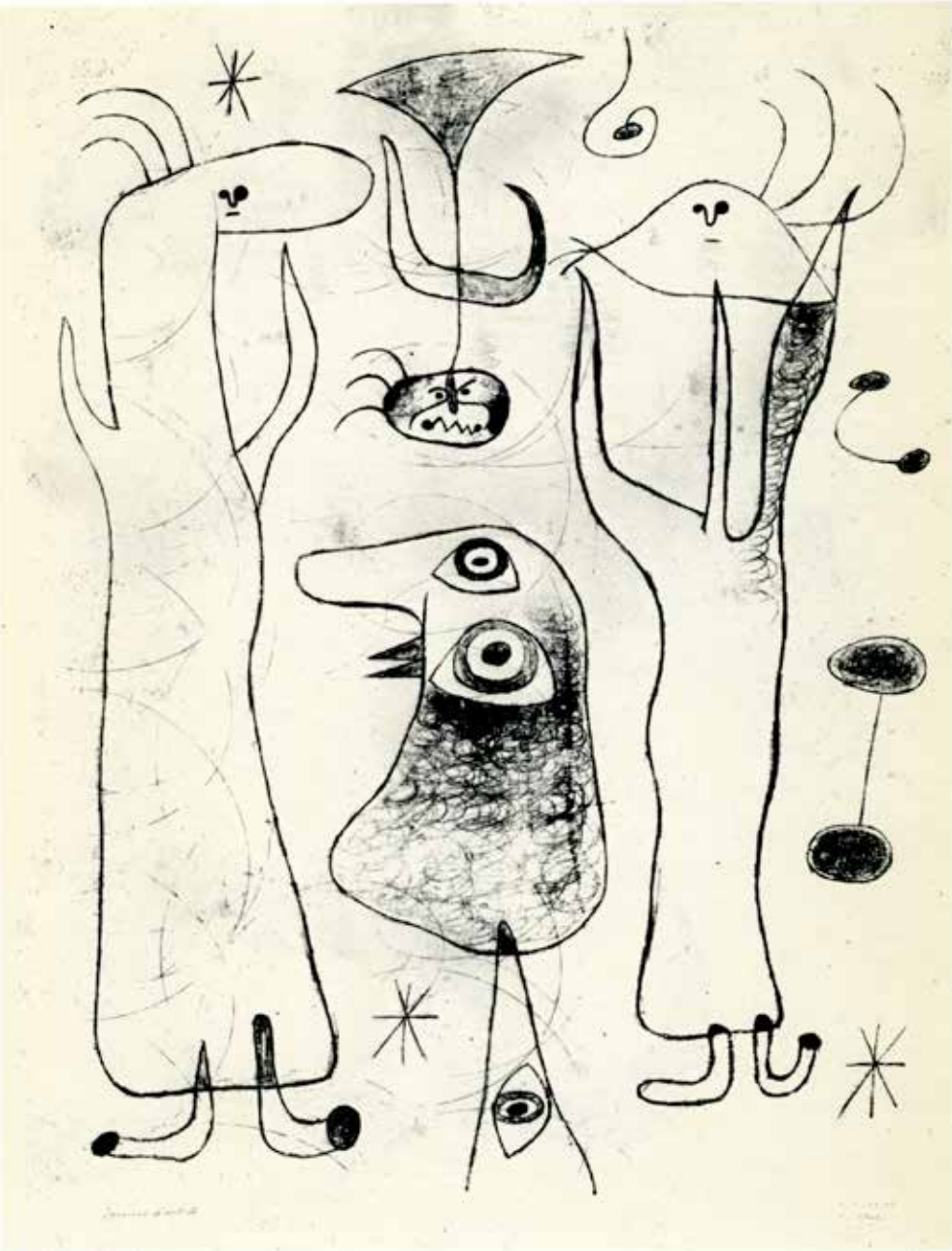






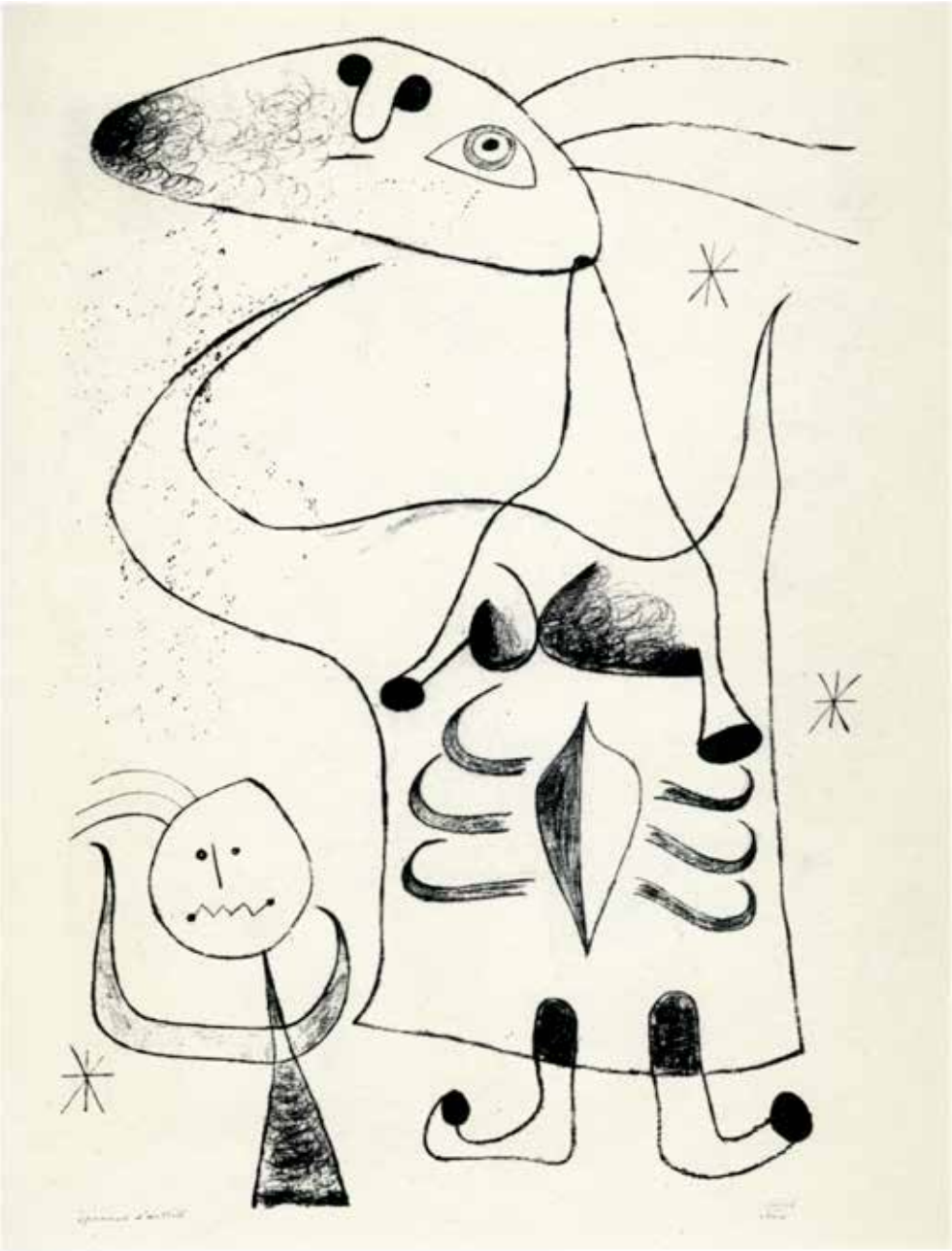


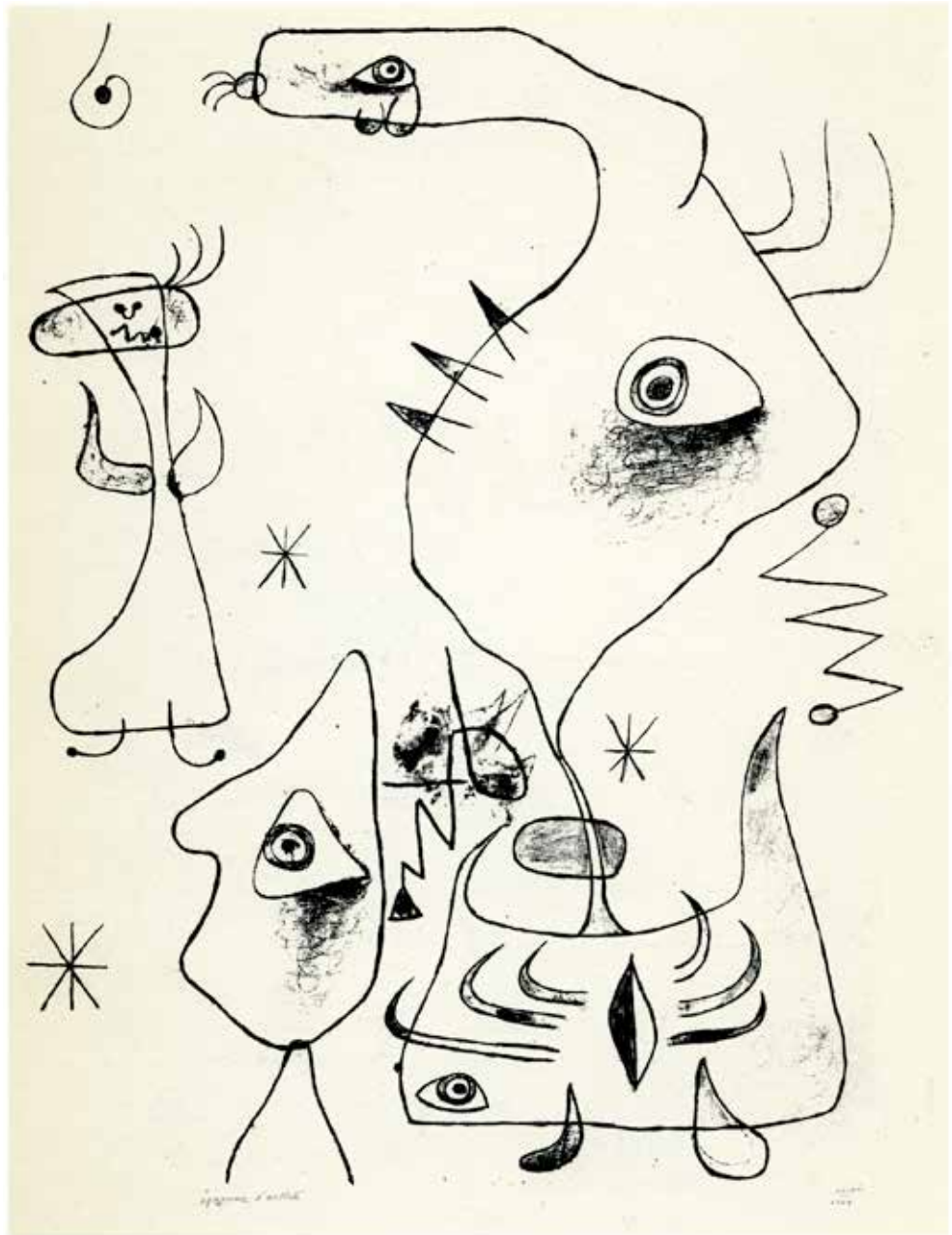




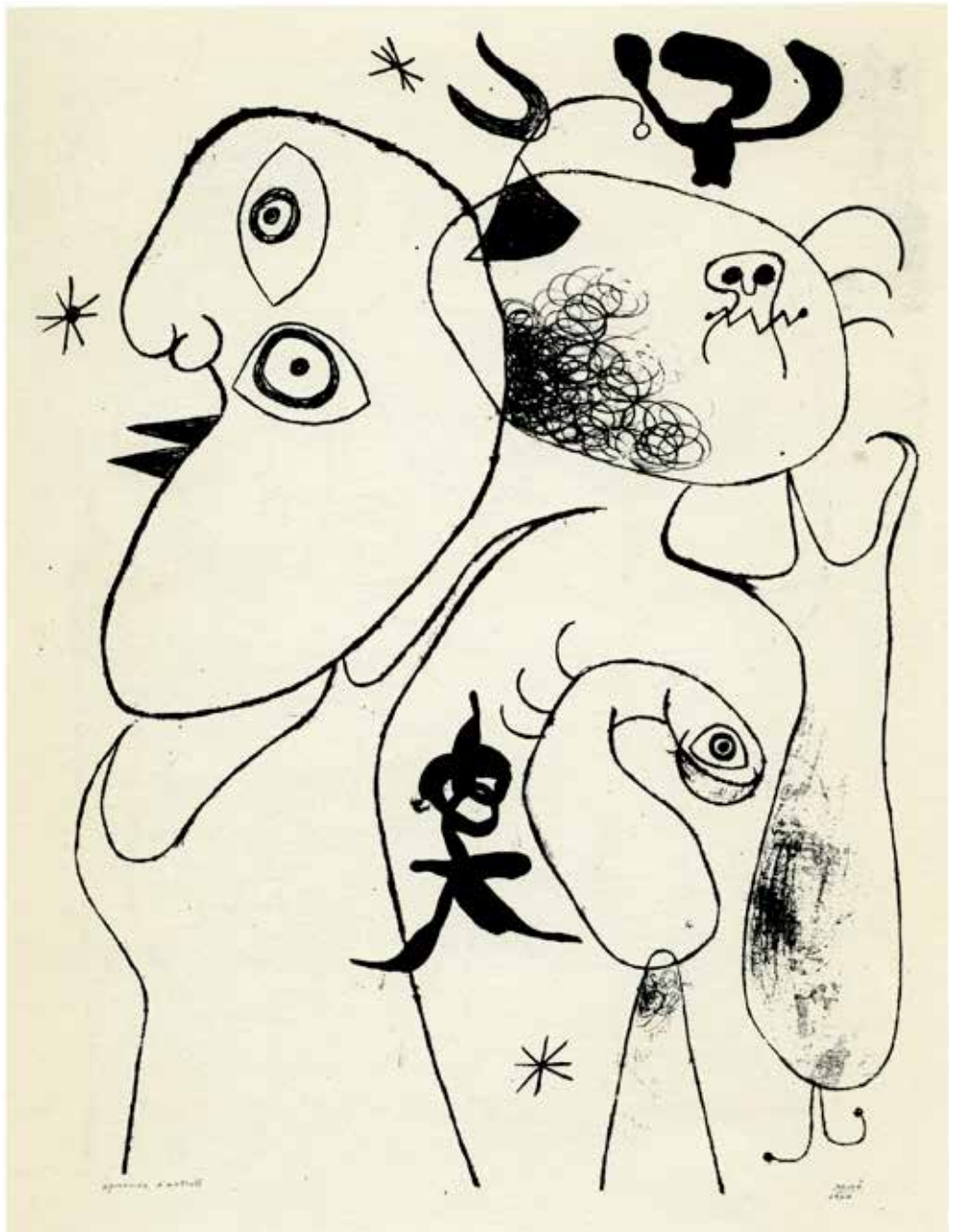


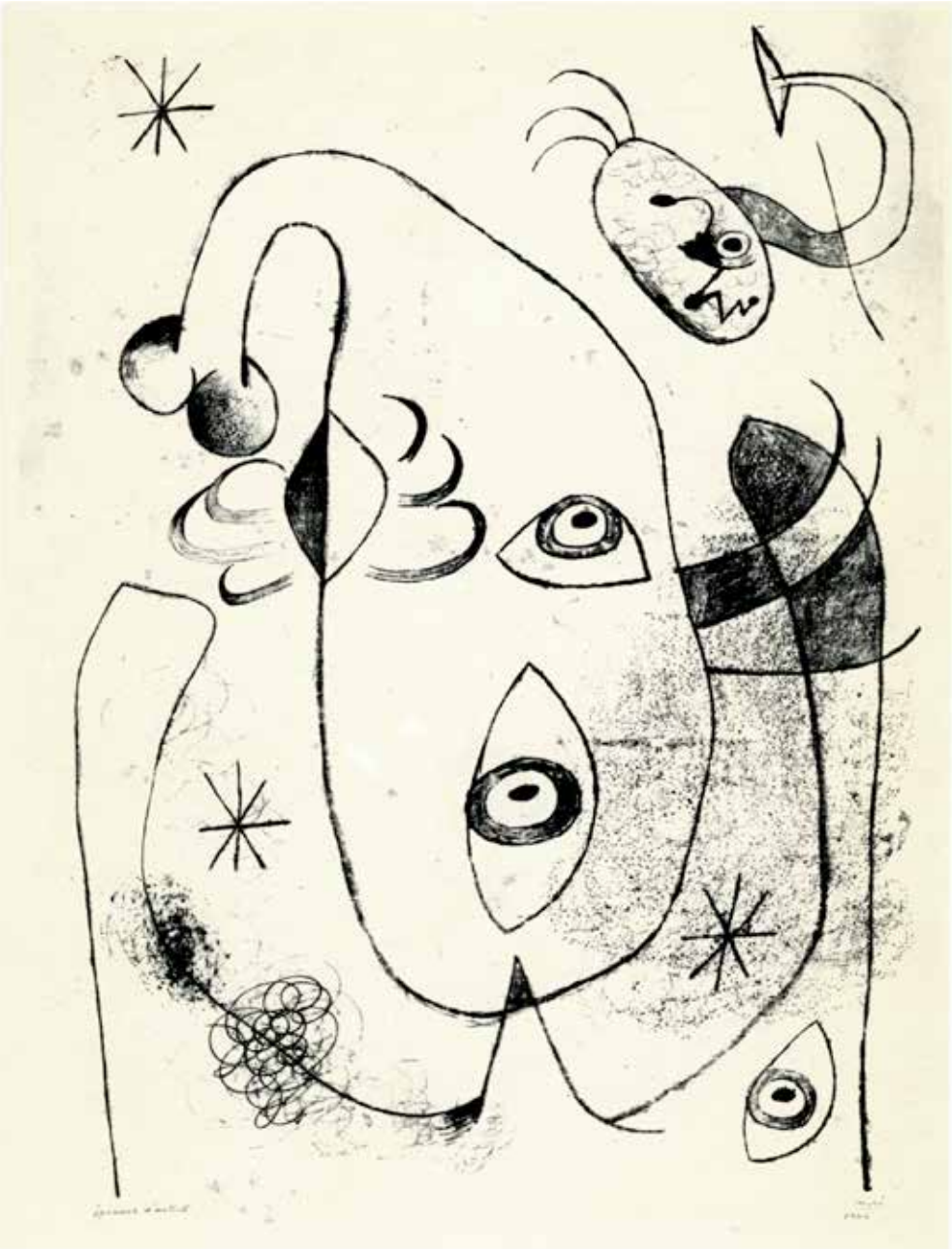










