

Каталуния - отражение в колорита на Хуан Миро

Сандра Л. Блажева

докторант към катедра „Живопис“, научен ръководител проф. Ивайло Мирчев

Пабло Пикасо казва: „Всяко дете е артист, проблемът е как да остане такъв, когато порасне“.¹

Трябва да се премахне границата между артиста и детето, защото процесът на опознаване, откриване и създаване е еквивалентен и в изкуството. Може би затова, Хуан Миро никога не успява да порасне. За Миро годините в детството остават трайни следи в творчеството му. Родното му място присъства неизменно в творбите му, макар и косвено, чрез багрите на природата в палитрата на художника.

Миро установява диалог между картината и реалистичния свят в творчеството си. Природата, местата на които живее и които посещава, погледнати през въображението и субективния опит на художника имат огромно отражение и са от фундаментално значение в неговите произведения. За да се проникне и разбере в дълбочина творчеството на Миро е необходимо да се акцентира именно върху тях. В Барселона, родния град на твореца, той първо се запознава с красотата на римските фрески². Творецът е много силно привързан към Тарагона и завинаги изпитва силни чувства към нея. Първо Корнодейа, а по-късно Монтройг са местата, които трайно присъстват в неговото творчество. През 1910 г. семейството му купува чифлик в Монтройг. Именно там той създава една от най-значимите си картини.

В Монтройг работи на открито. Този първи, ранен контакт с природата го провокира да открие незначителните остриета на тревата и малките насекоми и да разбере свързаността си със земята - земята, която Миро винаги търси в работата си. Тази връзка присъства неизменно в ранните му произведения. Простотата на композицията, богатството на чистите цветове, смелата уверена линия и творческото извайване на формата привличат погледа на детето, а по-късно и на художника. Техниките, които той използва пресъздават по нов начин формата. Те освобождават въображението на наблюдателя. Откритието на синьото в морето и примесената светлина на Майорка от Миро, са в рязък контраст с агресивната среда около Монтройг. В Майорка Миро открива Срезедимноморието, което е коренно противоположно на Монтройг. В Майорка долавя ярките живи цветове, интензивното синьо, и това е неговото върхуво постижение от този период в творбите му. В Майорка за първи път се запознава с наивния чар на народното творчество, докосва се до Те са едновременно и скулптури на хора и животни.

¹ Erben, W., JOAN MIRO : 1893 -1983 The Man and His Work, Taschen 25 th anniversary, 2008

² Преместени в музея за изящни изкуства Барселона от парка на Сиугадела, Менорка

Миро открива поезията и я обиква. Свързва я с в процесът на креативния акт, яростната тръпка, която го обзема от емоцията и концентрацията в момента при докосването до платното. Сравнява работата си върху платното и с тази на селянина в неговата зеленчукова градина.

В запазените стари скици на художника са съхранени рисунки от периода му в Корнодейа и Палма (1905 г.). Те показват сантименталността на твореца към порутените стени и кипариси. В картините на Миро се губи наподобителността на реалността, по-скоро са пресъздават алегии на дървета и скали. В училището Лиота Хуан Миро попада под силното влияние на двама от преподавателите си Йозеф Паско (Josep Pasco)³ и Модест Ургай (Modest Urgell)⁴. Благодарение на Модест Ургай, Миро успява да улови духа на празното пространство, което постига чрез линията на хоризонта, определяща небето и земята, загатваща присъствието на звездите. Миро оценява простотата на изразните средства, чрез жизнеността на цвета, които открива в майсторската изработка на каталунските творци. Преподавателят му в академия „Гали“ разбира, че Миро е надарен колорист, но има проблем с точната рисунка, при възпроизвеждането на формата. За да преодолее този проблем, преподавателят завързва очите на Миро. Миро усеща формата без да я гледа и така рисува предметите. Методът оказва влияние през цялата кариера на художника.

През 1916 - 1917 г. Миро рисува поредица от пейзажи от Монтрйог, Камбрилс, Сиурана, Прадес и един в Барселона озглавен „Реформата“ (The reform). Тези му творби носят духа на фовизма. Миро описва себе си в този период като фовист, но трябва да се има предвид, че не споделя идеологията на френските фовисти. Той използва съпоставянето на чистите контрастни цветове с тяхната собствена експресивна стойност далеч от всякаква реалност също като фовистите, но ударите на четката му са доста по свободни и техниката му е много по-пастозна. Различното в пейзажите му е, че се забелязват реминисценции от картините на Ван Гог и Пол Сезан.

