

JOAN MIRÓ EN EL MNCARS. TÉCNICAS, MATERIALES Y PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN

Lourdes Rico Martínez *

El breve recorrido por un grupo de obras significativas de Joan Miró de las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid es la excusa para abordar temas relacionados con las diversas técnicas pictóricas empleadas por el artista a lo largo de su trayectoria, su forma de utilizar los materiales y su evolución hacia la simplicidad. Simultáneamente nos detendremos en algunas pinturas que presentan ciertos problemas de conservación que suelen ser propios de la técnica artística empleada en cada caso, pero que, con mucha frecuencia, tienen una relación directa con el carácter específico de la conservación del arte contemporáneo.

Palabras clave: Miró, Materiales, Técnicas, Conservación, Pintura Contemporánea.

JOAN MIRÓ AT THE MNCARS (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA). CONSERVATION TECHNIQUES, MATERIALS AND PROBLEMS

A brief look at the most significant works of Joan Miró belonging to the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid includes the study of various topics related to the different painting techniques used by the artist throughout his life, his use of materials and his evolution towards simplicity. At the same time, we will describe with greater detail some paintings which present certain conservation problems that are usually the result of specific artistic techniques and are also frequently related to the nature of conservation of contemporary art.

Key words: Miró, Materials, Techniques, Conservation, Contemporary painting.

Si nos acercamos a un cuadro y lo miramos desde muy cerca, perdemos inmediatamente la visión de conjunto que lo hace comprensible, pero, a la vez, entramos en un mundo muy complejo en el que se combinan los materiales más dispares y todas las técnicas posibles y, a veces, hasta las "imposibles".

Los materiales escogidos por el pintor y su forma de manipularlos han pasado frecuentemente desapercibidos en la Historia del Arte. Sin embargo, nunca debemos olvidar que los materiales y las técnicas son la materia prima del pintor y que de ellos y de su conservación depende el aspecto con el que se presenta la obra ante el espectador.

El acercamiento a los materiales y a las técnicas pictóricas nos conduce obligatoriamente a los problemas de conservación, muy complejos en el caso de la pintura contemporánea. De hecho, la introducción de materiales poco convencionales y la diversificación de las técnicas pictóricas a lo largo del siglo XX provocan no pocos quebraderos de cabeza a los restauradores.

La extensión de este trabajo no permite explicar a fondo cuáles son los problemas más frecuentes en la restauración de arte contemporáneo, pero sí podremos acercarnos a algunos casos significativos y concretos de Miró de las colecciones del

MNCARS y, a través de ellos, estudiar los materiales y las técnicas utilizados por este pintor a lo largo de su trayectoria artística. Hablaremos de soportes pictóricos - generalmente lienzo, pero en algunos casos también cartón o tablex¹-, de preparaciones, de capas pictóricas² barnices y acabados³, así como de las posibles alteraciones y procesos de envejecimiento de algunos de estos elementos.

Joan Miró (1893-1983)

Los inicios y los años 20

En los primeros años de su actividad artística, entre 1915 y 1922, Miró recibe múltiples influencias que absorbe con la rapidez del artista novel y de las que saca importantes enseñanzas en torno al color y a la forma. Desde 1920 vive gran parte del año en París: los fauves, el postimpresionismo, la pintura de Cézanne, las primeras vanguardias y el noucentisme son algunas de las dispares tendencias de las que entesaca un estilo propio, una especie de "realismo mágico" que se plasma en cuadros como "La huerta del asno" (1918) y "La Masía" (1922).

La vida de París marca la entusiasta participación de Miró en las actividades del grupo surrealista, al que se incorpora en 1924. La época mágica de Miró, entre los años

* Licenciada en Historia del Arte.
Restauradora.

1924 y 1933, está dentro del contexto cultivado por la revista "La Revolution Surrealiste"⁴ y tiene mucho que ver con una etapa similar en la obra de Picasso. Ambos se ven influidos por el ambiente surrealista y por la importancia que para todos adquieren las teorías de Freud sobre el psicoanálisis y los sueños.

Las "pinturas oníricas" de los años 1924-1927, con su aparente aleatoriedad y su intencionada falta de técnica, responden a este deseo de automatismo pictórico por parte de Miró. El automatismo, uno de los pilares del movimiento surrealista, aparece hacia 1924-1925 como la legítima vía para la pintura y, muchos años más tarde, será el Expresionismo Abstracto norteamericano el movimiento que retomará esta idea a partir de los años 40-50. Pero la pintura de Miró es sólo automática relativamente, pues casi siempre parte de una imagen preexistente, bocetos o dibujos previos, que después se elabora mucho más allá de los límites del "automatismo".