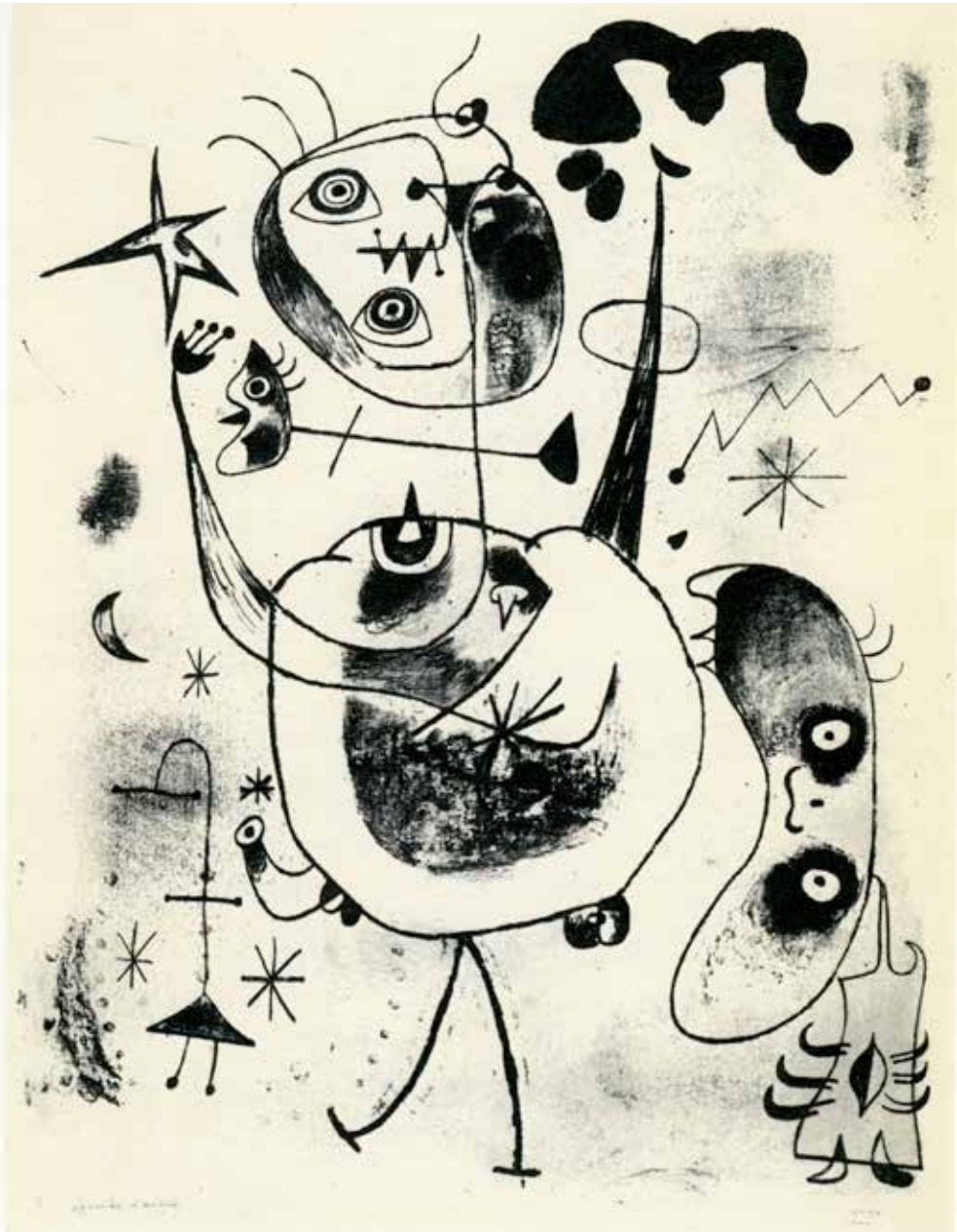


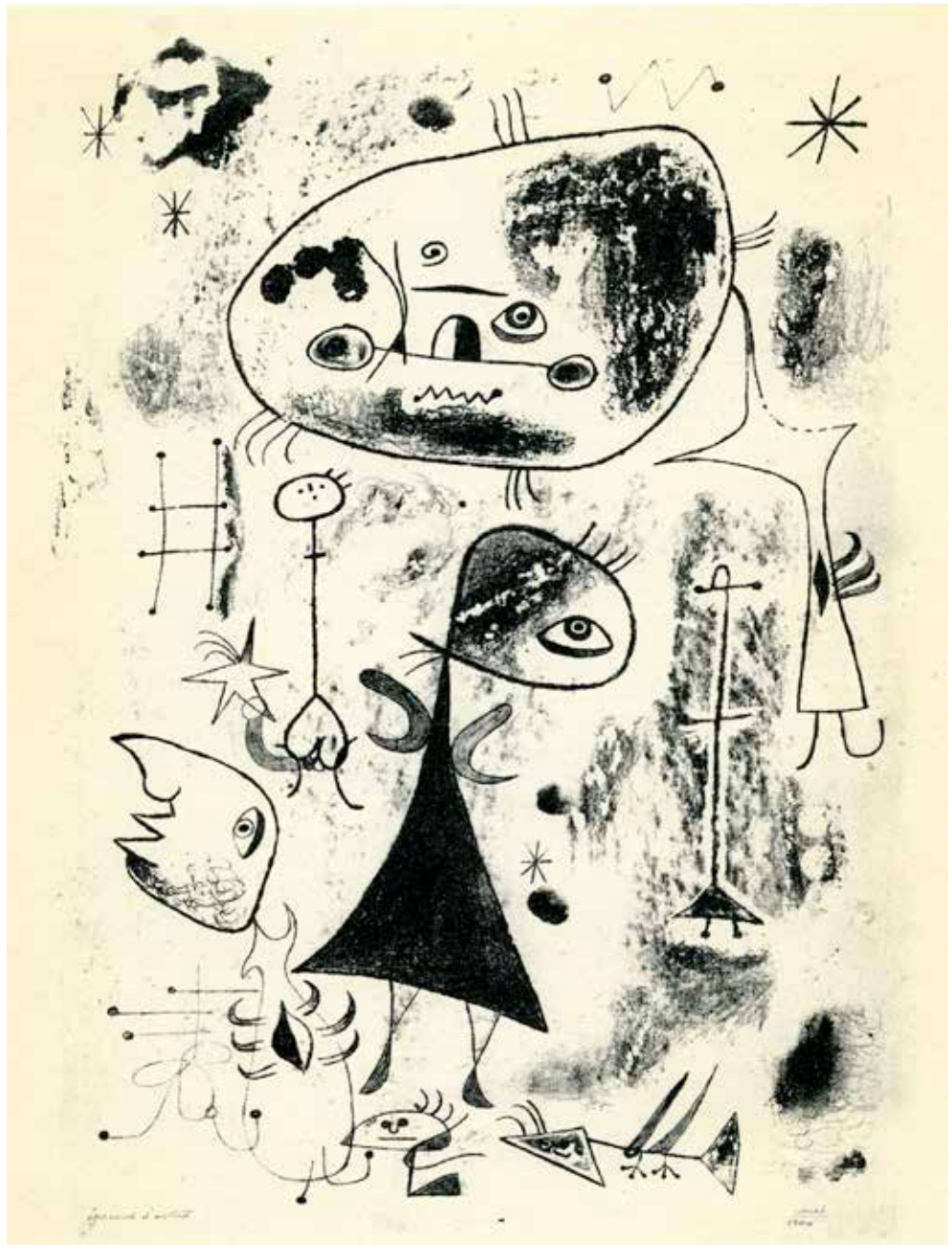


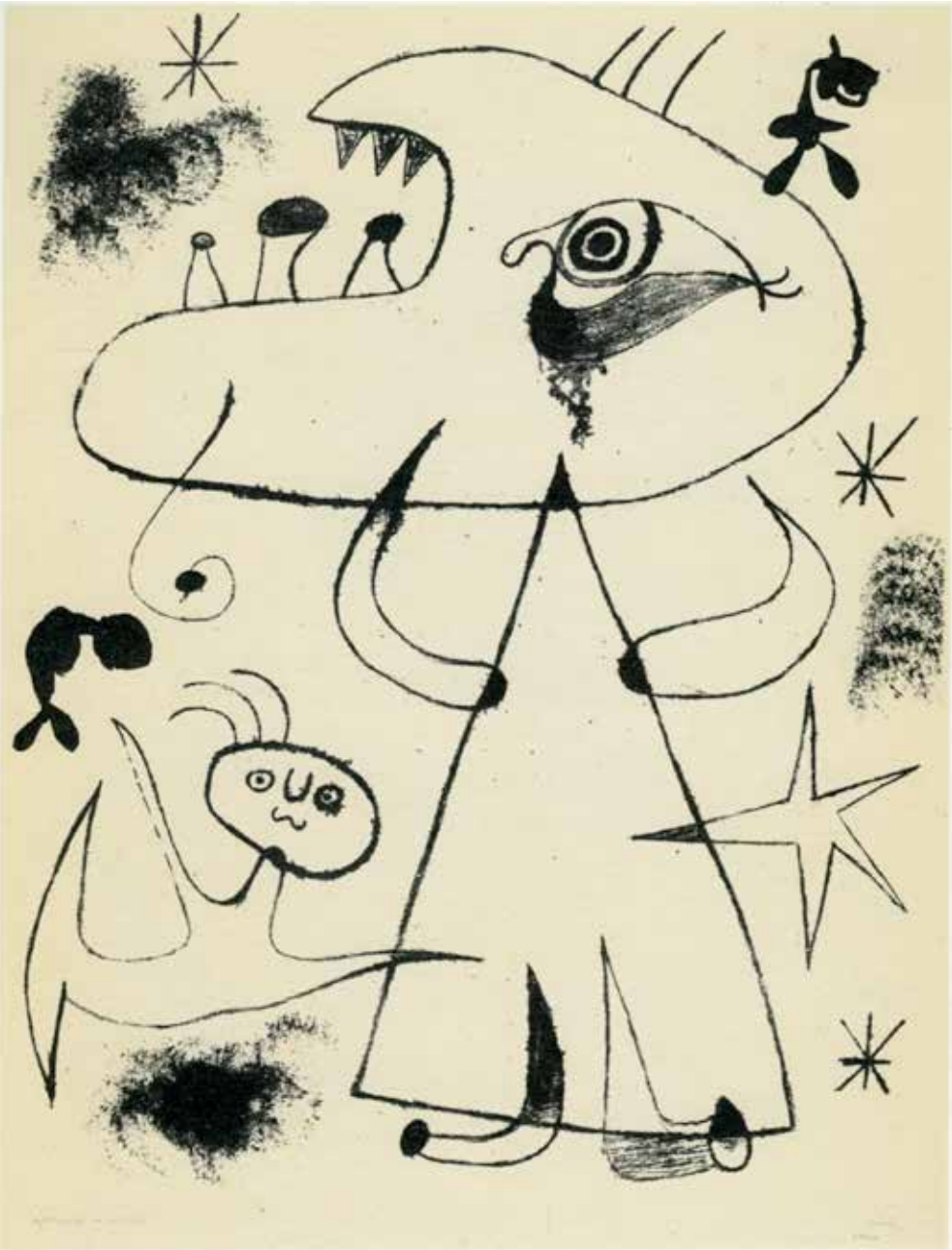


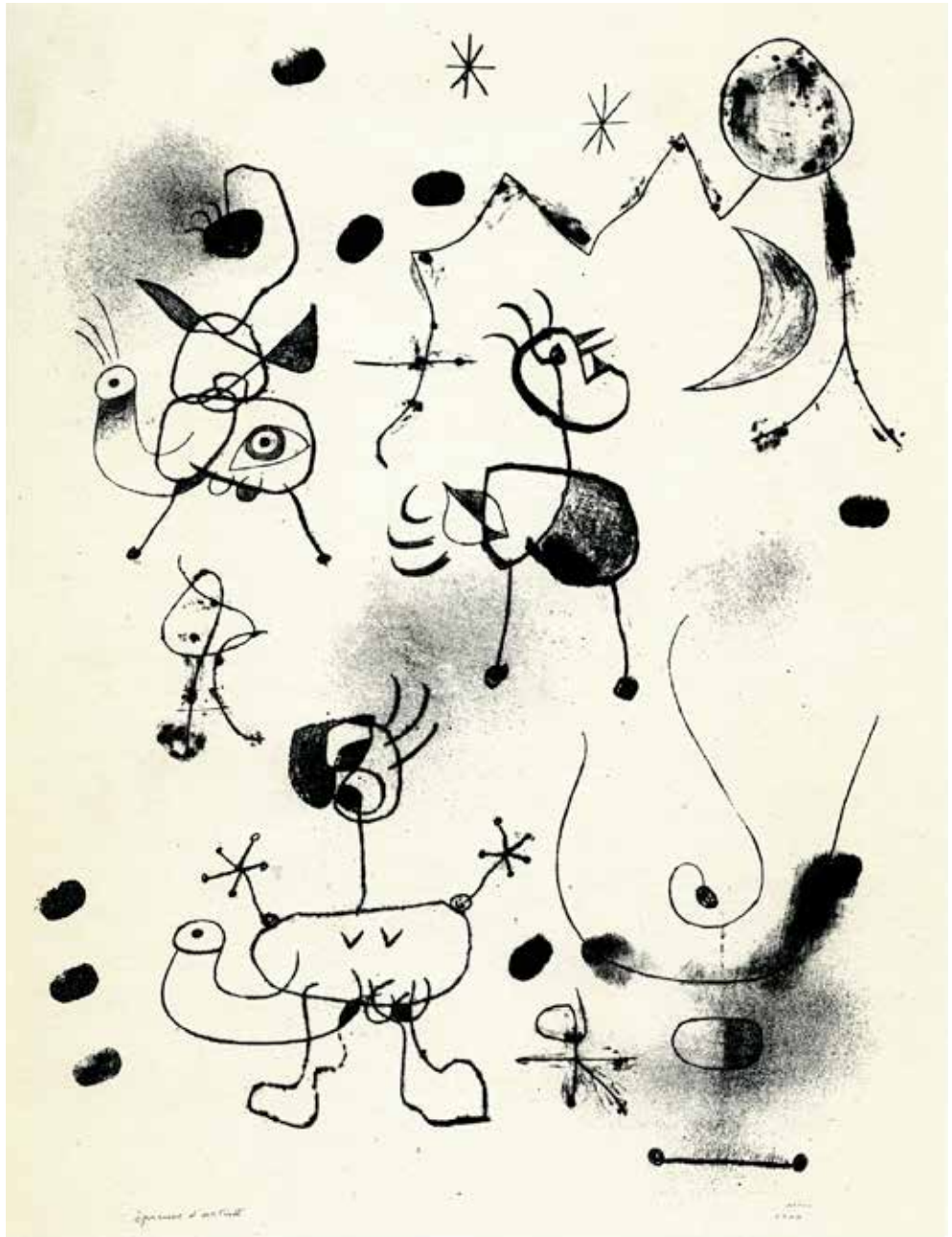