В „Север-юг“ Миро не постига баланса, който иска между цвета и обекта. Цветовете в облаците изглеждат подредени в кръгов ритъм, което дава определена лекота на композицията, всички обекти са предадени обективно и в същото време помагат да се образува едно хармонично цяло.

Художникът е увлечен в педантичното боравене с четката. Красотата на природата го провокира в извеждането на плановите и детайлите в композицията на пейзажа. През лятото на 1918 г. рисува няколко пейзажа „Зеленчукова градина с магаре“ (Kitchen Garden with Donkey), „Къщата с палмовото дърво“ (The House with the Palm Tree), „Палмата“ (The Path) и др. В тези платна Миро пресъздава подробно с внимание и деликатност природните дарове на провинция Монтрйог. Пейзажите му носят магнетизъм с майсторството и търпението, с което Миро рисува растенията, от най-малките до гигантските. Те са равностойно значими за него в картината. Всяка

³Hunter, Sam. Joan Miro: His graphic work. New York: Harry N Abranms, 1958 стр. 18

⁴ Във фондация Хуан Миро са запазени някои от рисунките на Миро правени с Модест Ургай.

отделна част от обработваната земя е намерила собствен цветови израз. Осезателно е подчертаването на формата, например в „Зеленчукова градина с магаре“. В пейзажа тревата е разработена детайлно и този детайл е изведен в моментите, когато животните пасат. Колоритът е много близък до реалните цветове на природата. Миро чрез живата колористика в палитрата си е успял да създаде усещането за цялостност в картината, независимо, че всички детайли са разработени подробно.

Първата самостоятелна изложба на Миро е в галерия “Далмау” (Galeria Dalmau) в Барселона (1918)⁵.

След завръщането си в Испания художникът се установява в Монтриог. Тук рисува творбата си „Монтриог, Църквата в селото“ (Mont-Riog, the Church and the Village). Този пейзаж е изведен в стилистиката на предишните му творби. Картината притежава превъзходна композиция, в която ясно са разграничени три плана в дълбочина. Новото в работата на художника е в използваната перспектива, както и овладяването на по-високо техническо умение в пресъздаването на природата. Погледът преминава, съзерцавайки произведението от предния план, разказващ за различните селскостопански култури и обработваемата земя (геометрично стилизирана), и се спира на третия план с фона, в който селото е изрисувано детайлно. Миро рисува отново Монтриог и във “Фермата”. Тази картина е неговият шедьовър по отношение на детайлите и е ключът към бъдещето развитие на твореца. Картината е довършена през 1922 г. в Париж. Тя определено изобразява отношението на Миро, с което той отхвърля заразеното, наглото, търгашеско общество и окончателното го сближава с искрената ежедневна реалност на селския живот. Човешкото присъствие се усеща във всеки детайл от картината. Всички изобразени животни и растения са пресъздадени в реалната пасторална селска атмосфера. Художникът прави много внимателно проучване на всеки от тези детайли до степен, че взема трева със себе си, когато се връща в Париж, за да може да я изрисува точно такава, каквато е в природата на Монтриог. Изучава всеки елемент поотделно, но изгражда перфектно балансирано цяло изображение. Например пукнатините в стената на къщата и мъхът, растящ в тях имат предназначението да уравниват квадратния ефект на телта на мрежата, зад която седи петел, показан само от части, защото както казва Миро „не трябва да се оставя наблюдателят да вижда животните отвътре“.⁶ Предметите са пръснати навсякъде по земята, ваната за пресоване на маслини, изпращанията на животните, лейката, кофата и др. Всичко е поставено от Миро точно там, където фермера ги е разпилял. Общият ефект от изобразяването на растенията и на предметите: царевицата, дървото (единствено) прилича на подробен анализ на селската битност. Дървото с гигантските си размери е в центъра на цялата композиция. То сякаш е символ на всичко онова, което може да притежава селския труженик. Не пропорционалността на

⁵Mink, J., Juan Miro, Taschen, London, 1993, стр. 18

⁶ Malet, Maria Rosa, Joan Miro 2003 ediciones, Poligrafa S.A., Balmes, 54 Barcelona, стр. 9

растенията е преднамерена, тя има за цел да покаже, че за художника дървото и стръкчето трева са от еднаква важност. Интересен е пътя на реализацията на творбата⁷.