Miró se decanta pronto hacia la magia "infantil", intencionadamente pueril, pues asumir la mentalidad de niño es su manera de regresar a la magia. "Hombre con Pipa" y "Pintura (El Guante Blanco)", ambas del año 25, son obras representativas de esta época "inocente y libre" a decir de Breton, amigo personal y seguidor entusiasta de Miró: "A partir de ese momento su producción muestra una inocencia y una libertad que todavía no han sido superadas".

El "Hombre con Pipa" del MNCARS responde a esta estética de magia, ensañación y estética intencionadamente infantil con un monigote de gran tamaño que flota sobre un fondo azul como un fantasma risueño.

Como ejemplo de técnica, en este cuadro nos encontramos con una tela de lino de trama muy fina y tupida. El bastidor original era de cruceta y sin rebajes en los cantos, como parece mostrar la fuerte impronta que se deja ver en el anverso de la pintura. Este bastidor fue sustituido por uno nuevo, de cuñas, cruceta y con rebajes en una intervención de restauración llevada a cabo en el año 92. La preparación es artesanal, magra, blanca, aplicada por Miró en capa muy fina - es casi una imprimación - muy porosa e irregular.

La preparación es muy importante porque sobre ella el óleo, muy diluido, se trabaja casi "drapeando" hasta conseguir una película transparente que deja trepar el fondo blanco para obtener la atmósfera irreal en la que levita el personaje (Fig. 1). La superficie de la pintura se rompe en pequeñísimos craquelados debido al tipo de preparación y a los inevitables movimientos de la tela. Otro dato fundamental es la ausencia de barniz: el acabado mate-satinado construye una



1. "Hombre con Pipa", 1925. Óleo sobre lienzo. 135,7 x 114,3 cm. MNCARS, Madrid. Detalle significativo de la técnica de Miró para preparar fondos. El óleo, muy diluido, se trabaja casi "drapeando" hasta conseguir una película muy transparente sobre la preparación blanca. La imagen refleja también las marcas que un bastidor sin rebajes puede producir en la superficie de una pintura.

superficie delicada, muy vulnerable a la suciedad y a los roces.

A finales de los años 20, Miró trabaja y expone con frecuencia en Nueva York. En este periodo investiga en el campo de los collages, papiers-collés y de los picto-objetos (cuadros en los que introduce objetos encontrados), lo que demuestra un temprano interés por la experimentación con los materiales más dispares. Buen ejemplo de ello son las dos "Bailarinas españolas" de 1928, que se puede describir como "pinturas", aunque las fronteras entre pintura y otras modalidades no siempre están claras en el arte contemporáneo.

La "Bailarina española" del MNCARS⁵ consiste en una cartulina de color crema (con filigrana en el lateral) preparada con un fondo de color rojizo, posiblemente óleo. Sobre la cartulina se ha clavado un papel de esmeril grueso (lija) y sobre él, Miró ha dibujado unas líneas con lápiz graso y ha recortado y pegado un papel impreso con la representación de un zapato⁶. Las mezclas inverosímiles de materiales y texturas, así como las discordancias y la ambigüedad de significados, forman parte de la provocación

Notas al texto

- El papel es soporte de una abundante obra gráfica, sobre todo en el caso de Miró, que experimentó con todo tipo de materiales a lo largo de su carrera. La obra gráfica de Miró o sus trabajos escultóricos merecerían, por sí mismos, un estudio completo que no es posible abarcar en este trabajo.
- Miró experimenta con todos los materiales posibles: óleo, acrílico, gouache, lacas, alquitrantes, materiales de carga...
- Los barnices, naturales o sintéticos, pueden concebirse como capa de protección o con una finalidad estética - acabado brillante, satinado o mate -. Las pinturas de Miró - y las de muchos otros artistas contemporáneos - no suelen estar barnizadas, lo que da lugar a superficies muy delicadas.
- "La Revolution Surrealiste" era una revista literaria y filosófica que, como otras publicaciones del entorno como "Minotaure", "Documents" y "El Surrealismo al servicio de la Revolución", ejerció gran influencia en el mundo surrealista y en ella se publicaron numerosas ilustraciones de Miró, Picasso, Dalí, Masson, Ernst... acompañando a menudo los artículos de Breton y sus amigos.
- "Hombre con Pipa", 1925. Óleo sobre lienzo, 135,7 x 114,3 cm. MNCARS, Madrid.
- "Pintura (El Guante Blanco)", 1925. Óleo sobre lienzo. 113 x 89 cm. Fundación Miró, Barcelona.
- André Breton "Le Surrealisme et la peinture", citado por José Pierre en "La contribución española a la revolución surrealista", (1994).
- "Bailarina española", 1928. Técnica mixta sobre cartulina preparada. MNCARS, Madrid.
- Se han señalado las influencias de Picasso y Arp, así como la relación con la creación automática y la intervención del azar. Josefina ALIX TRUEBA, "La Experimentación Tridimensional", (1994).