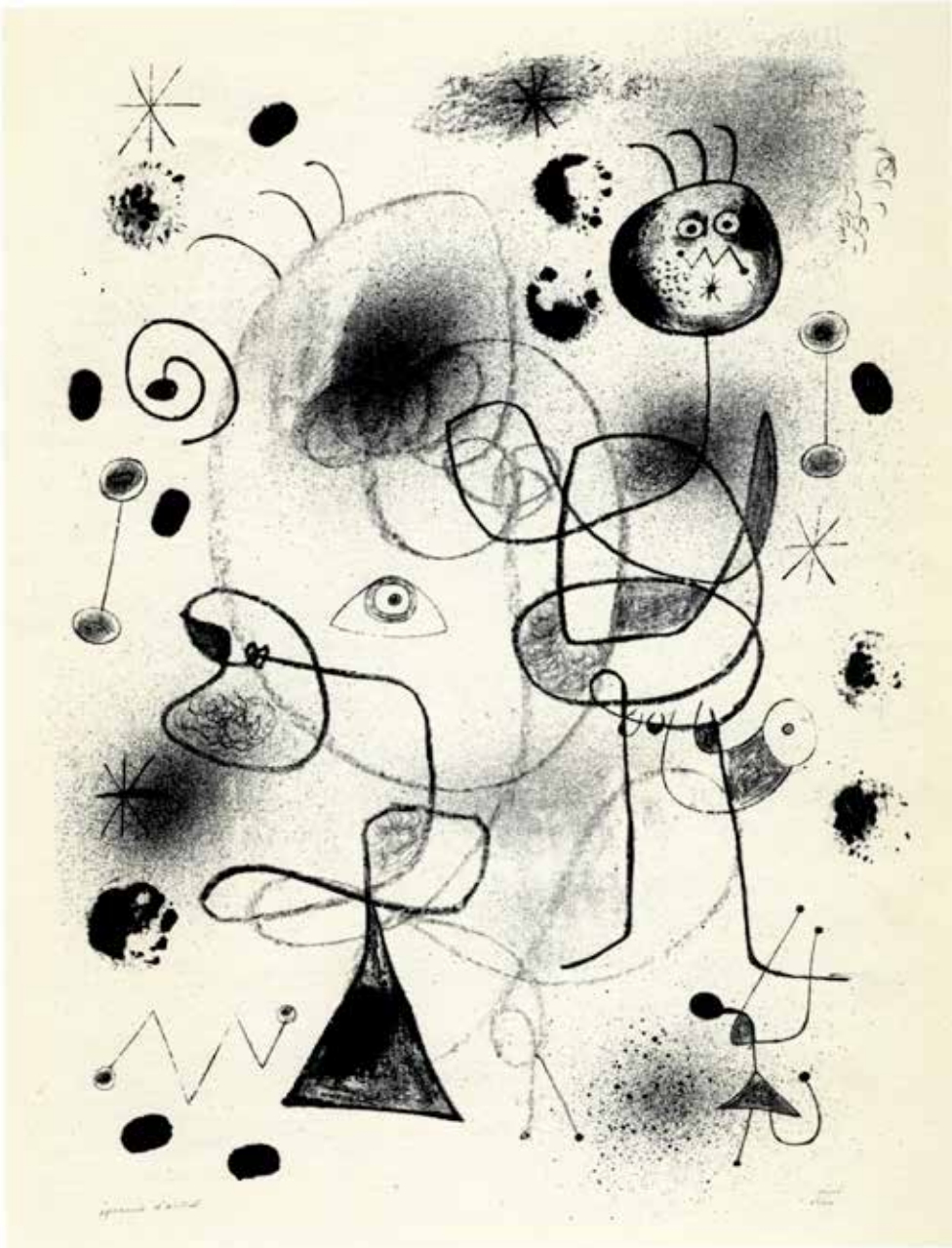


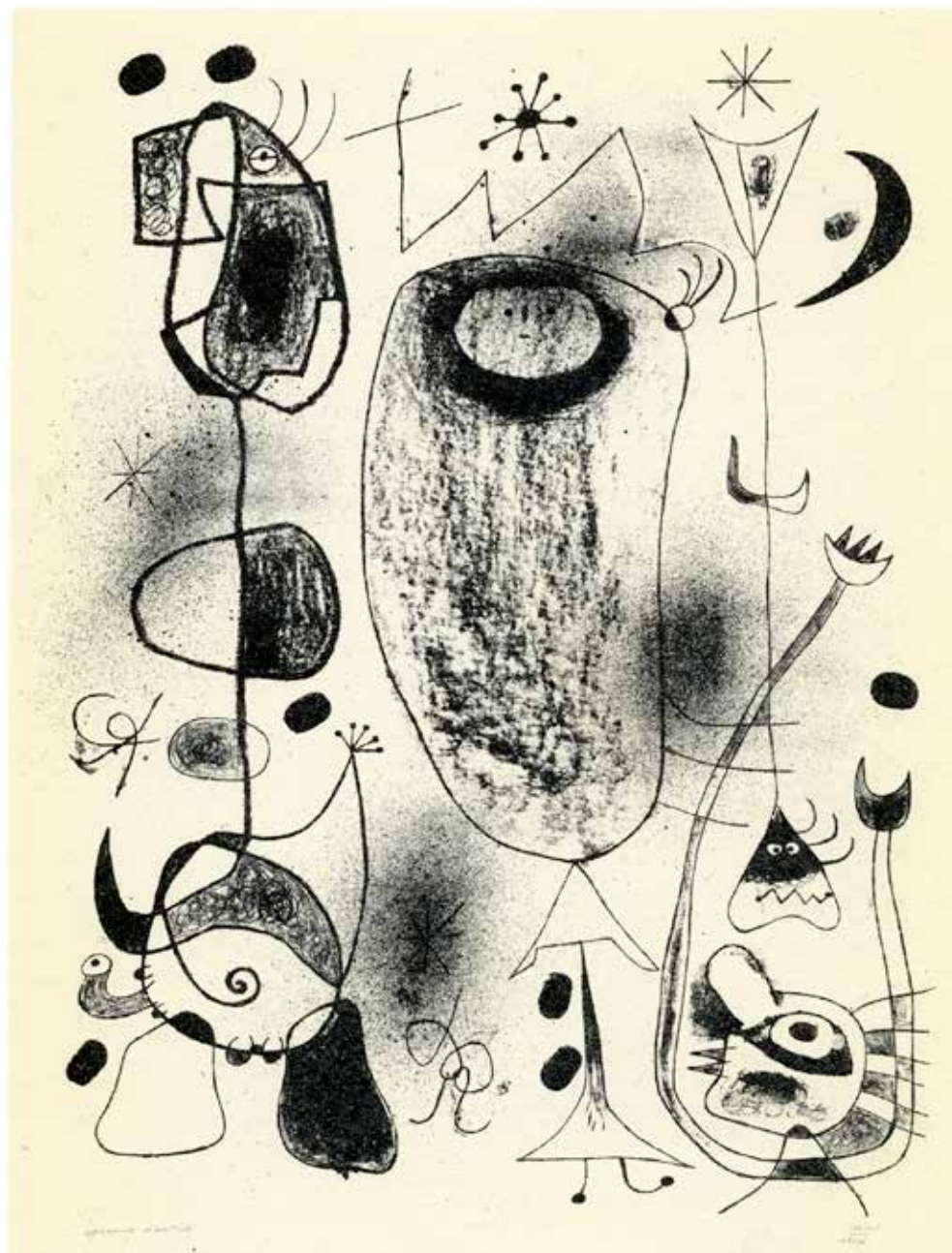


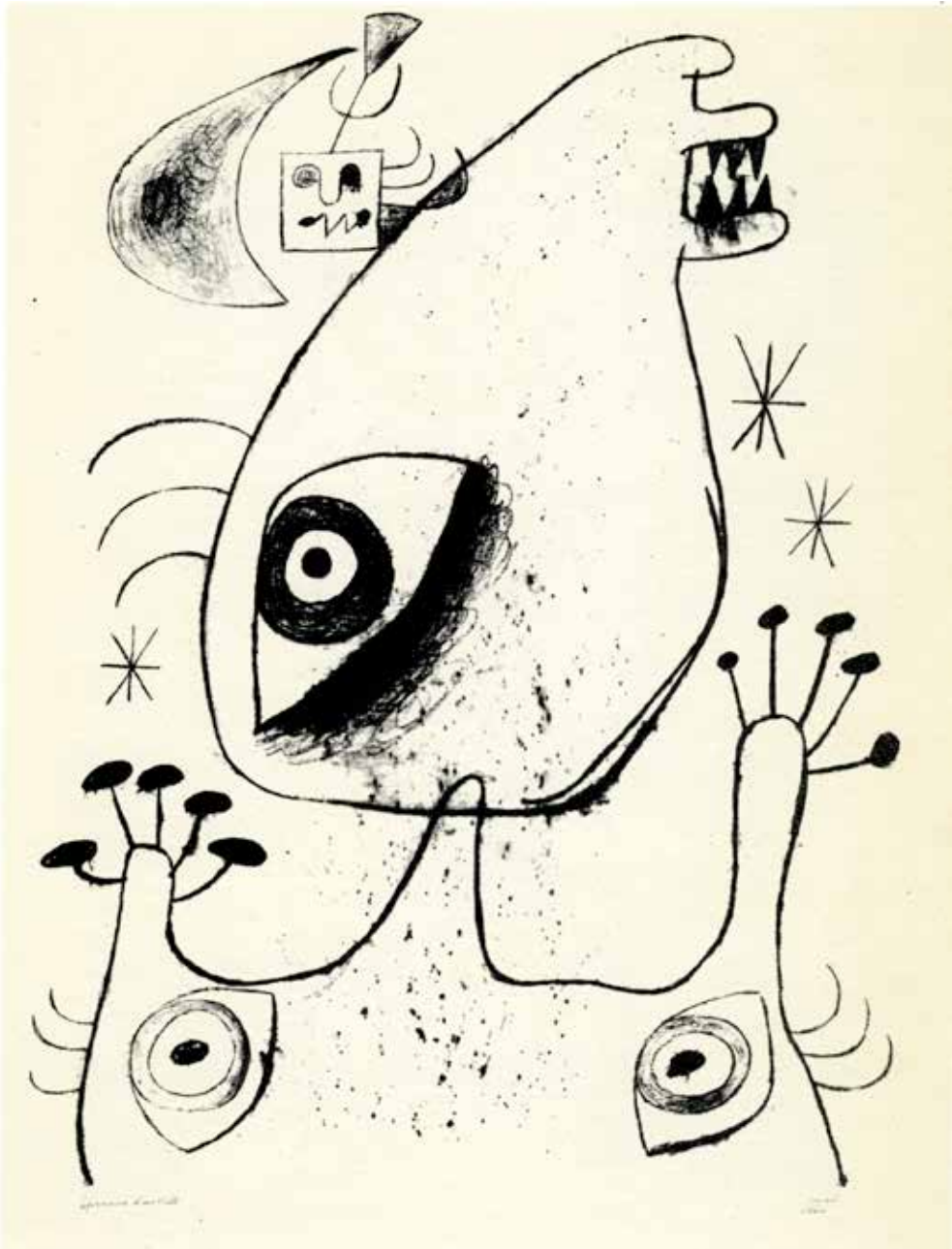




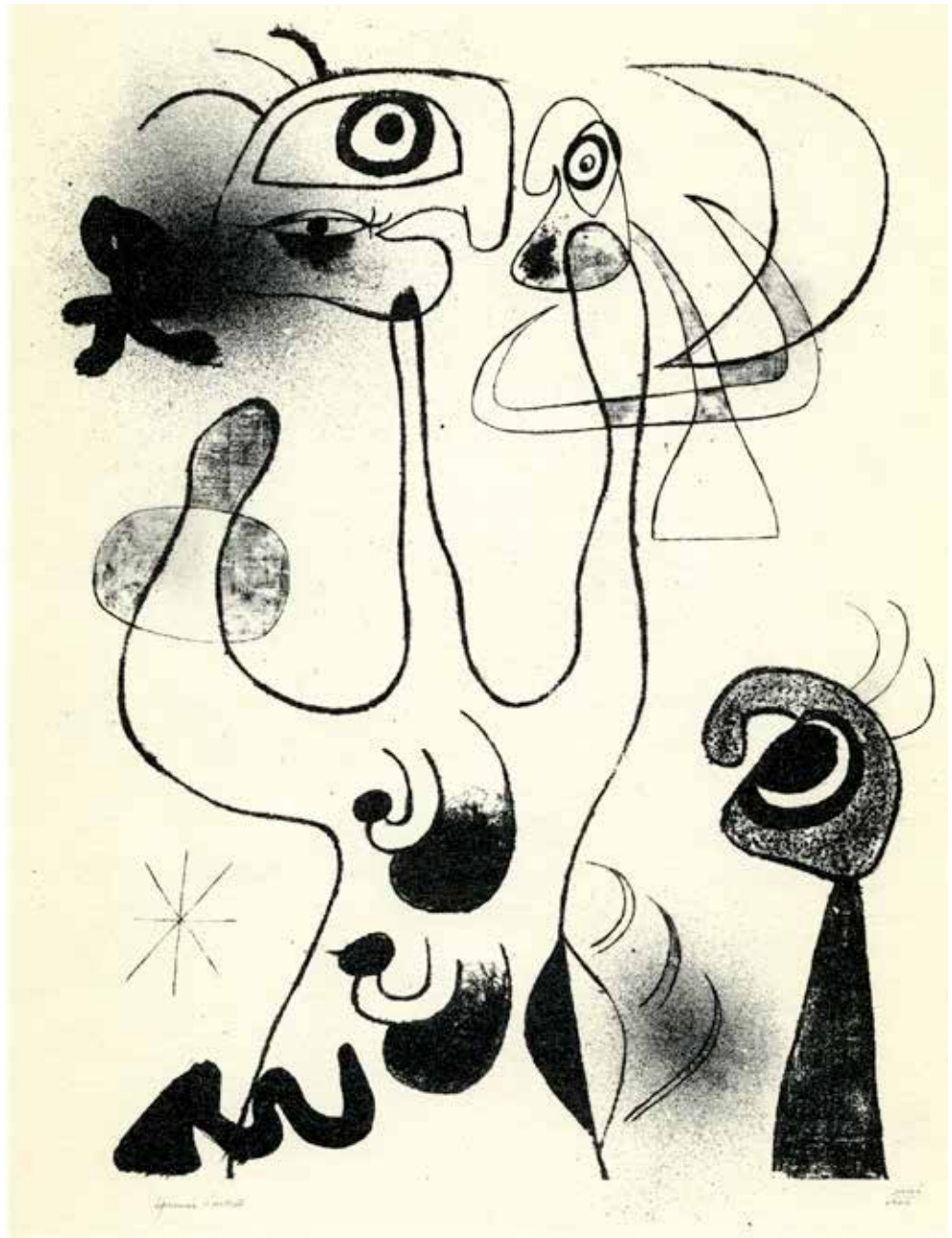


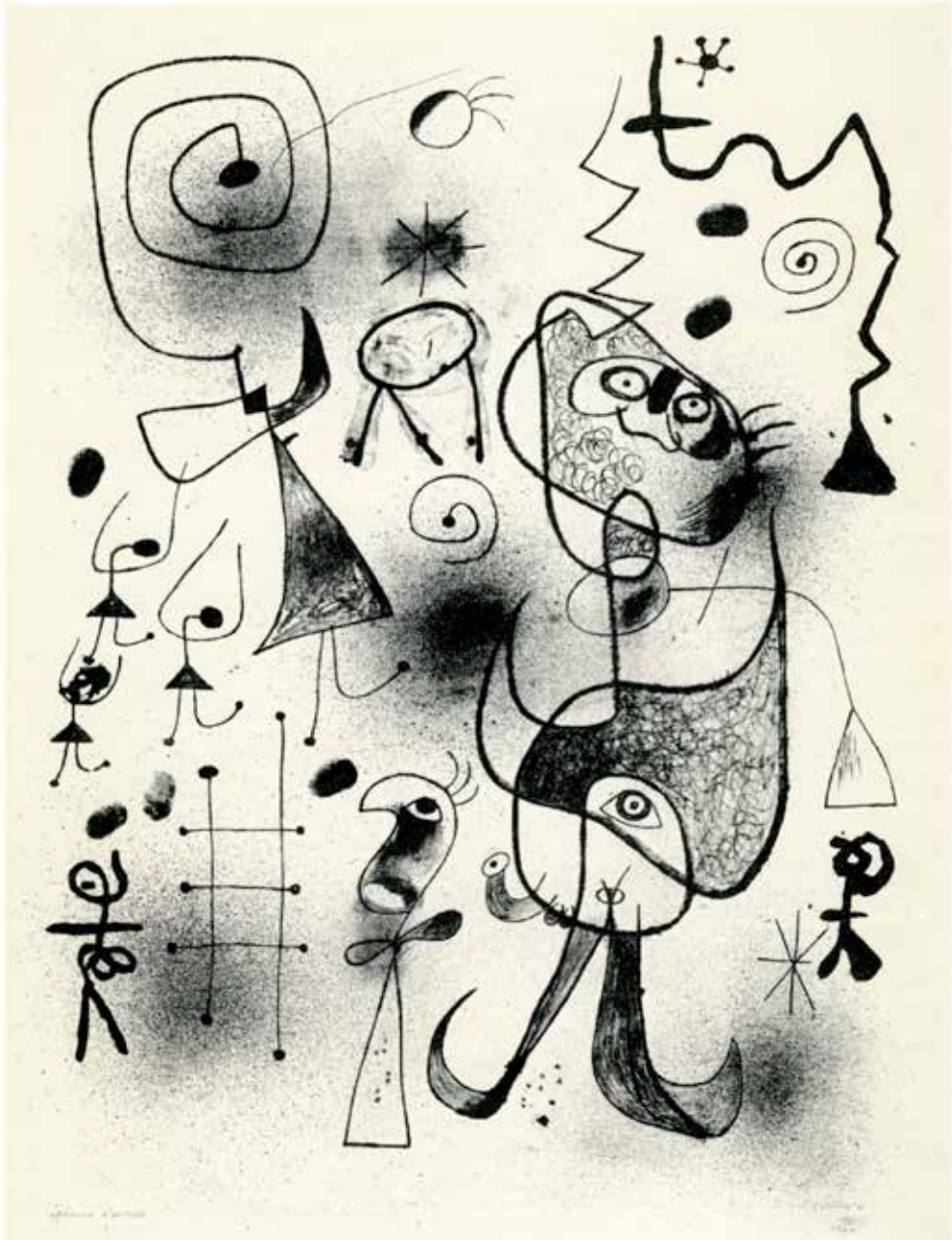


