

Português

**SERRAVES**  
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

EXPOSIÇÃO

# joan miró

MATERIALIDADE  
E METAMORFOSE

01 OUT 2016 – 04 JUN 2017

## CONFERÊNCIA

01 OUT (Sáb), 18h00

### **JOAN MIRÓ: PINTURA E PROCESSO**

**Com Robert Lubar Messeri**

Professor e diretor da Càtedra Miró na Universitat

Oberta de Catalunya

Auditório de Serralves

## VISITAS ORIENTADAS

09 OUT (Dom), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(inglês)

15 OUT (Sáb), 15h30

**Visita orientada em língua gestual portuguesa**

por Laredo, Associação Culturala

16 OUT (Dom), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(espanhol)

29 OUT (Sáb), 16h30

Serviço Educativo do Museu

(português)

30 OUT (Dom), 12h00

Serviço Educativo do Museu

(inglês)

12 NOV (Sáb), 16h30

Serviço Educativo do Museu

(português)

13 NOV (Dom), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(espanhol)

20 NOV (Dom), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(espanhol)

26 NOV (Sáb), 16h30

Serviço Educativo do Museu

(português)

27 NOV (Dom), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(inglês)

03 DEZ (Sáb), 16h30

Serviço Educativo do Museu

(português)

10 DEZ (Sáb), 16h30

Serviço Educativo do Museu

(português)

11 DEZ (Dom), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(inglês)

17 DEZ (Sáb), 16h30

Serviço Educativo do Museu

(português)

18 DEZ (Sáb), 11h30

Serviço Educativo do Museu

(espanhol)

## VISITAS PARA ESCOLAS

Sujeitas a marcação prévia, com uma antecedência mínima de 15 dias.

Para mais informações e marcações, contactar:

Cristina Lapa: ser.educativo@serralves.pt

Tel: 22 615 65 46 (2ª a 6ª feira, 10h-13h/14h30-17h)

Fax: 22 615 65 33

Marcações online em [www.serralves.pt](http://www.serralves.pt)