Notas al texto

- 10 "Caracol, mujer, flor, estrella", 1934, 195 x 172 cm. Óleo sobre lienzo, MNCARS, Madrid.
- 11 Joan Miró, (1933).
- 12 El "pasmado" del barniz o de la película pictórica se produce por la rotura de la estructura interna del material como consecuencia de cambios bruscos de temperatura o humedad o al contacto directo con ciertos disolventes o agua... Se manifiesta en forma de velo blanquecino, que deforma el aspecto original del color.
- 13 José Pierre, Op.cit. (1994).
- 14 "Golondrina", 1937, 120 x 92 cm. Técnica mixta sobre celotex, MNCARS, Madrid. Y en la misma línea, "Pintura sobre masonite", 1936, 78,3 x 107,7 cm. de la Fundación Miró, óleo, alquitrán caseína y arena sobre conglomerado.

surrealista y Miró - y también Dalí -, como buen surrealista, parece disfrutar enormemente con estos juegos.

Los años 30

En los años 30 Miró deja un poco de lado sus experimentos con el collage y retoma el lienzo y otros nuevos soportes como medios de expresión. Volverá a jugar con las texturas, los acabados mate y los contrastes de color a la búsqueda de nuevos caminos dentro de la "pintura".

Del año 34 es "Caracol, mujer, flor estrella"¹⁰, cuyas imágenes podrían responder a las alucinaciones de las que el mismo Miró habla, retomando nuevamente la línea del pretendido automatismo al que nos referíamos con anterioridad: *"Me resulta difícil hablar de mi pintura, ya que ésta siempre ha surgido en un estado de alucinación provocado por cualquier impacto, objetivo o subjetivo, del que no soy en absoluto responsable"*¹¹.

A pesar de las palabras del propio Miró, el automatismo y el azar tienen un influencia relativa. En cualquier caso y en el plano puramente material, que es el que ahora nos ocupa, nos enfrentamos a una pintura técnicamente muy elaborada (Fig. 2). Sobre un lino de trama muy fina y con una imprimación muy leve (carece de preparación propia dicha), se aplican colores muy diluidos pero opacos, que, absorbidos por el tejido dejan una textura intencionadamente aterciopelada. Encima de estos fondos se pintan las formas con colores más transparentes, siguiendo el dibujo previo realizado con carbón o grafito. Esta pintura tampoco está barnizada, como es habitual en Miró. Sobre los fondos de color se evidencian pequeñas manchas

blanquecinas: son "pasmados" puntuales que se originan por la rotura de la estructura interna del material, en este caso la capa pictórica¹².

Decía José Pierre que la espontaneidad se logra mediante manchas, proyecciones, suciedad, color y materia pictórica en Miró y que, con ello, había demostrado que *"la materia prima de la pintura constituye por sí misma una reserva de espiritualidad"*¹³. Y, efectivamente, Miró sigue experimentando en todo momento con la materia, con los soportes, con las texturas y con la poesía de los materiales a pesar de ciertos títulos provocadoramente escatológicos. En "Hombre y mujer ante un montón de excrementos" de 1935, de la Fundación Miró, trabaja el óleo sobre un soporte relativamente habitual, el cobre. Sobre este cobre, el óleo se abre al secarse dando lugar a craquelados por merma o craquelados de técnica, muy habituales en la pintura contemporánea. Se deben, con frecuencia, a la baja calidad de los óleos o a la rapidez en la ejecución, o a un exceso de aglutinante.