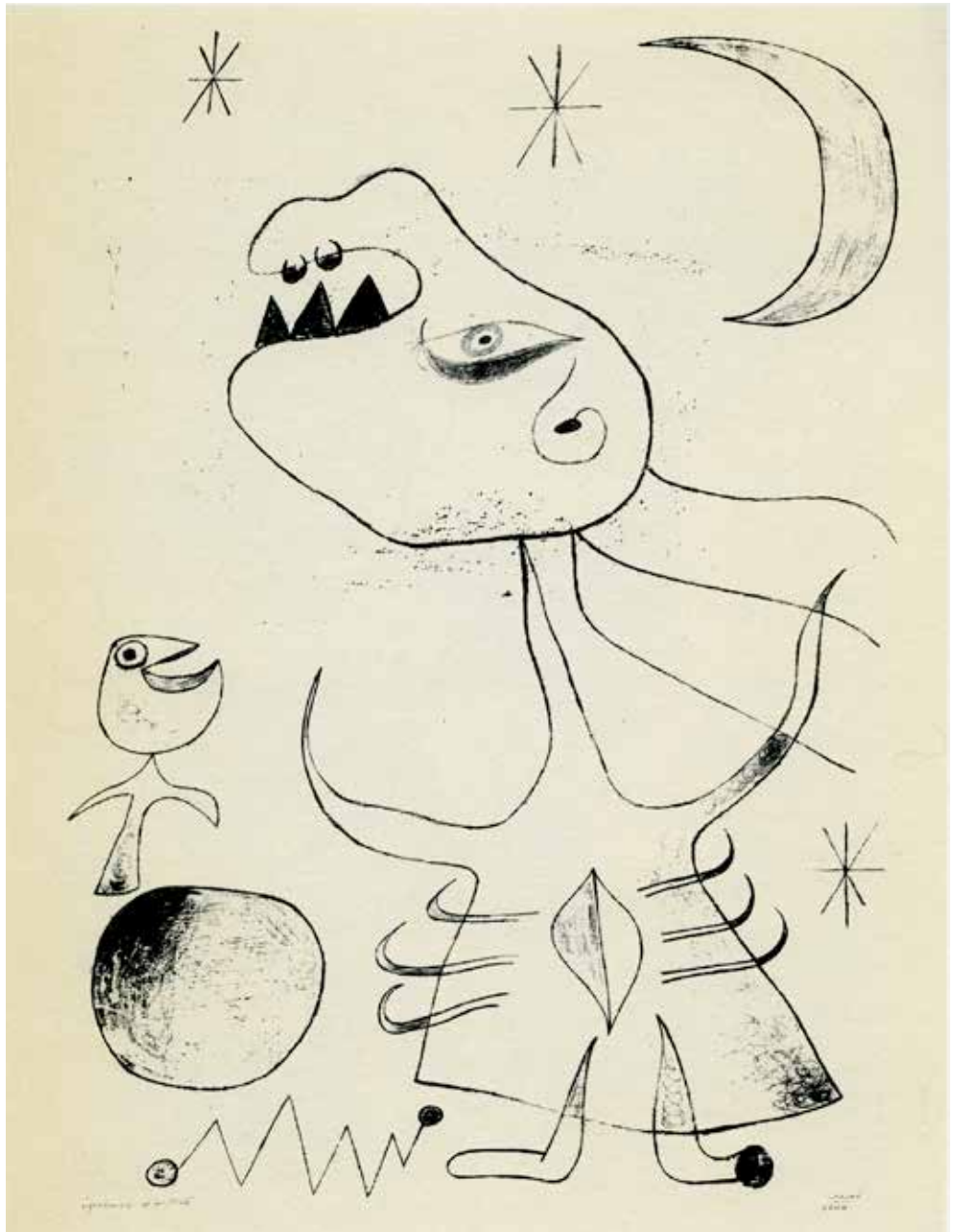


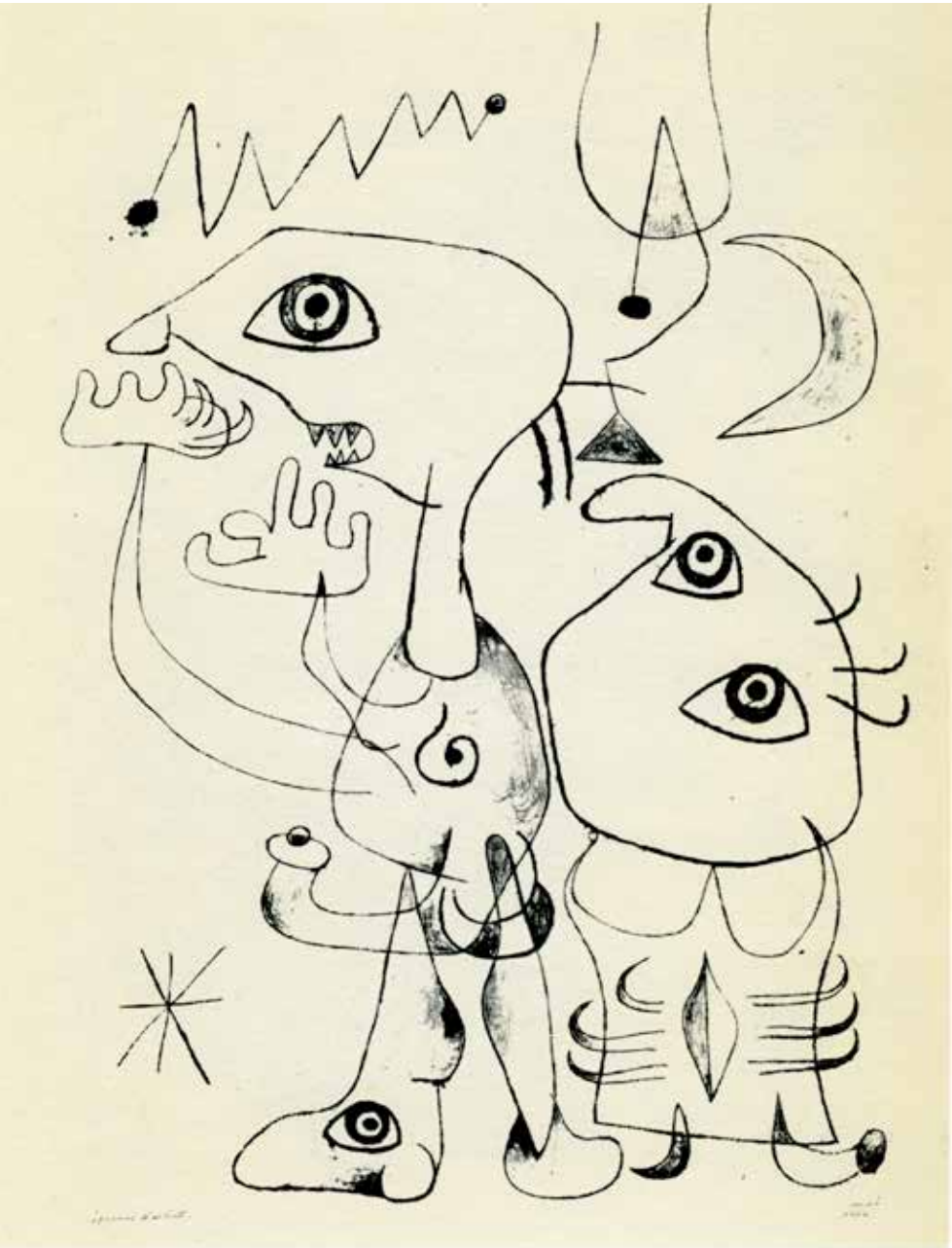




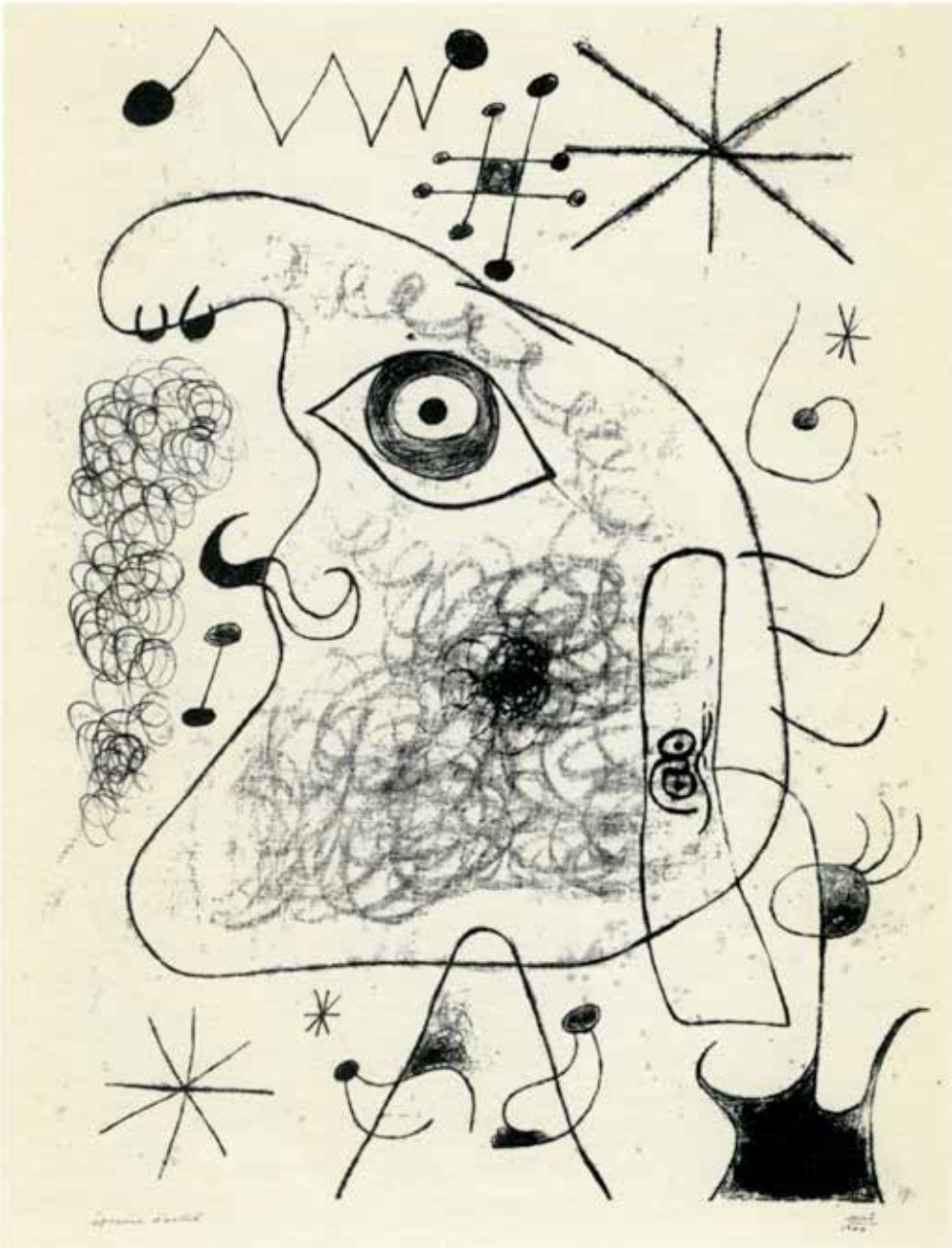


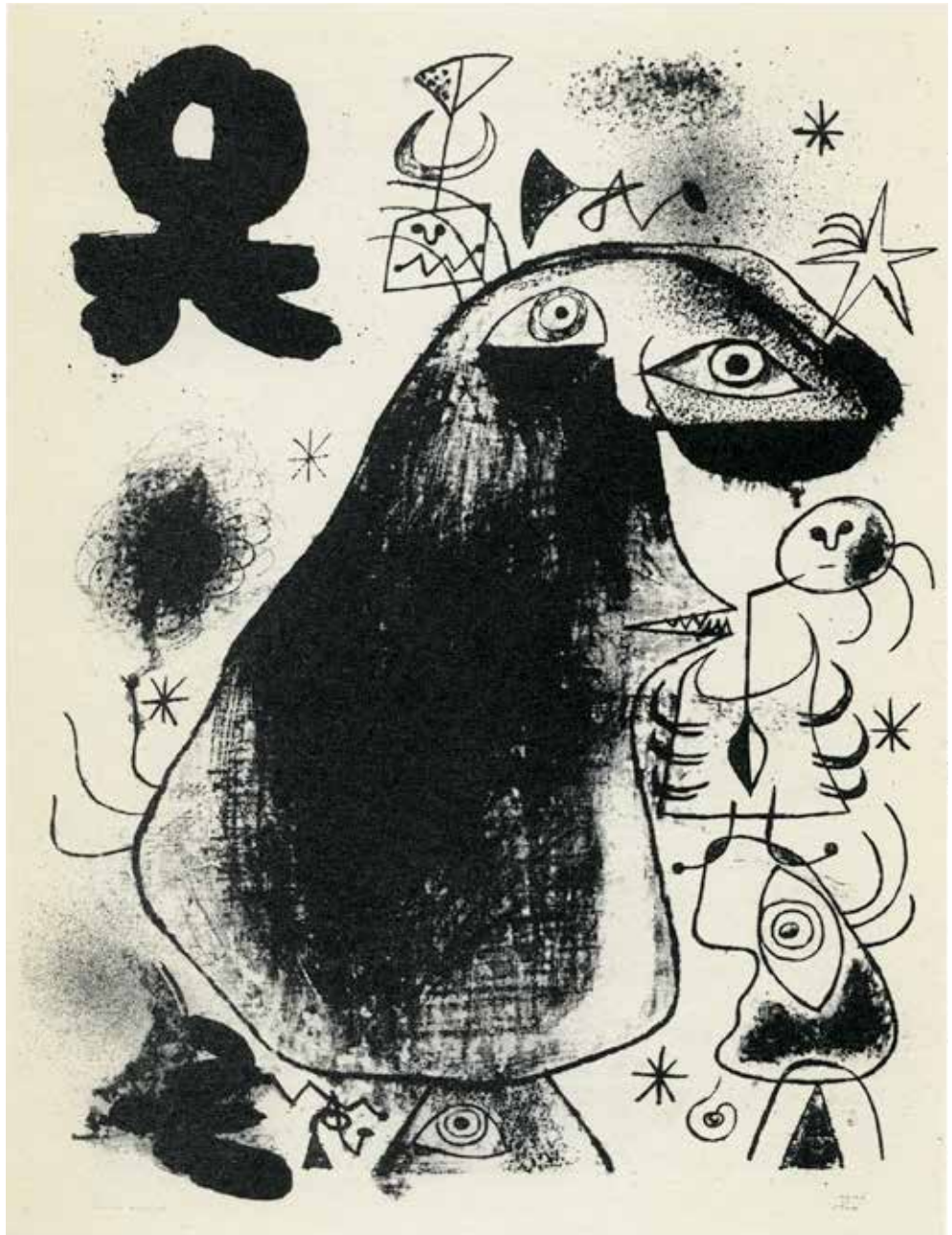






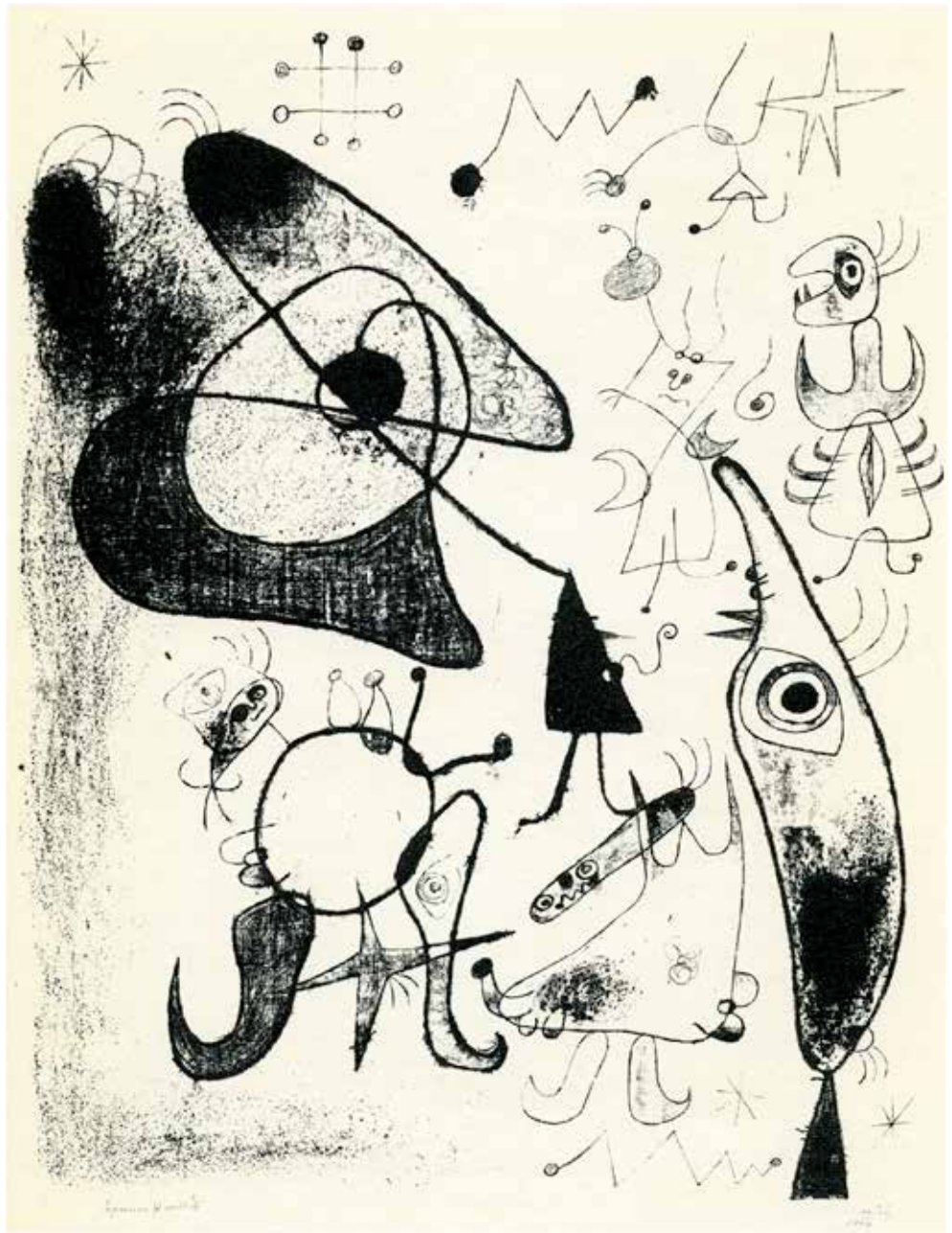