## PROGRAMA PARA FAMÍLIAS

23 OUT (Dom), 11h00

**Visita-oficina "De uma coisa surgem... muitas!"**

Serviço Educativo do Museu

27 NOV (Dom), 10h00

**Oficina "Cali e Grafia"**

Serviço Educativo do Museu

11 DEZ (Dom), 10h00

**Oficina "Cali e Grafia"**

Serviço Educativo do Museu

08 JAN 2017 (Dom), 11h00

**Visita-oficina "De uma coisa surgem... muitas!"**

Serviço Educativo do Museu

## CONVERSA

19 NOV (Sáb), 17h00

**OBRAS DESTACADAS**

**Por by Ana Paula Machado,**

Conservadora do Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto

## TEATRO

10 DEZ DEC (Sáb), 17H00

**Mira! Mira! Miró Mirando!**


pelo Teatro Art'Imagem

# joan miró MATERIALIDADE E METAMORFOSE

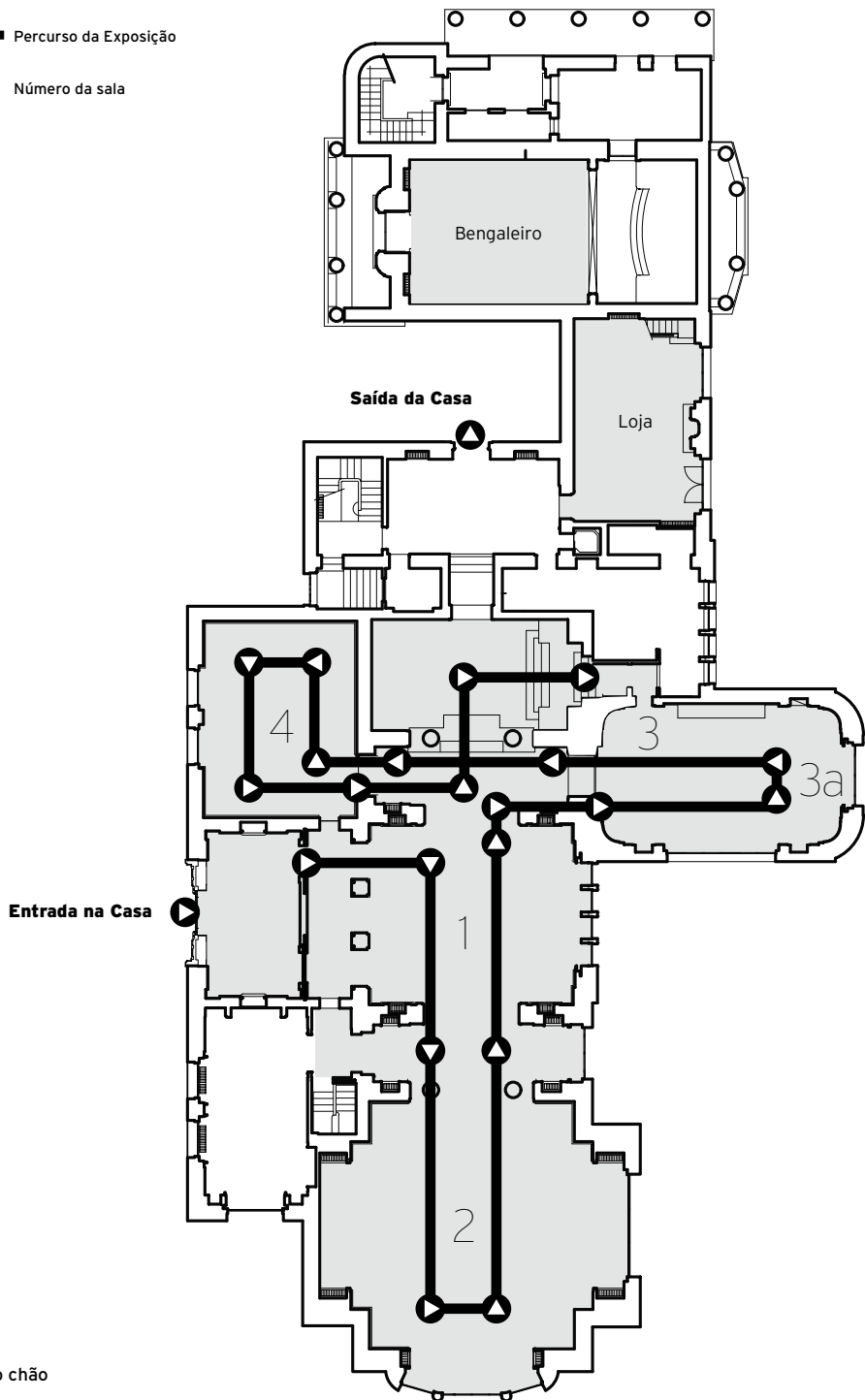
“Joan Miró: Materialidade e metamorfose” reúne setenta e oito pinturas, desenhos, esculturas, colagens e tapeçarias da excepcional coleção de obras do artista catalão pertencente ao Estado português. Percorrendo seis décadas de atividade artística, a exposição identifica a natureza física dos suportes e a elaboração dos materiais como fundamentos da obra plástica de Miró. Através da exploração da materialidade – domínio em que talvez só Paul Klee se lhe compare –, Miró expandiu decisivamente as fronteiras das técnicas da produção artística no século XX.

Paralelamente à experimentação de materiais, o artista desenvolveu uma inovadora linguagem de signos que alterou o curso da arte moderna. Através de um processo de transformação morfológica, os objetos adquirem no trabalho de Miró o estatuto de signos visuais: nas suas tapeçarias, mechas de fio podem funcionar como substitutos de salpicos de tinta; o arame das suas primeiras colagens representa frequentemente a linha desenhada; e por vezes o papel replica as características físicas da tela enquanto suporte. Em termos muito latos, a morfologia é o princípio operativo do trabalho de Miró: explorando equivalências entre os diversos meios, o artista instaura um estado de fluxo e alteração permanente.