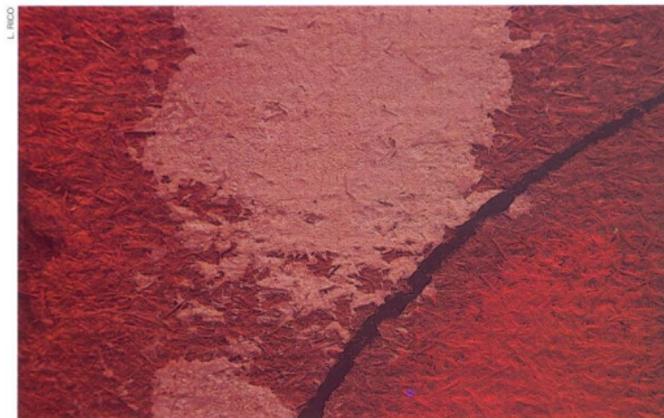
Los soportes, por otro lado, representan una parte esencial en la producción de Miró. De ellos le atrae el color y, sobre todo, la textura, y los escoge cuidadosamente tanto en su obra gráfica, como en su obra pictórica y escultórica. En lo que a pintura se refiere, experimenta con texturas marcadas en los primeros tiempos con lienzos de estructuras gruesas y otros materiales, como los cartones o el celotex - que es un tipo de tablex muy grueso y de superficie abrupta -, que deja vistos en gran medida para contrastar su color y su grano con la superficie de la pintura. Las texturas abruptas evolucionan con el tiempo hacia la simplificación que representan los fondos lisos, pulidos y finos, de preparaciones blancas vistas, artesanales o industriales, propios de sus etapas más maduras.

Continúa la experimentación y la "Golondrina"¹⁴ de 1937 es un ejemplo espectacular de cómo transgredir todas las "normas" tradicionales de la técnica pictórica (Fig. 3). Empezando por un soporte semirígido, el celotex, que queda a la vista en gran parte de la obra, siguiendo por la ausencia de preparación y por una capa pictórica elaborada con óleo puro o mezclado con cargas finas (carbonatos o similares) para obtener distintas texturas y grosores. La superficie, naturalmente, no está barnizada.

En 1938 con "Retrato II"¹⁵ vuelve al soporte de lino, esta vez de trama media. Sin embargo, se inaugura en el uso de preparaciones blancas industriales. La preparación queda a la vista en gran parte del lienzo: como el papel en la acuarela, Miró aprovecha a menudo para sus blancos la misma preparación y éste será desde aho-



2. "Caracol, mujer, flor, estrella", 1934. Óleo sobre lienzo, 195 x 172 cm. MNCARS, Madrid. La textura aterciopelada se obtiene trabajando con colores muy diluidos sobre el lienzo apenas imprimado. Se pueden apreciar los "pasmados" que afectan a la pintura en forma de manchas blanquecinas.



3. "Golondrina", 1937. Técnica mixta sobre celotex. 120 x 92 cm. MNCARS, Madrid. Las materias de carga proporcionan a la pintura una textura muy porosa. Lo interesante es jugar con las texturas del soporte y de la pintura. Las erosiones sufridas por el soporte en los bordes son muestra de su fragilidad.

ra un recurso habitual en su pintura. Sobre un dibujo previo en grafito, las formas se construyen con grandes masas de colores puros muy lisos. Parecen interesarle ahora los acabados pulidos y satinados, pero en este caso tampoco barniza la pintura. Estos rasgos hacen de la pintura una superficie muy vulnerable a la suciedad, a las man-

chas, roces, etc., puesto que cualquier defecto se hace más evidente sobre una superficie plana que sobre una textura marcada (Fig. 4).

Los años 40

Al inicio de la década de los 40 Miró dedica gran parte de sus energías a dibujar y pin-



4. "Retrato II", 1938. Óleo sobre lienzo. 162 x 129 cm. MNCARS, Madrid. En las masas planas de color cualquier defecto se hace más evidente. En la imagen, manchas grasas de huellas de dedos. Las manchas de este tipo se eliminan muy difícilmente por su componente graso y por la marca que inevitablemente dejará la limpieza.

Notas al texto

- 15 "Retrato II", 1938. 162 x 129 cm. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid. Un detalle interesante de este cuadro es que está firmado dos veces. Miró suele firmar con trazos negros sus obras - "Miró" -, en uno de los ángulos inferiores, casi siempre el derecho, y normalmente sin fecha. También es muy habitual que firme, feche y titule las obras en el reverso, sobre el lienzo: por ejemplo "Miró / 21-11-46 / Oiseaux dans l'espace". En el caso de "Retrato II", el ángulo inferior derecho está firmado como suele ser habitual, pero, además, casi en el borde derecho en la zona central, aparece una segunda firma diminuta.