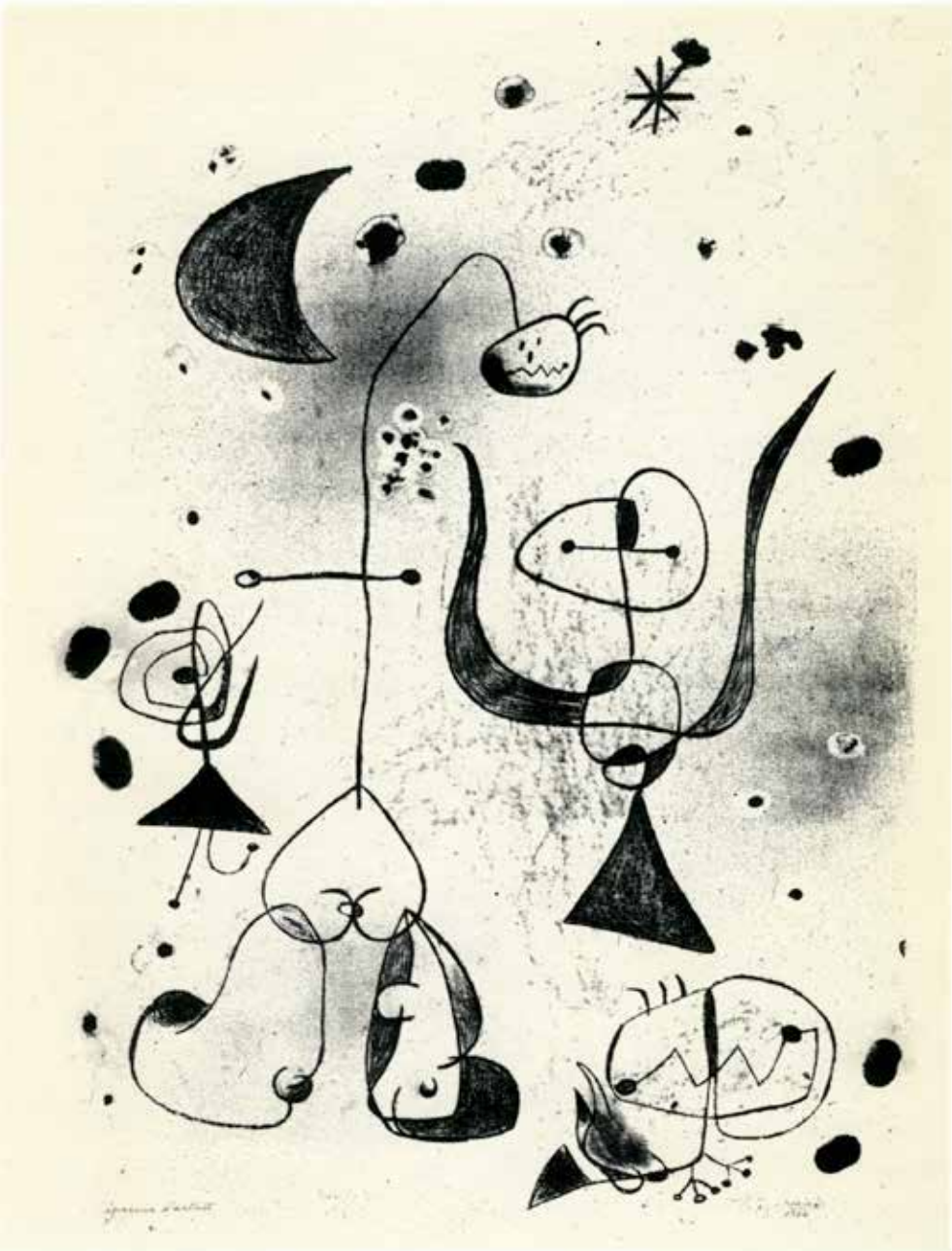


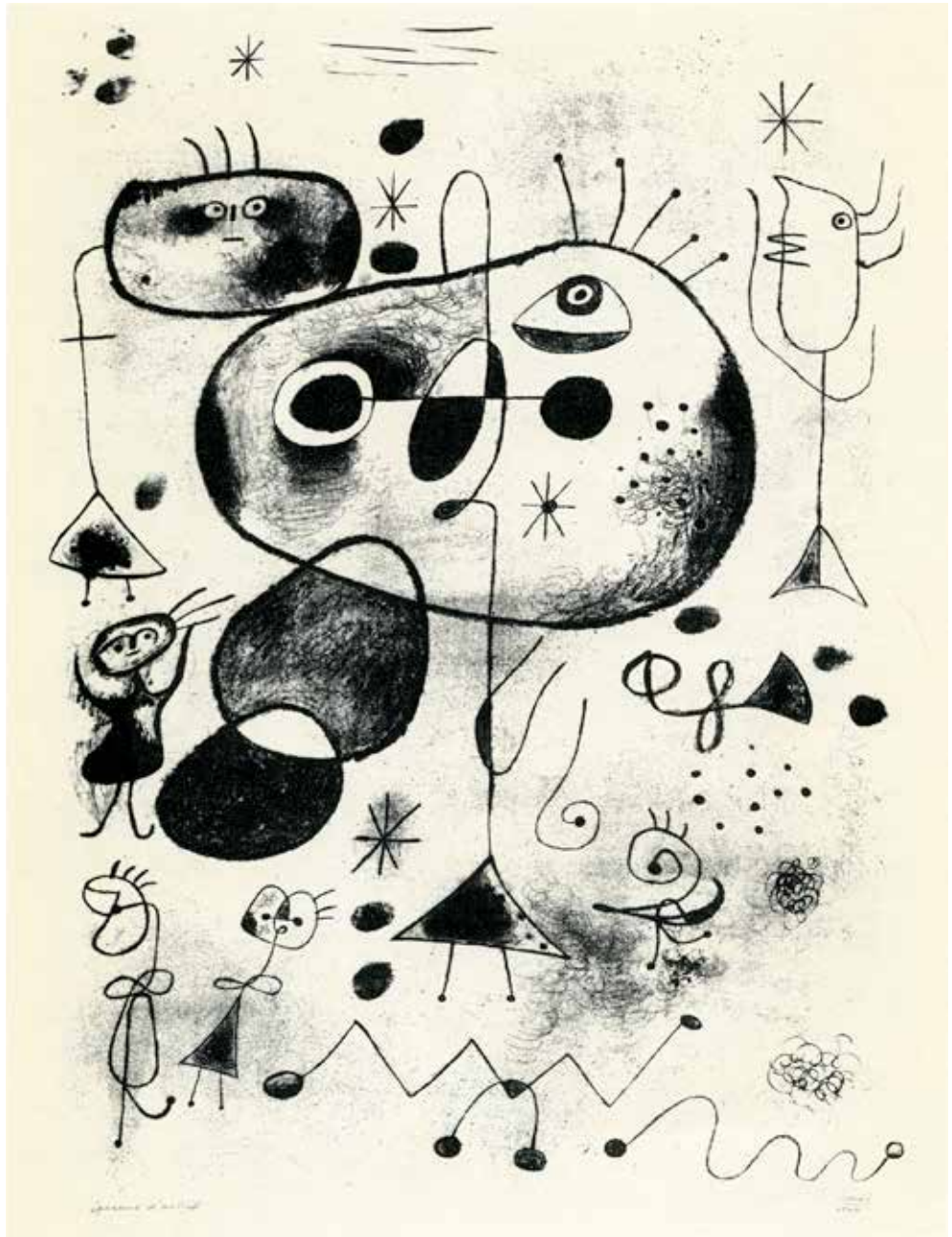




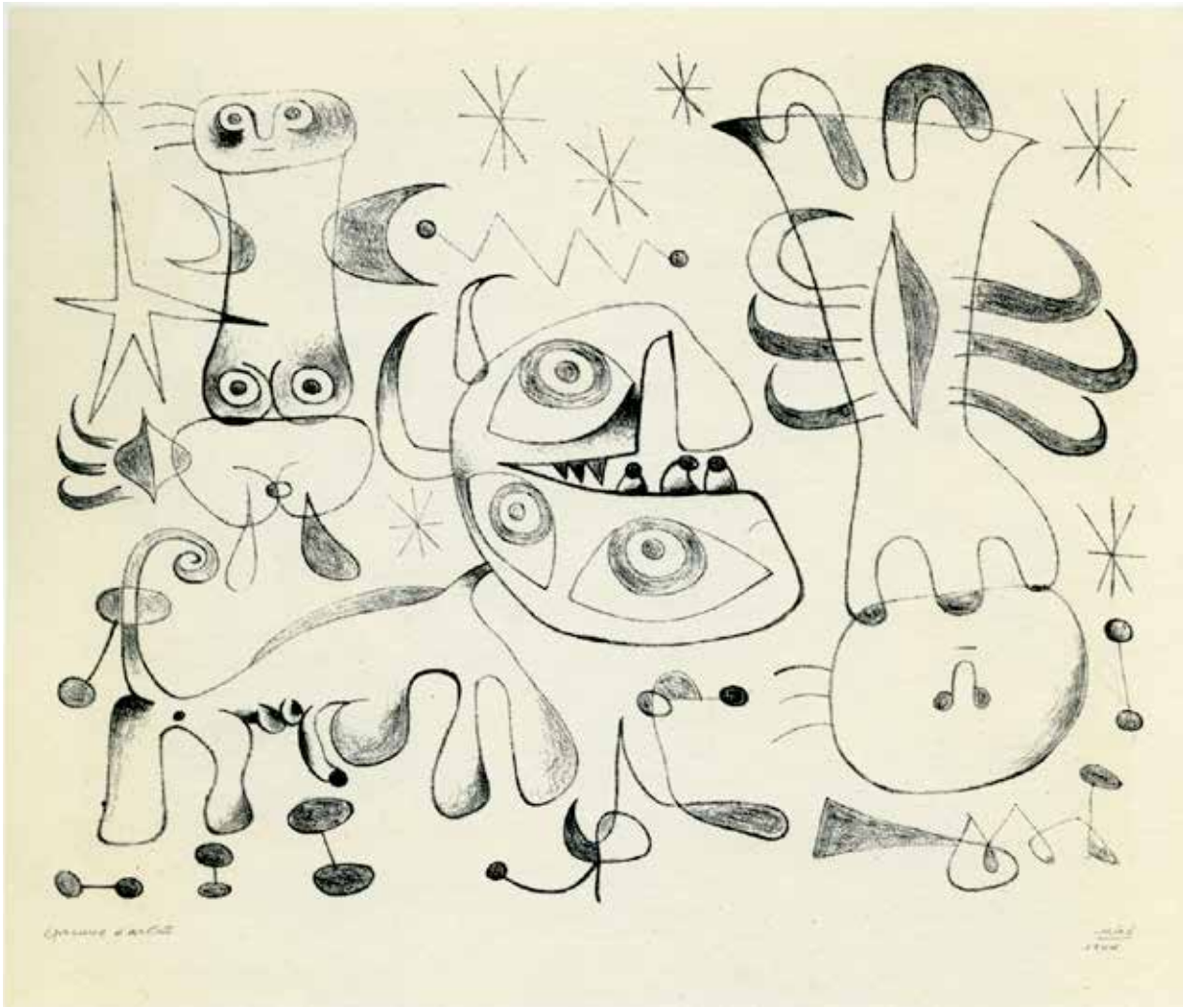


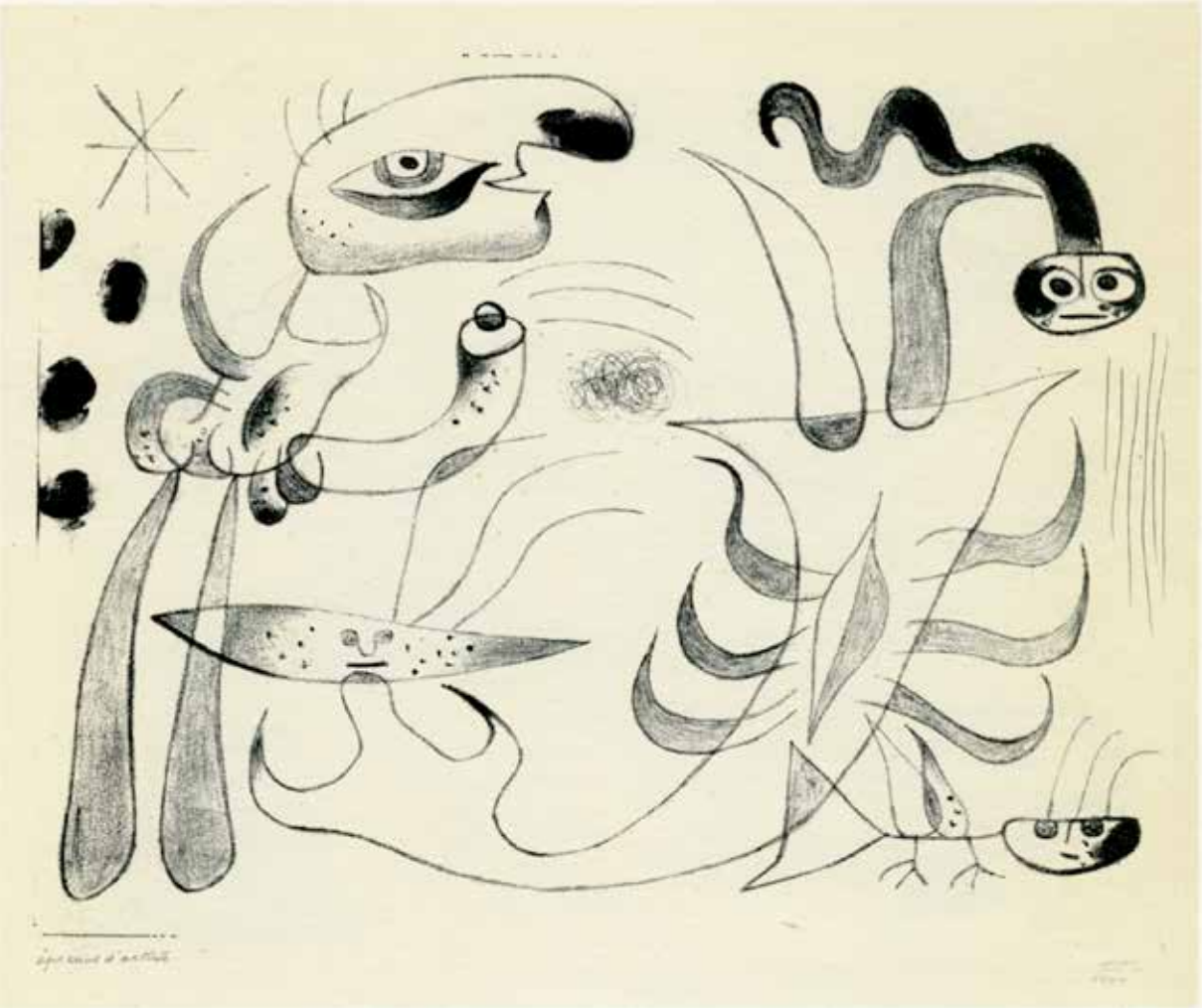


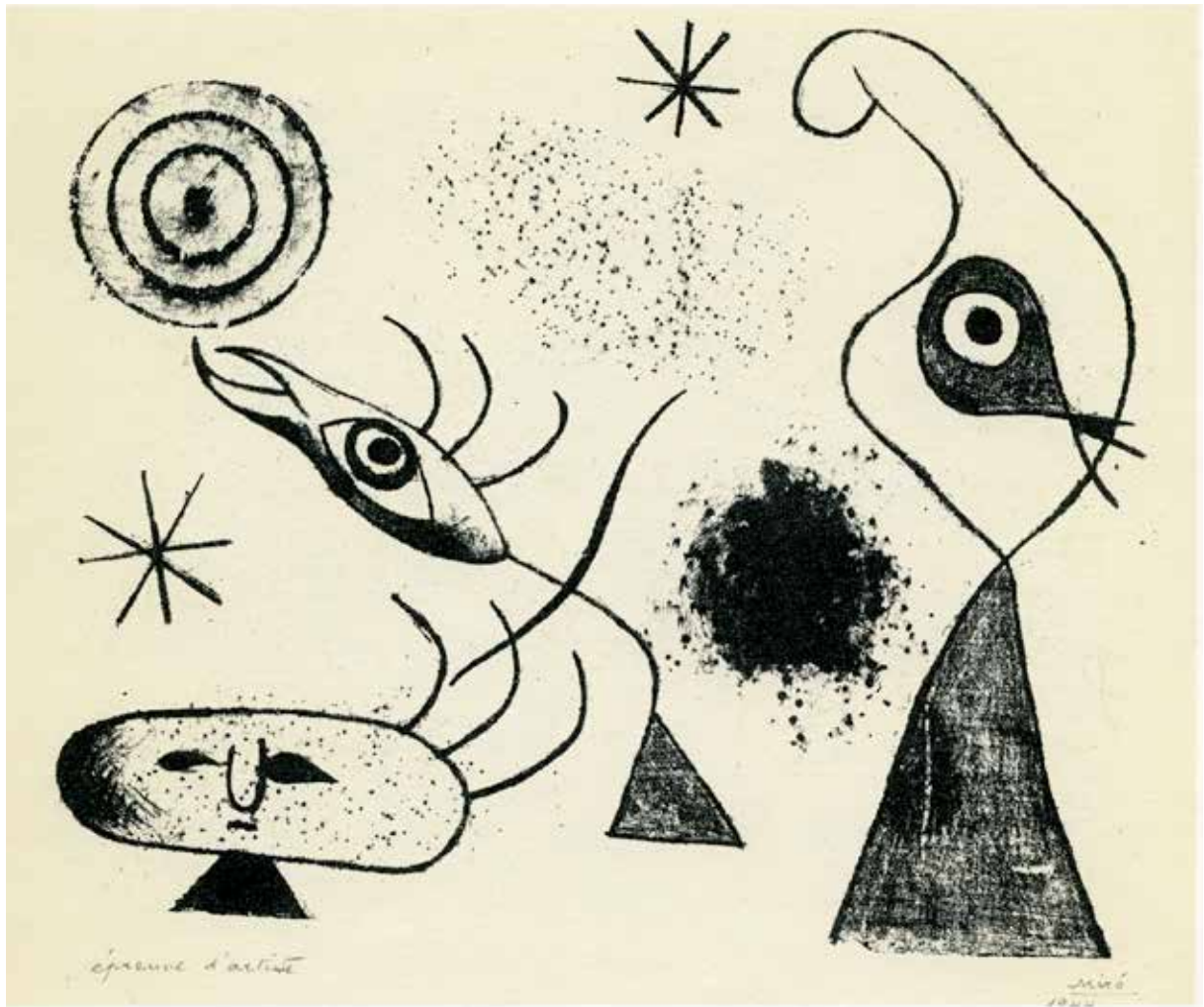