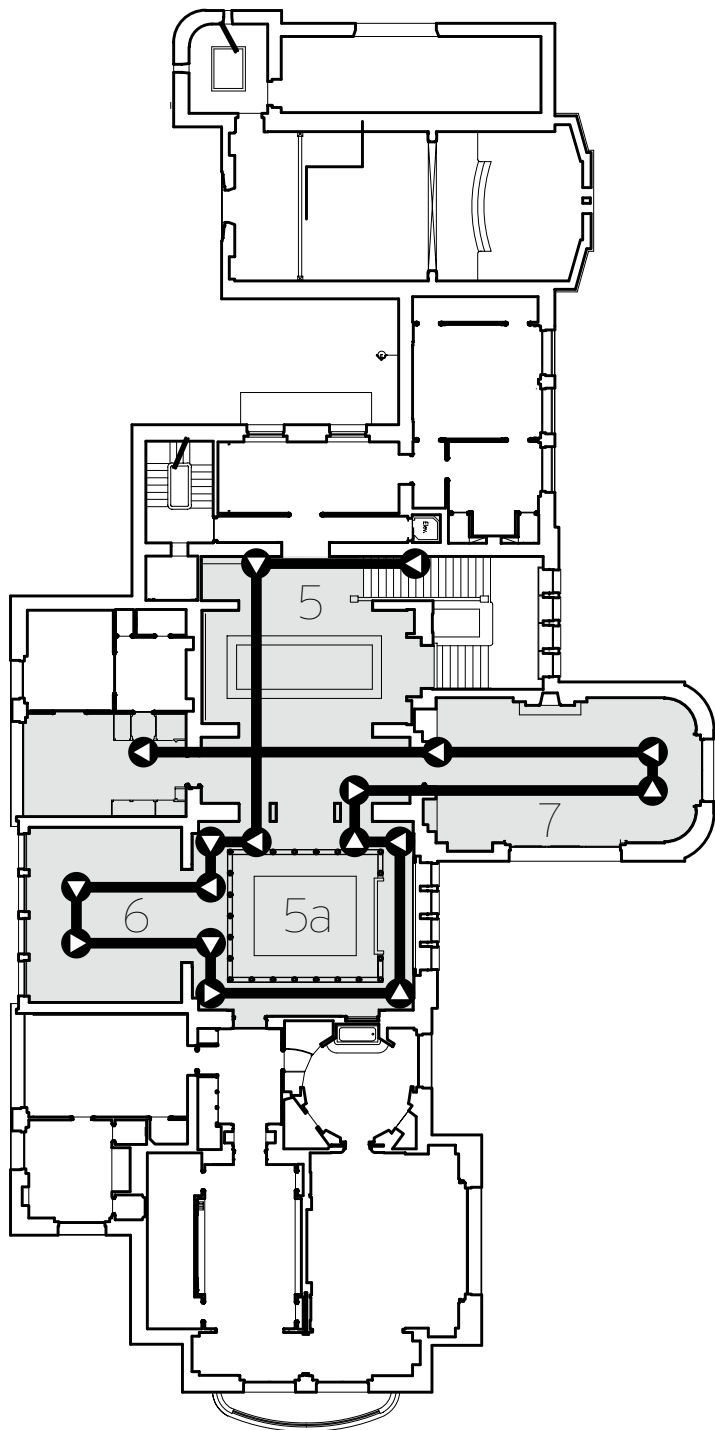
Se a morfologia é definida como uma mudança de forma, substância ou estrutura físicas, não é no entanto através da ciência ou da biologia que devemos procurar entender a arte de Miró, mas antes na transformação e na lógica interna dos seus métodos de trabalho. No seu duplo estatuto de definidor da forma do modernismo do século XX e seu transgressor – simultaneamente pintor e antipintor –, Miró desafiou o próprio conceito de especificidade do meio.