Notas al texto

- 16 Se ha señalado la interpretación freudiana de las "estrellas" de Miró. Según J.A. Ramírez, "la estrella es el sexo". J.A. Ramírez, (1996/97).
- 17 "Personaje y pájaro en la noche", 1945. 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid.
- 18 "Pintura", 1949. 65,5 x 81,5 cm. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid. (Nº Reg. 8593).
- 19 Georges Charbonnier, (1960). Citado por José Pierre, (1994).
- 20 "Pintura", 1949. 195 x 96 cm. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid. (Nº Reg. 8597).
- 21 "Pintura", 1950. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid.



5. "Pintura", 1949. 65,5 x 81,5 cm. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid (Nº Reg. 8593). Miró provoca goteos de disolvente sobre la pintura para abrir cercos o para pintar con "restregones".

tar sus "constelaciones" generalmente con gouache, pastel, lápiz y/o tintas sobre soporte de papel o cartón. La iconografía¹⁶ que se deriva de estas obras continuará presente en obras posteriores como "Personaje y pájaro en la noche", de 1945¹⁷. Sobre una tela de lino de trama muy fina y sobre una preparación artesanal blanca, el óleo se aplica muy denso haciendo girar la brocha para obtener una especie de estrella.

Las estrellitas, la luna son motivos que se repiten en la pintura de Miró desde principios de los 40. Pero los motivos pueden construirse a base de color o también formarse "disolviendo" el mismo color. En "Pintura"¹⁸ de 1949, la preparación blanca industrial se trabaja con un óleo muy diluido, se aplica una especie de "aguada" final a modo de pátina e incluso se usa el disolvente (esencia de trementina) o petróleo en forma de goteo para "abrir" el color y conseguir formas circulares (Fig. 5).

Resulta muy significativo lo que dice el propio Miró sobre su manera de trabajar y el valor que concede a los materiales manipulados por el azar:

*"Nunca, nunca he utilizado una tela tal como llega a mis manos. Provoco accidentes, una forma, una mancha de color. Cualquier accidente es bueno. Es la materia la que decide. Preparo el fondo limpiando los pinceles en la tela, por ejemplo. También serviría el echar un poco de petróleo por encima. Si se trata de un dibujo, arrugo el papel, lo mojo. El agua que chorrea traza una forma. El pintor trabaja como el poeta: primero la palabra, luego el pensamiento"*¹⁹.

Las mismas "disoluciones" y "aperturas" encontramos en otra obra del mismo título y del mismo año "Pintura", 1949²⁰. Miró trabaja en este cuadro con los materiales habituales en esta etapa: bastidor con travesaño, tela de lino fina, preparación industrial,

óleo muy diluido en capa muy fina y con veladuras, dejando que las formas se vayan creando "al azar". Este caso, sin embargo, nos interesa porque existe un grave problema de conservación: la capa de pintura es extremadamente delgada en algunas zonas y se adhiere defectuosamente a la preparación que, además, es poco porosa y no favorece esa adhesión. El resultado es la pérdida de pequeñas escamas de pintura, especialmente evidente en los negros (Fig. 6).

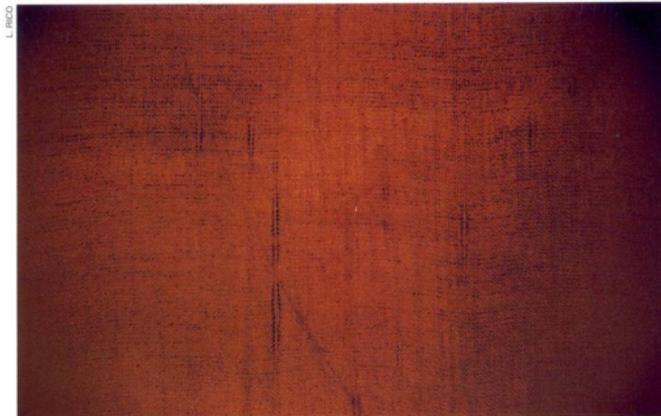
Los años 50 y 60

Con la ocupación nazi, Miró abandona París y pasa algún tiempo en Mallorca, donde se instala definitivamente en 1956, lo que no le aparta en ningún caso del circuito artístico. Después de la II Guerra Mundial dedica gran parte de su tiempo a la producción escultórica y a realizar grandes murales cerámicos que decoran amplios espacios abiertos y edificios públicos. Para entonces Miró es ya universalmente conocido.