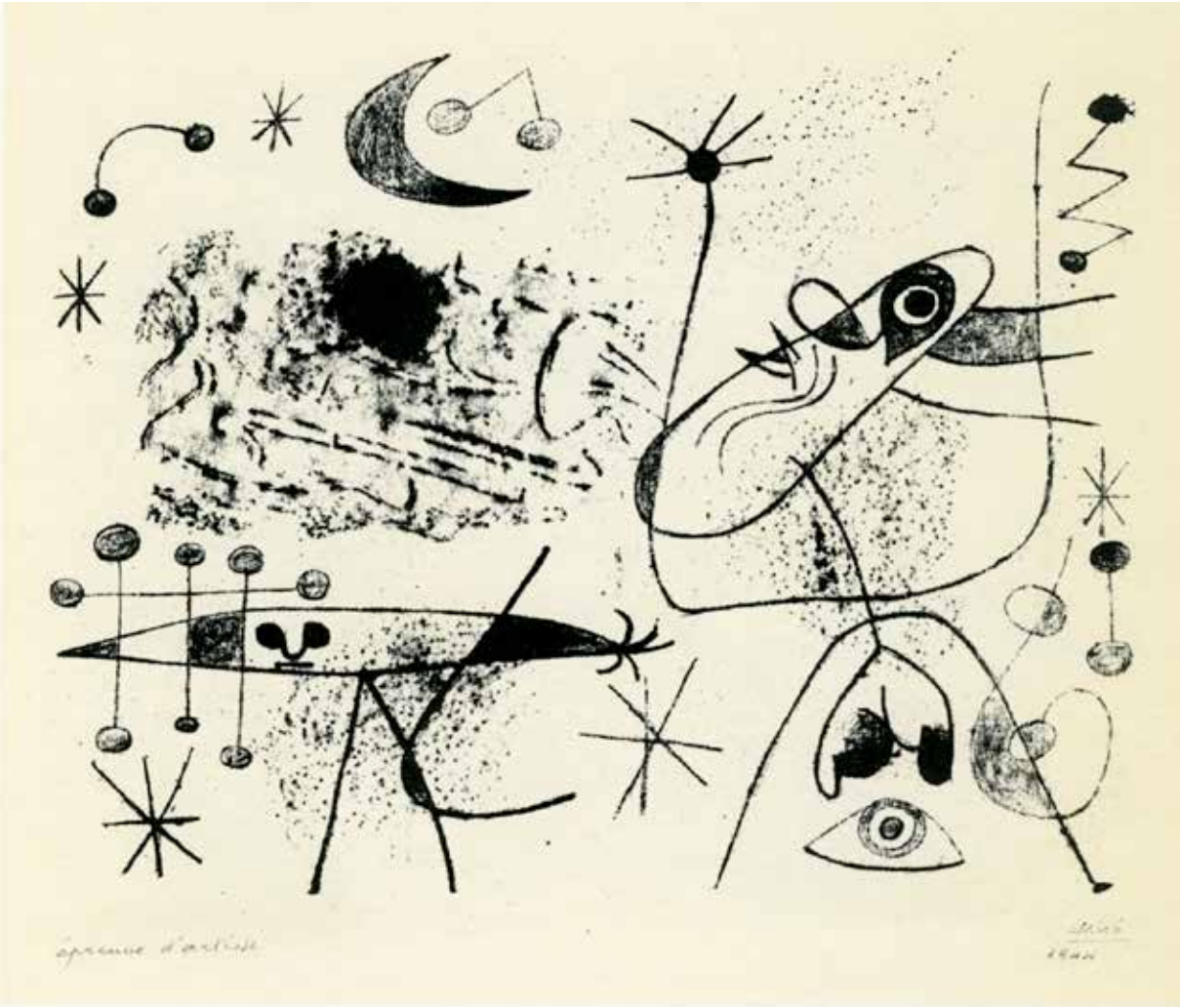




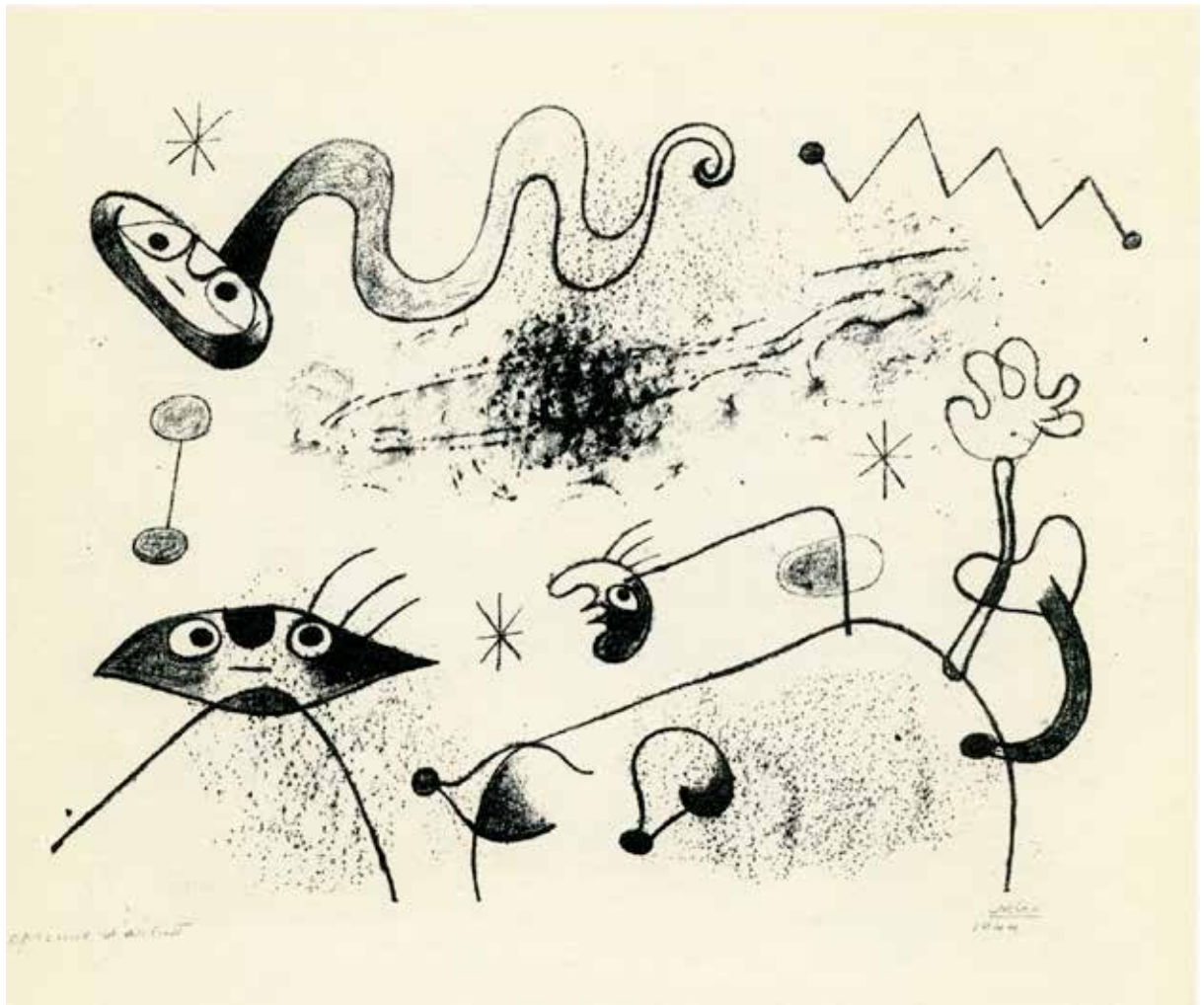




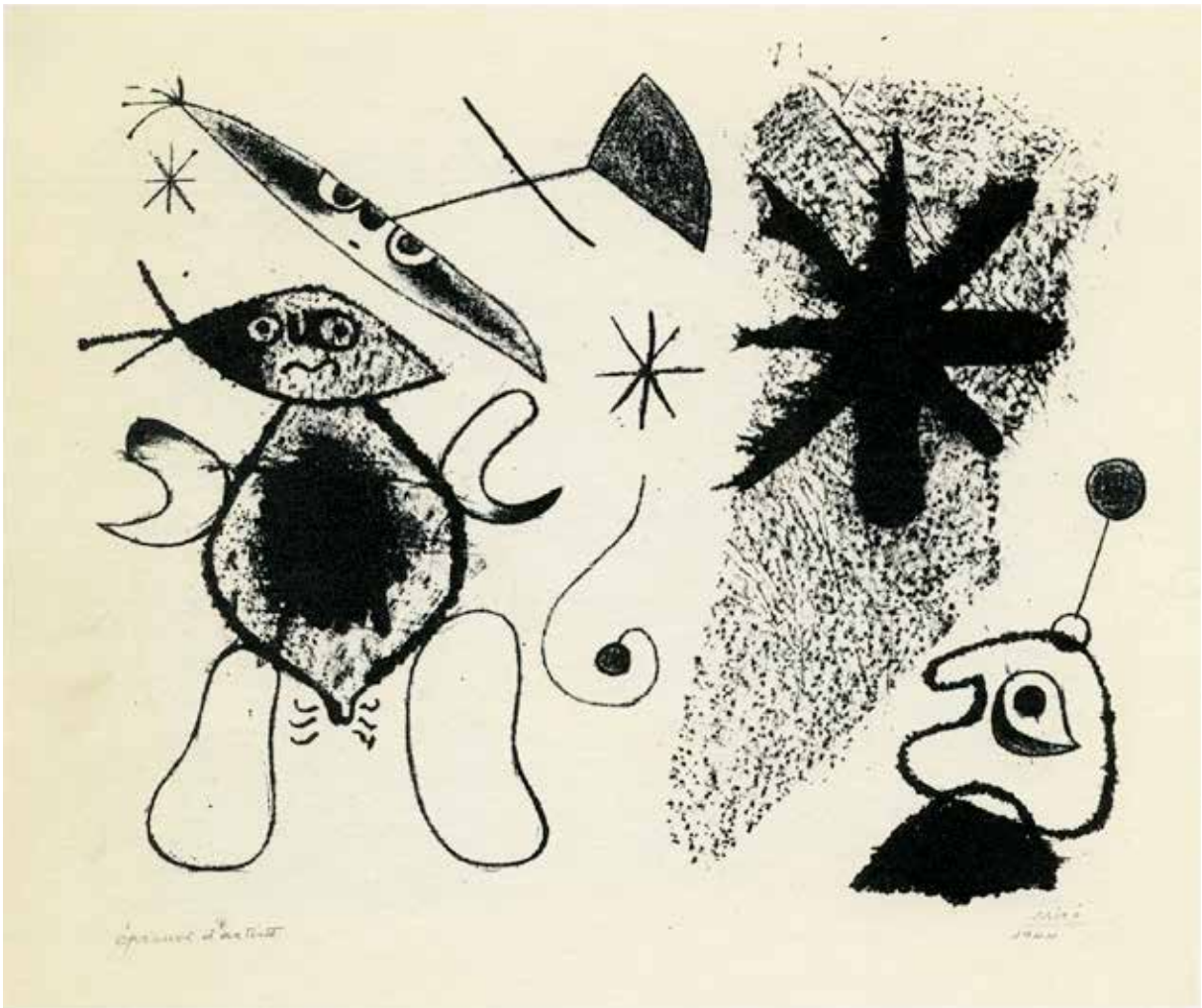


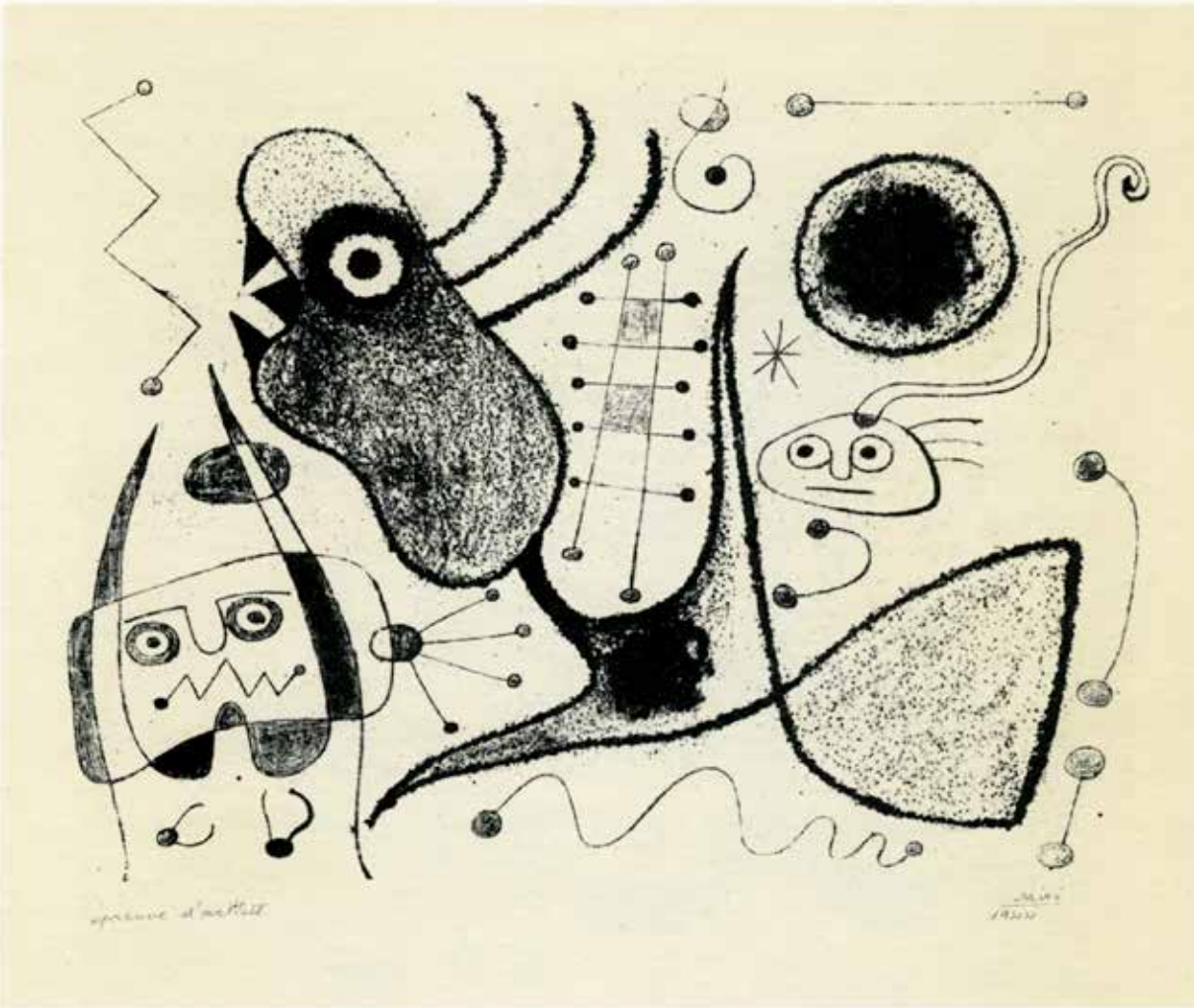
















**Altres:**

- *Fotografies d'Ernst Friedrich vs estampes de Der Krieg*
- *Document del MoMA sobre la primera exposició de Der Krieg a Nova York*
- *Fotografies del moment de l'estampació de la Sèrie Barcelona*