 Percurso da Exposição

1 Número da sala



Rés do chão



1

## INTRODUÇÃO

O princípio da colagem – a junção de elementos díspares e heterogêneos – é um dos fundamentos da prática artística de Miró. Expandindo as inovações de Picasso e de Braque de 1912-14, Miró subiu a fiação. Readaptando materiais comuns e/ou reciclando objetos encontrados, estabeleceu novas identidades para coisas existentes: um pedaço de papel amarrado é transformado numa fantástica personagem que vagueia pelos céus noturnos; um bocado de feltro preso a um balde representa tinta líquida; e um velho pedaço de madeira converte-se num camponês com uma *barretina* vermelha, o tradicional barrete catalão. Apesar destas metamorfoses, a identidade original dos objetos e dos materiais usados mantém-se. Neste vaivém entre o valor de uso das coisas e o seu valor de troca poético, Miró embarca numa prática profundamente irônica de transformação alquímica.

2

## O CAMPO DO SIGNO

A partir de 1924, Miró desenvolveu uma inovadora linguagem de signos que transformou a sua arte. Em sentido muito lato, um signo é um substituto, um suplente de um objeto ausente, ou de uma ideia ou conceito. Reinventando a sua pintura como uma operação linguística, o artista começou a pensar a superfície pictórica como um espaço para marcas e inscrições, incluindo linhas, palavras e letras. Para ele, os significados do signo, por muito polivalente e aberto a interpretações múltiplas que este fosse, estavam muitas vezes condicionados pelo contexto: uma dançarina espanhola, uma pequena aldeia, uma mulher a passear nas Ramblas de Barcelona, etc. Em certas alturas Miró explora o território dos pictogramas e ideogramas, abrindo a linguagem a todo o potencial da significação. Noutras ocasiões recorre a sistemas de signos preexistentes, que depois desestabiliza e/ou incorpora em sistemas secundários de significado. Namorando a abstração sem nunca avançar para a não-objetividade, os signos de Miró surgem como puros grafismos nos quais o sentido parece estar suspenso, em potência.

Por volta dos anos 1950-60, a linguagem de signos de Miró torna-se cada vez mais rudimentar. Um quantas linhas sumárias podem servir para definir o movimento no campo visual; um signo tanto pode marcar o espaço e o caráter físico do suporte do artista como definir um objeto ou configurar uma forma de escrita críptica. Reduzindo a linguagem às suas componentes, Miró explorou os fundamentos do significado.

## METAMORFOSES

Por volta dos anos 1930, o princípio da metamorfose tinha-se transformado para Miró numa condição do seu trabalho em série. Em distintas sequências de desenhos, o artista imaginou um mundo de figuras monstruosas cujos corpos contorcidos pareciam em contínua metamorfose. Reagindo à precária realidade política do seu tempo, Miró deu forma a um mundo de criaturas aterradoras. Numa série de seis trabalhos em técnica mista intitulados “*Métamorphoses*”, a anatomia dilatada e distorcida das figuras dá expressão à raiva do artista, enquanto um incipiente erotismo sucumbe ao terror. Com pescoços tão esguios que se diriam incapazes de suportar as cabeças dilatadas, as figuras gesticulam num espaço aberto como se oprimidas por forças fora do seu controlo. Noutros trabalhos deste período, Miró parece fazer surgir os monstros do próprio papel de suporte, enquanto manchas de cor amorfas geram figuras que parecem ultrapassar os limites do seu próprio corpo. Uma série diferente de desenhos, executados na Académie de la Grande Chaumière em Paris, transmite uma ideia única e dominante: a realidade observada e a disciplina exterior como garantes da liberdade expressiva. Adotando uma panóplia de poses comuns tipificadas pelas tradições académicas, os modelos são sujeitos a deformação. O ato de transcrição do artista enquanto a ponta do lápis se movimentava sem esforço pela página é já um ato de tradução e interpretação. Os corpos esforçam-se por caber nos limites do papel; membros incham e cedem nas articulações; e a carne descai ou enrugam-se sobre o esqueleto sem qualquer tentativa de idealização.