Ya dentro de las técnicas del artista en los 50, un problema interesante es el que presenta el soporte de "Pintura" de 1950²¹, de lino de trama media. La estructura del tejido es bastante irregular; en algunos puntos, los hilos de la urdimbre son excesivamente gruesos y llegan a romper los hilos



6. "Pintura", 1949. 195 x 96 cm. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid. (Nº Reg. 8597). La preparación blanca, poco porosa, dificulta la correcta adhesión de la capa pictórica, que se levanta en forma de pequeñas escamas. Las pequeñas pérdidas son más evidentes sobre el negro.



7. "Pintura", 1950. Óleo sobre lienzo. MNCARS, Madrid. (Nº Reg. 8594). Pequeños desgarros verticales provocados por la tensión entre los hilos de la urdimbre (demasiado gruesos en algunos puntos) y los de la trama.

de la trama, dando lugar a pequeños desgarros verticales (Fig. 7). Por lo demás, es un cuadro también muy destacable en cuanto a técnica. Existe nuevamente un interés especial en mostrar el tejido, la textura de la tela. Más que preparación, presenta una imprimación muy ligera, blanca, porosa y artesanal, aplicada de forma irregular, sobre la que se combinan zonas de óleo denso y zonas de óleo muy líquido, y se juega con distintos recursos -goteos, pátina de fondo y huellas de manos-, muy en la línea de lo que en esos momentos el movimiento de la Action Painting hace en Nueva York²².

Muy distinto en técnica es el caso de "Libélula de alas rojas..." de 1951²³. Estas diferencias de tratamiento en cuadros de la misma época demuestran el carácter profundamente experimental de la actividad de Miró. La preparación vuelve a ser fina y regular y las superficies pulidas, obtenidas a base de colores densos y opacos, pero sin llegar a empastar, sobre un fondo trabajado con matices suaves. Desde el punto de vista de la conservación, existe en este cuadro, aunque el bastidor es de cuñas, un problema de tensión, que se manifiesta en la deformación del lienzo en uno de los ángulos.

En un plano mucho más general, es importante poner de manifiesto el revulsivo que suponen los años 50 y 60 para el arte contemporáneo. Durante este tiempo se opera un cambio fundamental en las técnicas y materiales usados hasta ese momento por los pintores, puesto que la introducción de los plásticos en la vida coti-

diana no podía dejar de afectar al mundo del arte.

En la pintura contemporánea, además de la aparición de nuevos tejidos, de las preparaciones industriales plásticas (a base de resinas vinílicas generalmente) y de los barnices sintéticos, se produce una auténtica revolución del color con la introducción de los acrílicos. Los colores acrílicos permitieron trabajar en formatos mayores, con mayor rapidez de ejecución, con nuevas texturas y perfectos acabados y, sobre todo, con una amplísima gama de colores, muchos de ellos hasta entonces inéditos.

A principios de los años 60, Miró empieza a trabajar con estos nuevos materiales, explotando la facilidad y la rapidez de ejecución que permiten las preparaciones industriales y los acrílicos. De 1965 son "Pájaro en el espacio I" y "Pájaro en el espacio II", donde además ensaya con los formatos apaisados y muy alargados que provocan problemas de tensión en las telas con las consiguientes deformaciones. En "Mujer en trance por la huida de las estrellas fugaces"²⁴, de 1969, combina sobre un lino de trama gruesa y preparación industrial, el "dripping" (salpicado de pintura con la brocha), los brochazos irregulares y las superficies lisas y perfectas, todo ello conseguido a base de colores acrílicos.

Los años 70

Los 70 representan en la pintura de Miró un desarrollo estético importante a partir de la etapa anterior. Las formas se depuran y los fondos se van simplificando; los cuadros se van vaciando en busca de la sencillez y

Notas al texto

- 22 Irving Sandler, (1996).
- 23 "Libélula de alas rojas persiguiendo a una serpiente que se desliza en espiral hacia la estrella cometa", 1951. MNCARS, Madrid.
- 24 "Pájaro en el espacio I", 1965. 22 x 145 cm. Acrílico sobre lienzo. MNCARS, Madrid (Nº Reg. 8601).
"Pájaro en el espacio II", 1965. 22 x 145 cm. Acrílico sobre lienzo. MNCARS, Madrid (Nº Reg. 8875).
"Mujer en trance por la huida de las estrellas fugaces", 1969. Acrílico sobre lienzo. MNCARS, Madrid.