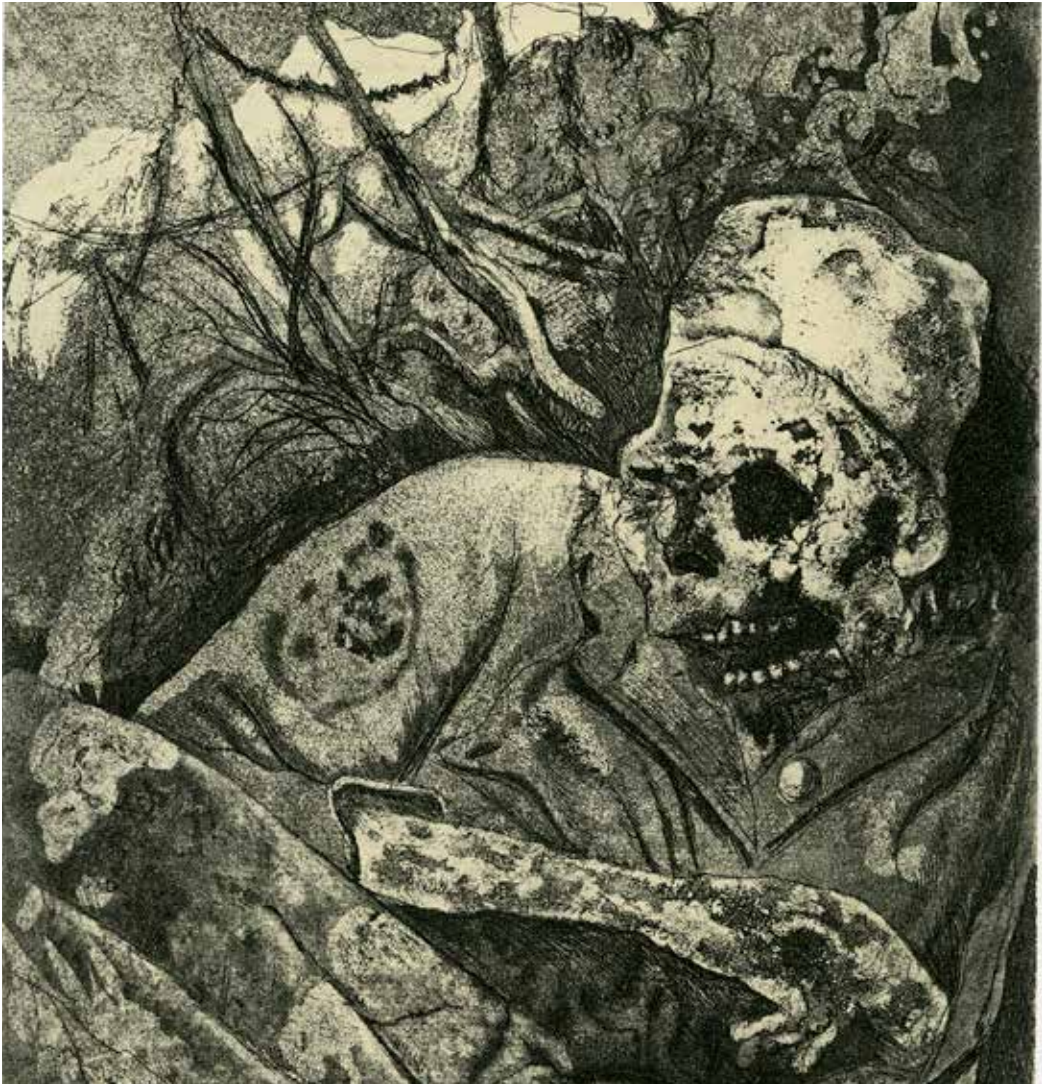
### ***Fotografies d'Ernst Friedrich vs estampes de Der Krieg***

Diàleg entre algunes de les estampes de *Der Krieg* amb les fotografies de Ernst Friedrich publicades el maig de 1924, en un volum amb el nom de *Krieg dem Kriege* en ocasió del desè aniversari de la Primera Guerra Mundial. Es creu que algunes d'aquestes fotografies varen ser una font per la sèrie d'estampes, com se'n pot deduir de la confrontació.

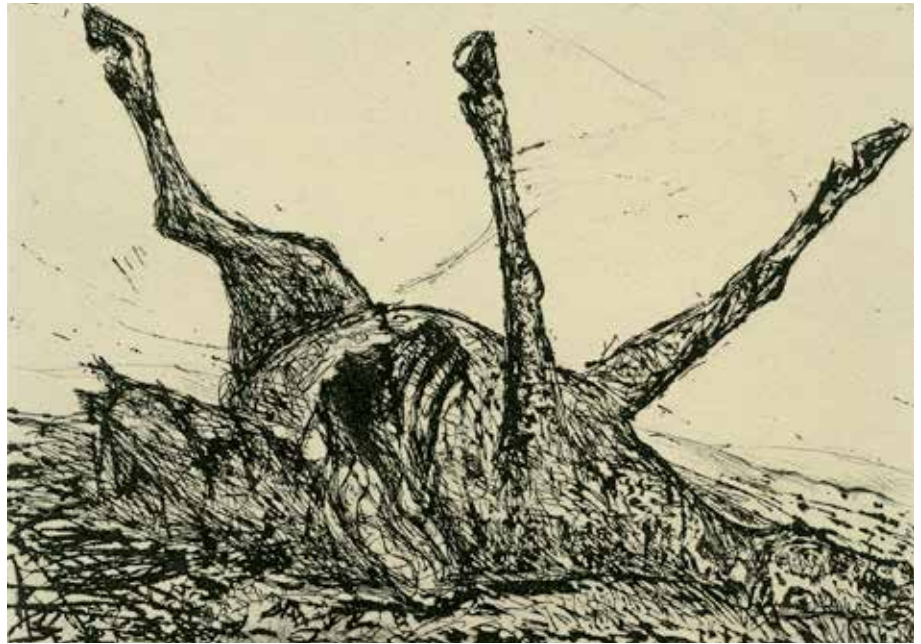


*La guerra d'Otto Dix i la Sèrie Barcelona de Joan Miró*

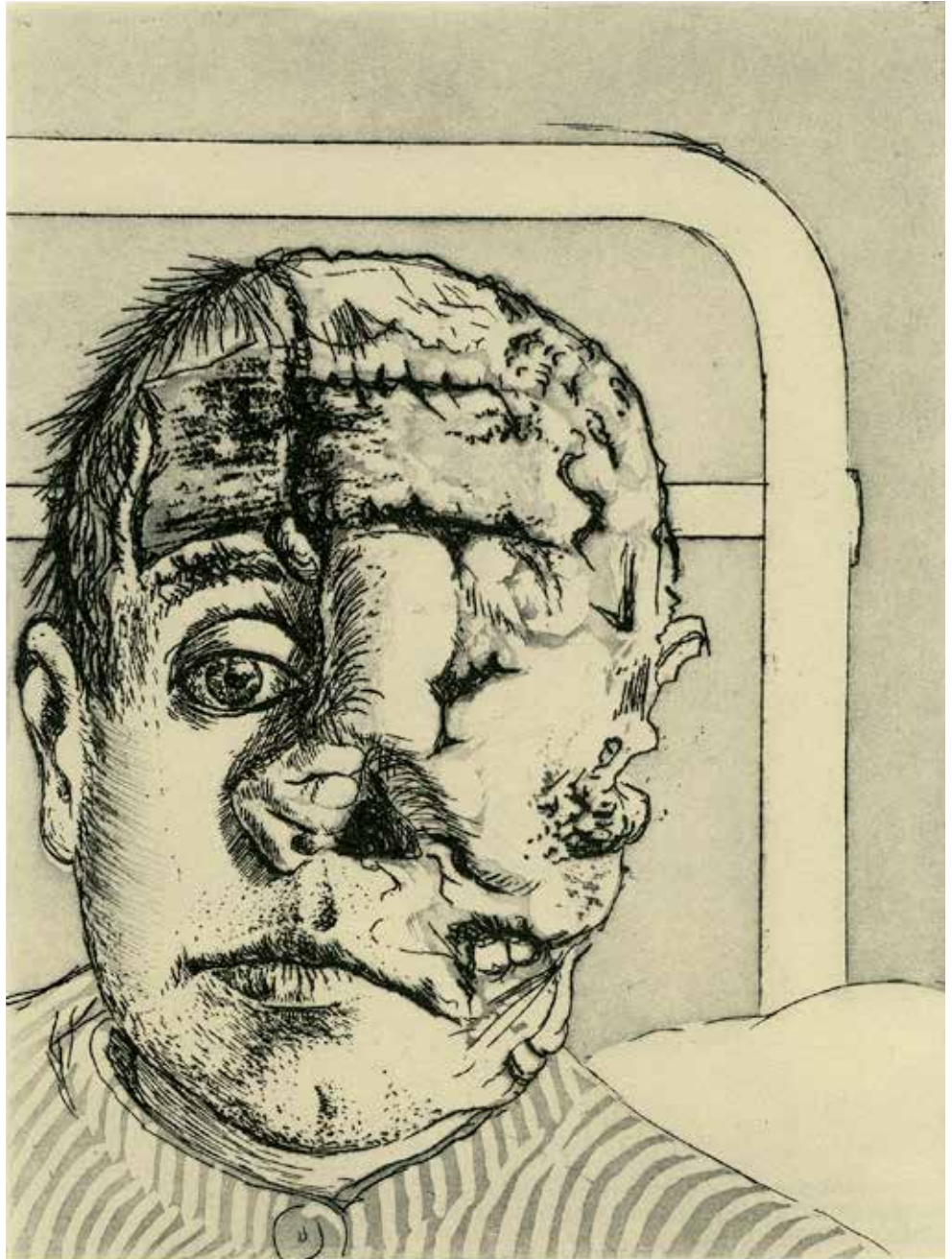
















*Document del MoMA sobre la primera exposició de Der Krieg a Nova York*

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53RD STREET, NEW YORK

TELEPHONE: CIRCLE 7-7470

FOR RELEASE Saturday, July 28,  
or Sunday, July 29, 1934

The Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, announces an Exhibition of the war etchings of Otto Dix to open to the public on Wednesday, August 1, twentieth anniversary of the World War. The etchings, a folio of fifty bearing the title Der Krieg, are a recent acquisition of the Museum, a gift from an anonymous donor. A room will be devoted to their display.

Otto Dix was born in 1891 at Unterhaus, Germany. At the age of fourteen he began his painting career as a Dekorations-maler, one step below a house painter. Five years later, in 1910, he was able to enter the Arts and Crafts School in Dresden, where he mastered academic draughtsmanship. The war interrupted his studies and he fought four years on the Western Front.

In an article on the work of Otto Dix published three years ago in The Arts, Mr. Alfred H. Barr, Jr., Director of The Museum of Modern Art, comments at length on the war etchings and the single great war painting that resulted from the artist's four years of fighting. Mr. Barr says:

"All Quiet on the Western Front", written by Dix's compatriot, is frequently named the greatest novel on the war. The memories and sketches which Otto Dix preserved from these years were ultimately made permanent in a folio of etchings and in a single great painting, works worthy to rank with Remarque's novel, for which they might serve as illustrations.

"The painting, perhaps the most famous picture painted in post-war Europe, is called, simply, War. It is a masterpiece of unspeakable horror. Vines of barbed wire, the serrated teeth of cartridge belts crawl over the sick earth. Half-fleshed skulls are mocked by ogling gas-masks. Painted with the uncanny verisimilitude of wax works, this staggering vision of decay in death lives through the terrific loathing which Dix has concentrated in it.

"In 1924, Dix purged himself finally of war poison in a folio of fifty etchings bearing the title Der Krieg. These are documents in the spirit of the great painting, cumulatively as powerful and affording, naturally, a far greater variety. The etchings bear prosaic names; they present facts, but seem an anthology of nightmares.

2

Star-shells lighting the farm at Monaco shows us shattered walls, an overturned caisson and writhing tree stumps drawn with that sensitive calligraphic delicacy which we find in the whieline drawings of Altdorfer and Baldung Grien. A Dead horse gestures with stiffened, protesting legs. Shellholes at Dontrien lit by rockets, Near Langemarck, February, 1918, are landscapes as sterile and deathly as lava fields on the moon, or the etchings of Hercules Segers. Shock troops advancing under gas seem more inhuman than the two cadavers in another print who engage in grotesque conversation while grass sprouts from their skulls.

"Goya's Desastros de la Guerra of course comes to mind, but Goya is at once more dramatic and more journalistic. He is outside, looking on, an observer and a commentator. But Dix is a survivor who has participated. Goya thinks in terms of contrived action, of violent forces; Dix depends on eloquent, spectral silence, on documentary precision. Goya, the classicist, the Latin, emphasizes the human dramatis personae, but for Dix war is a process of organic disintegration, a slow fantastic metamorphosis of life into death, in which the human being emerges, as it were, accidentally.

"Huysman, Poe, or Baudelaire might, perhaps, have done justice in words to Dix's war painting and etchings though there is little about his work which suggests the love of the horrible or the decomposed for its own sake. Dix is no decadent taster of gamey delights nor a mere amateur of the macabre. He is an artist who has gone through four years of "quiet" on the Western Front and expressed himself subsequently with a certain lack of restraint."

The Dix etchings, grim documents of a war twenty years old August 1, on display will remain at The Museum of Modern Art throughout the month of August.





***Fotografies del moment de l'estampació de la Sèrie Barcelona***

Fotografies realitzades per Joaquim Gomis en el moment de l'estampació de la *Sèrie Barcelona* al taller Miralles. A les fotografies hi apareixen Joan Miró, Joan Prats i Enric Tormo. Aquestes van ser publicades per Gomis en un volum amb el nom de *Joan Miró. Fotografias 1941-1981*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1994.





**Les imatges aquí reproduïdes han estat extretes de:**

- Les de la sèrie *Der Krieg* de *Otto Dix. La Guerre*, Editions Gallimard, París 2015
- Les de la *Sèrie Barcelona* de *Joan Miró: sèrie Barcelona*, Casa Elizalde Barcelona, Barcelona 1984
- El document del MoMA del lloc web del MoMA  
([https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_333011.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_333011.pdf))
- Les imatges d'Ernst Friedrich del lloc web de Craig Ritche  
(<http://craigritchie.co.uk/archives/2581>, i del lloc web de The Charnel-House <http://craigritchie.co.uk/archives/2581>)
- Les fotografies d'en Joaquim Gomis del lloc web de Catorze cultura viva  
(<http://www.catorze.cat/noticia/2769/joan/miro/vull/ser/pintor>)  
i Artnet  
(<http://www.artnet.com/artists/joaquim-gomis/joan-miró-i-joan-prats-en-la-imprenta-miralles-3jREeCCSZgkmSVY9MJ7xnA2>)