## RETRATOS IMAGINÁRIOS

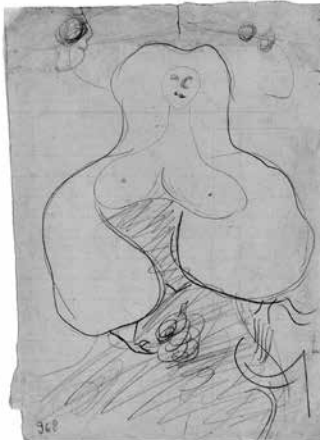
A mutação da realidade que caracterizou as pinturas e desenhos de c. 1924 foi um elemento essencial da transformação formal da sua arte e das práticas metafóricas que suscitou. Em 1929, Miró fez da metamorfose tema da sua arte numa série de quatro “Retratos imaginários”, o maior dos quais é *La Fornarina (D’après Raphaël)* [La Fornarina (segundo Rafael)]. Baseado num retrato da autoria do mestre renascentista italiano de uma mulher que se pensou durante muito tempo ter sido sua amante, Miró foi gradualmente purificando a estrutura densamente povoada da imagem original: o corpo da Fornarina foi simplificado até se tornar uma volumosa massa negra; a cabeça e o peito foram reduzidos a protuberâncias bulbosas; o turbante, cujos extremos em nó foram traduzidos para formas cornúpetas, foi toscamente exagerado; e o olho transformado numa fantástica configuração de peixe. Mesmo pormenores subtis como os pedacinhos de céu que surgem através da folhagem no retrato do Velho Mestre foram trocados por uma série de salpicos vermelhos à direita da figura. Numa série de desenhos preparatórios, Miró foi deformando o seu modelo à medida que se ia afastando da anedota. Num dos esboços escreveu em francês: *trop en pensant en mes choses précédentes* (pensando demasiado nas minhas coisas precedentes) e *trop réaliste encore* (ainda demasiado realista). Subvertendo a noção tradicional de retrato como similitude, Miró testou os limites da mimese.



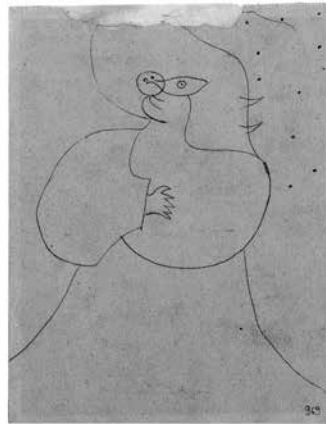
1.



2.



3.



4.



5.

1. Raffaello (1483-1520)

**La Fornarina [Retrato de uma jovem (La Fornarina)]**

c. 1518-19. Óleo sobre madeira. 87 x 63 cm

Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma

© 2016. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e  
Attività Culturali