Notas al texto

- 25 "Mujer, pájaro y estrella (Homenaje a Picasso)", 1970. 245 x 170 cm. MNCARS, Madrid.
- 26 Intervención realizada en el año 89 por el Departamento de Conservación-Restauración del MNCARS, entonces MEAC. Informe de Restauración del 22.2.89, MNCARS.
- 27 Sobre los problemas de conservación de pinturas monocromas y arte contemporáneo en general ver Brambilla P. y Gallone A. (1990); AAVV (1992); Althöfer, H. (1983).

la intensidad formal. Desde el punto de vista material, la pureza y la sencillez se siguen obteniendo, en general, a base de materiales sintéticos.

"Mujer, pájaro y estrella", de 1970 ²⁵ es posiblemente el cuadro más conocido y difundido de Miró y, a la vez, uno de sus mayores formatos (245 x 170 cm.). Si se observa en detalle y detenidamente se pueden obtener conclusiones muy curiosas.

Sobre un lino de trama gruesa (como suele ser habitual en grandes formatos) y con preparación industrial, se han aplicado colores puros en grandes masas. Tal como parecen demostrar los estudios realizados durante la restauración del año 89 ²⁶, no se trata de óleo ni de acrílico, sino de pigmentos disueltos en medio acuoso. La preparación se ha dejado vista en grandes espacios, pero sobre ella aparecen trazos y brochazos de pintura blanca, que se distinguen bien de la preparación porque ésta ha amarilleado ostensiblemente. Este amarilleamiento es la posible consecuencia de la oxidación de los aditivos que, con mucha frecuencia, están presentes en las preparaciones industriales (plastificantes, colorantes...). (Fig. 8).

La preparación presenta, además, un craquelado general de toda su superficie y es muy probable que el cuadro fuera pintado con la preparación ya craquelada, lo que significa que el lienzo pudo estar doblado antes de ser tensado en su bastidor. En la intervención del año 89 se constató que el lienzo había sido forrado con un adhesivo sinéico y que este forrado se debió realizar antes de que Miró pintara el cuadro y como consecuencia del mal estado que presentaba la preparación. El estado

del soporte, comprensible por el gran formato del lienzo, proporciona muchos datos sobre la forma de trabajar del artista, incluso de los procesos anteriores a la aplicación del color. Otras alteraciones que presenta la pintura son los roces, desgastes, pequeñas pérdidas y manchas habituales en una superficie no barnizada, además de problemas de tensión propios de un formato tan grande.

En los años 70, la pintura de Miró se ha ido vaciando en la búsqueda de la sencillez formal: grandes espacios blancos que son siempre la misma preparación industrial vista o un fondo trabajado mínimamente con acrílico blanco y, sobre estos fondos, algunas formas y trazos sencillos, explotando la bicromía o la tricromía. El problema de la conservación de pinturas monocromas - como las pinturas blancas de Lucio Fontana -, en general, de obras con grandes superficies lisas ha suscitado una viva polémica entre los restauradores de arte contemporáneo.

Las superficies monocromas, frecuentemente no barnizadas, son especialmente sensibles a la suciedad, las manchas, las huellas de dedos, las oxidaciones, rasguños y todo tipo de marcas o defectos, que dejan una impronta mucho más visible sobre una superficie pulida, que sobre una abrupta. El problema de la limpieza, o de cualquier otra intervención, sobre estos fondos radica en la dificultad de eliminar todas las marcas y, a la vez, en no dejar otras huellas durante la intervención.

Frente a los defensores de la intervención mínima - que viene a ser el criterio predominante, y el más ético, entre los restauradores de arte contemporáneo - existen también ciertas corrientes que abogan por el "repinte" total de los cuadros monocromos para devolver a estas pinturas a su "idea" original. La alteración de la superficie original provoca una contradicción extrema entre su aspecto y su significado conceptual: la pureza de la superficie lisa deja de tener sentido en el mismo momento en que esta pureza queda tocada. La dialéctica entre el criterio de intervención mínima por parte del restaurador-conservador y la tentación de repintar totalmente la superficie alterada sigue provocando discusiones entre los profesionales: ¿qué es más importante conservar el concepto o el objeto? Parece que el objeto deja de tener valor si no se mantiene su significación "conceptual", pero esta opinión -discutible en cualquier caso- daría pie a la ejecución de intervenciones muy drásticas ²⁷.