2. Desenho preparatório para La Fornarina (D'après Raphaël), 1929

Não datado. Grafite sobre papel. 15,9 x 10,2 cm

Fundació Joan Miró, Barcelona. FJM 967

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016

3. Desenho preparatório para La Fornarina (D'après Raphaël), 1929

Não datado. Grafite sobre papel. 16,1 x 11,7 cm

Fundació Joan Miró, Barcelona. FJM 968

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016

4. Desenho preparatório para La Fornarina (D'après Raphaël), 1929

Não datado. Grafite sobre papel. 21,8 x 16,8 cm

Fundació Joan Miró, Barcelona. FJM 969

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016

5. Desenho preparatório para La Fornarina (D'après Raphaël), 1929

Não datado. Grafite e tinta sobre papel. 21,8 x 16,8 cm

Fundació Joan Miró, Barcelona. FJM 970

© Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016



## MATERIALIDADE SELVAGEM

A violência e o terror expressos nas cruéis distorções anatómicas da figura humana dos anos 1934-37, encontram corolário na materialidade selvagem que surge nesta altura no trabalho de Miró. Reelaborando experiências prévias em colagem e no fabrico de objetos-esculturas, o artista começou a pensar a superfície pictórica como espaço de acumulação – de materiais fortemente encrustados e de objetos do mundo. Entre meados de julho e meados de outubro de 1936, produziu uma nova série de trinta e sete trabalhos simplesmente intitulados “Pinturas”, que executou sobre um aglomerado de madeira industrial chamado Masonite. Caracterizada por Jacques Dupin, seu biógrafo, como uma superfície “algures entre terracota e palha martelada, espalmada e ligeiramente carbonizada”, a Masonite é um suporte particularmente implacável. Em pelo menos metade dos trabalhos da série, Miró trabalhou sobre o lado texturado das placas, evitando a preparação da superfície que o alisaria. Em cima deste suporte áspero, aplicou tintas de esmalte e de óleo, caseína, alcatrão, areia e até seixos, num desafio direto ao lirismo que alcançara em trabalhos anteriores. Em diversas ocasiões chegou até a lixar e a perfurar a superfície, insistindo no caráter objetual do suporte.

A violência a que Miró submeteu a sua própria figuração nesta série representou simultaneamente um caminho de renovação. Referindo-se às “Pinturas sobre Masonite” do verão e início do outono de 1936, escreveu mais tarde: “Nota-se que já me encontrava num *impasse* muito perigoso para o qual não via saída possível”. O alívio viria sob a forma de poesia – literal e figurativa – quando começou a suavizar a materialidade crua com um certo lirismo, numa nova série de pinturas executada oito meses mais tarde sobre Celotex, outro material de construção. A textura áspera deste aglomerado forneceu ao artista um adversário digno para a sua visão transcendente em *Le Chant des oiseaux à l'automne* [O canto dos pássaros no outono], de setembro de 1937, cuja força deriva do contraste entre materialidade e poesia, entre um fundo que é insistentemente físico e um desejo de evasão poética.

## SOBRETEIXIMS

Entre 1972 e 1973 Miró produziu trinta e três tapeçarias conhecidas pelo nome coletivo de “Sobreteixims”, ou seja, “sobretecidos”. Ao contrário do que se verifica com as tapeçarias de manufatura tradicional, nestes novos trabalhos o artista não partiu de designs preexistentes, antes, conferindo à tapeçaria enquanto meio uma grande autonomia, os concebeu como objetos independentes. Trabalhando em estreita colaboração com um talentoso jovem artesão de nome Josep Royo, Miró levou os limites da sua prática artística a novos extremos. Por um lado, a vincada materialidade dos “Sobreteixims” alinha-os com a prática da colagem do artista, na qual objeto e fundo são muitas vezes colocados em tensão. Por outro lado, na sua combinação e reconfiguração de materiais encontrados, descartados e privados da sua funcionalidade e da sua identidade original, os “Sobreteixims” são objetos por direito próprio, relacionados com a prática escultórica de Miró. Explorando a ideia de transposição metafórica, o artista faz objetos comuns como baldes, feltro ou mechas de fio assumirem as qualidades físicas da tinta vertida e salpicada.

Manifestação máxima do permanente interesse do artista pela natureza material dos seus suportes e estruturas de superfície, os “Sobreteixims” têm uma função retrospectiva. A mesma grelha branca que aparece em vários desses trabalhos pode ser encontrada também na pintura de Miró deste período. Vastas áreas, coloridas ou brancas, contidas por esta retícula surgem nas suas colagens tardias, onde a presença de papel de jornal interrompe extensos planos negros e a relação entre espaço positivo e negativo, entre figura e fundo, é perturbada.

**TOILES BRULÉES**

Na mesma fábrica de farinha abandonada em que produziu muitos dos “Sobreteixims”, Miró fez a sua prática artística avançar mais um passo. Num ato de destruição que era também um ato de criação e transformação, cortou e incendiou cinco telas novas. As cinco “Telas queimadas” resultantes desta operação orquestrada de caos controlado foram apresentadas em 1974 na grande retrospectiva do artista no Grand Palais, em Paris. Segundo as suas instruções, duas das telas foram expostas suspensas do teto para que tanto a frente como o verso ficassem visíveis.

Miró concebeu as suas “Telas queimadas” como um ataque ao próprio corpo da arte: às suas qualidades decorativas; ao seu valor de troca como mercadoria de luxo; à sua sacrossanta pureza. Desafiando a sua própria destreza como mestre da forma e da técnica, o artista deixou o fogo determinar a trajetória da sua arte, num processo de transformação alquímica. Opondo visão e tato, apreciação distanciada e experiência próxima e física, Miró renovou e expandiu a sua prática a partir do interior desta.

**O SIGNO MATERIAL E O GESTO CALIGRÁFICO**

Prática habitual na sua obra, Miró trabalhou os meios de forma transversal. Os efeitos que conseguiu na água-forte e na água-tinta foram transpostos para o seu trabalho em tinta-da-china sobre papel e tinta-da-china e aguarela sobre tela. Na verdade, muito do seu trabalho de finais dos anos 1940 e dos anos 1950 tem um forte pendor gráfico, refletindo os resultados que o artista conseguira como gravador. Nas oitenta xilogravuras que executou para ilustrar o livro de Paul Éluard *À toute épreuve*, Miró demonstrou uma grande sensibilidade ao meio, permitindo que os veios naturais da madeira permanecessem visíveis. Tal como a sua linguagem de signos podia ser combinada em variações infinitas, assim também a prática gráfica de Miró passava frequentemente por inverter, recolorir e/ou recombinar chapas para estabelecer novos e produtivos diálogos formais.

A exploração de novas técnicas levada a cabo nestas décadas tornou Miró cada vez mais atento ao processo, que adquiriu uma nova importância no seu trabalho. Entre fevereiro de 1947 e abril de 1959, o artista fez três viagens aos Estados Unidos, onde o expressionismo abstrato lhe causou forte impressão. Simultaneamente continuou a ser uma presença visível em Paris, onde assistiu à explosão da arte informal e da pintura matérica. Ambos os movimentos tiveram um efeito profundo em Miró e na sua abordagem à arte. Muito do seu trabalho deste período caracteriza-se por um novo lirismo gestual em que a imagética é ditada pelos processos de trabalho do artista na definição do seu suporte.

## SIGNO/SUPERFÍCIE/SUPOORTE

Em meados dos anos 1960, a grelha reapareceu na arte de Miró como agente estruturante visível, uma armação através da qual as formas eram mantidas nos seus lugares. No seu trabalho tardio, a grelha surge por vezes como elemento pronto-a-usar. Outras vezes aparece como uma estrutura secundária que se estende por toda a página ou tela, assumindo uma identidade descritiva sob a forma de uma escada que também funciona como trama. Em alguns desenhos e pinturas tardios, a grelha é tão subtil que mal se nota, mas apesar disso ela está presente e desempenha a sua tarefa. Nestes trabalhos, figura e fundo – signo, superfície e suporte – estão de tal forma equilibrados que apenas subsistem estilhaços de coisas, fragmentos de seres no espaço. A figura é o fundo: é uma condição da grade estrutural que a define e excede. Na obra tardia de Miró, a figuração não é apenas estrutura; é um suplemento convocado do fundo, no qual se desmorona.