Las pinturas de Miró de los años 70 experimentan con la pureza de los fondos blancos y con el contraste de las formas sencillas sobre éstos. Pero, a la vez, continúa la investigación en torno al color, las



8. "Mujer, pájaro y estrella (Homenaje a Picasso)", 1970. MNCARS, Madrid. Los colores planos y los fondos blancos acusan más los efectos del envejecimiento. En este caso, a las pequeñas grietas y las manchas se añade el amarilleamiento de la preparación vista.



9. "Paisaje", 1976. Técnica mixta sobre lienzo, MNCARS, Madrid. (Nº Reg. 8878). *Miró sigue experimentando con los contrastes del color sobre el fondo de preparación vista o mínimamente preparado y con las manchas accidentales que produce el disolvente sobre el color.*

técnicas de las manchas y el juego del azar. El juego con colores puros y limpios, manipulados con técnicas como el "dripping" y el goteo o por la acción del disolvente (Fig. 9), son recursos que ya empiezan a esiar presentes desde los años 40 y 50 en el Expresionismo Abstracto norteamericano (Action Painting) y en el Informalismo que, como es sabido, deben mucho al movimiento surrealista. La adopción de los nuevos criterios estéticos produce, en cierta medida, un abandono de las técnicas tradicionales y un desvío premeditado de la función inicial de los materiales de siempre y de los nuevos: "... buscar la belleza, al nivel de la materia misma, una belleza fea"²⁸.

En su camino, Miró ha ido depurando la pintura hasta llegar prácticamente al vacío, a la simplicidad extrema que es la expresión

de la recuperación de la inocencia, de la magia y de los orígenes del arte. La simplificación y la depuración como metas están presentes en toda su trayectoria y así lo confirman desde los años 30 los textos que escriben sus amigos, sobre todo Bataille y Leiris, en las revistas "Documents", "Minotaure" y "La Revolution Surrealiste", textos en los que se describe este deseo de despojarse de todo para llegar al vacío y empezar de nuevo como el primer artista.

Agradecimientos

A todo el equipo del Departamento de Conservación-Restauración del MNCARS (Madrid) por su ayuda y las facilidades que me prestaron durante todo el tiempo que compartí con ellos.

Bibliografía

- AAVV. André Breton y el Surrealismo. Exposición MNCARS, Madrid, 1991.
 AAVV. Conservare arte contemporanea. La conservazione e il restauro oggi. Florencia, 1992.
 AAVV. Joan Miró, 1893-1993. Fundación Miró, Barcelona, 1993.
 Althöfer, H. Restaurierung moderner Malerei. Callwey Verlag, Múnich, 1983.
 Pierre, J., Alex Truaba J. y otros. El Surrealismo en España. Exposición MNCARS, Madrid, 1994.
 Bonet Correa, A. (ed.). El Surrealismo. Madrid, 1983.
 Brihuega, J. Miró y Dalí: los grandes surrealistas. Madrid, 1993.
 Brambilla, P. y Gallone, A. White paintings by Lucio Fontana: investigation and scientific examinations. ICOM, 1990.

- Giró Pellicer, A. Miró y la imaginación. Barcelona, 1949.
 Giró, J.E. Joan Miró. Barcelona, 1949.
 Charbonnier, G. Le Monologue du peintre. París, 1960.
 García de carpí, L. La pintura surrealista española (1924-1936). Barcelona, 1986.
 Miró, J. Revista "Minotaure". Nº 34. París, 1933.
 MNCARS. Departamento de Conservación-Restauración. Informes de Restauración. Madrid.
 Ramírez, J. A. El arte de las vanguardias. Madrid, 1991.
 Ramírez, J. A. Surrealismo. Curso de Doctorado. UAM, Madrid, 1996/97.
 Sandler, I. El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del Expresionismo Abstracto. Madrid, 1996.
 Toussaint, L. El Paso y el Arte Abstracto en España. Madrid, 1983.

Notas al texto

- ²⁸ Söderberg, L. "A Barcelona et à Madrid. Peinture et vérité", citado por Toussaint, L. (1983).