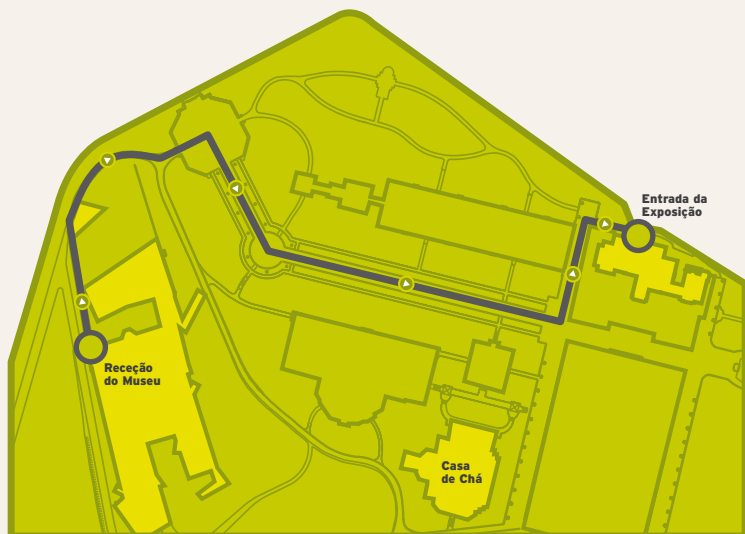
Textos de Robert Lubar Messeri, traduzidos por Cláudia Gonçalves e Maria Ramos.

## EXPOSIÇÃO

Diretora Artística: Suzanne Cotter  
 Curador: Robert Lubar Messeri  
 Desenho da exposição: Álvaro Siza Vieira assistido por Maria Souto Moura  
 Desenho de luz: Alexandre Martins  
 Consultor para o controlo ambiental: Raúl Bessa  
 Apoio complementar no desenho da exposição: Ana Maio  
 Equipa de construção: Imagitecto  
 Coordenação: Marta Moreira de Almeida, Filipa Loureiro  
 Registo e Conservação: Inês Venade; Filipe Duarte  
 Equipa de montagem: Hugo Castro, Ricardo Dias, Carlos Lopes, Adelino Pontes  
 Programas educativos e escolares: Denise Pollini, Diana Cruz, Cristina Lapa  
 Vídeo: Ana Amorim  
 Som: Nuno Aragão

## CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO

Robert Lubar Messeri, *Joan Miró: Materialidade e metamorfose*, Porto: Fundação de Serralves, 2016



## LOJA

Uma referência nas áreas do design, onde pode adquirir também uma recordação da sua visita.

Todos os dias: 10h00-19h00

loja.online@serralves.pt  
www.loja.serralves.pt

## LIVRARIA

Um espaço por excelência para todos os amantes da leitura.

Ter-Dom-Fer: 10h00-19h00  
Seg - Encerrado

www.serralves.pt

[f /fundacaoserralves](https://www.facebook.com/fundacaoserralves)

[t /serralves\\_twit](https://twitter.com/serralves_twit)

[i /fundacao\\_serralves](https://www.instagram.com/fundacao_serralves)

[y /serralves](https://www.youtube.com/channel/UC...)

## BAR

Onde pode fazer uma pausa acompanhada de um almoço rápido ou um lanche, logo após à visita às exposições.

Todos os dias: 10h00-19h00

## RESTAURANTE

Desfrute de um vasto número de iguarias e deixe-se contagiar pelo ambiente que se faz viver com uma das mais belas vistas para o Parque.

Seg- Sex: 12h00-19h00  
Sáb-Dom-Fer: 10h00-19h00  
restaurante.serralves@ibersol.pt

**APP JOAN MIRÓ**  
Disponível para download em



PLAY STORE



APP STORE



**Fundação de Serralves**  
Rua D. João de Castro, 210  
4150-417 Porto - Portugal

serralves@serralves.pt

(+ 351) 808 200 543  
(+ 351) 226 156 500

Parceiro Institucional



Apoio



Media Partner



Mecenas da Exposição



"la Caixa" Foundation