Промяната в работата на Миро започнала с „Обработено поле“ (Tilled Field) и продължава с „Пейзаж от Каталуня“ (Catalan Landscape) или както някой я наричат „Ловецът“ (The Hunter), в която стилизацията е много по-осезаема. Рожковото дърво е представено във висока степен на редукция, достигаща до имагинерност. Стеблото е трансформирано в кръг, от който стърчи листо със заострен край. По подобие на „Обработено поле“ с борчето и тук рожковото дърво се е сдобило с око. Формите са пресъздадени схематично или с помощта на геометрични тела като кръг, конус, прави ъгли, триъгълници или обема е заменен от напълно изчистена проста линия. Тази линия може да бъде права, както е в случая с „Ловецът“ или както при сардината вълнообразна, когато означава живот и по този начин се постига движение. Криволичетата линия в мустаците на сардината, слънчевите лъчи, сърцето и пламъците са знаково изображения, натоварени от Миро да носят съответното послание. Земята е предадена чрез нейните плодове, зеленчуци, които са схематично изобразени, чрез разстението и корените му, може да се види и птица, която се появява в небето. Сърцето в картината символизира емоционалния живот.

Още по схематична е композицията озаглавена "Майчинство" (Maternity). Тя е чиста редукция от символи.

Змията и насекомите илюстрират това, което Миро пише на Ракард. Той го информира за интереса си към най-малката тревичка, живота на насекомите и всичко, което провинцията около Монтриог може да му предложи. пише *"...Това, което ме интересува преди всичко друго е калиграфията на дърво над плочките на покрива; листо по листо, клон по клон, стрък от стрък – трева ..."* (...What interests me above all is the calligraphy of a tree or the tiles on a roof, leaf by leaf, branch by branch, blade by blade...) Това писмо обяснява настъпилата коренна промяната в работа му.⁸

„Карнавалът на Арлекин“ (Harlequin's Carnival) е последната работа от тази серия на художника, в която въображението притежава власт. Това е картина с много подробно третиране, подчинена на внимателно наблюдение.

За този период са много точни определенията на скулптора Джакомети относно развитието на Миро: *"За мен Миро беше олицетворение на свободата. По - въздушен, по-свободен, по-лек от всичко, което някога бях виждал. Миро не може да постави нито една точка, без тя да не попадне на правилното си*

⁷ Миро насила показал картината на няколко арт дилара, които може би, са имали интерес от нея, но в следствие никой не я купува. Миро е окачил в едно кафе в Монпарнас, където излагали картини на художници за една нощ, но й това било безуспешно. Едва по-късно американския поет Evan Shipman се интересува от „Фермата“, която поискал да купи за Ърнест Хемингуей. Нито един от двамата нямал достатъчно пари за да я купи, но „гършувайки“ сред приятелите си успяли да съберат пет хиляди франка, колкото искал Jacques Viot, който отговарял за сделките на Миро по онова време. По този начин картината станала ценно притежание на Хемингуей, с когото Миро вече се познавал от тренировките по бокс, които посещавал в Американския център. Миро си припомня, че те били странна двойка Хемингуей едър и висок, а той дребен и слаб.

⁸Jacques Dupin, Miró, (nouvelle édition) Vol I, Weber, Paris, 2012, стр. 31

място. Той е тъй истински художник, че му стига да постави три цветни петна върху платното, за да се превърне то в картина."⁹

Миро не рисува сънища, но по време на работата си поднася на зрителя определени елементи, които изглеждат сякаш са панорама от съновидения за този, който ги сънува. Миро никога не е работил под въздействието на хипноза, наркотици или алкохол. Животът му харесва и той винаги е бил методичен в работата си, подреден и артистичен, изобразява това, което го впечатлява, и това, което му диктува вдъхновението. Андре Бретон възкликва: *"Миро е най-сюрреалист от всички нас!"*¹⁰. Жорж Брак първи подтиква Миро към литографията: *"...Нарисувайте една от вашите рисунки на специална хартия, след това просто ще я отпечатаме и ще видите, резултатът ще е много добър."*¹¹

В периода от 1925 г. картините на Миро са причислявани към сюрреалистите в прегледа на „Сюрреалистична революция“ (La Revolution Surréaliste). С изложбата¹² на сюрреалистите - открита в галерия „Пиер“ на 12.06.1925 г. пресата отбелязва неговата съпричастност към това стилово направление.

През 1925 г. в картините си Миро изоставя фантастичната живопис, чрез чийто език той трансформира обектите, пейзажите и съществата, провокирани от собствената му вселена, благодарение на неговата идеограма. От сега нататък неговата живопис започва да изразява движението на живота, на докосването, улавянето и съпричастността с моментното преживяване на мига. Атмосферата на тези платна предизвикват у зрителя желанието да си спомни картина от сънищата, но творбите на Миро коренно се различават от картините на сюрреалистите. Тази атмосфера на сънищата е онова, което характеризира произведенията, рисувани през зимите на 1925 г. и 1926 г. Те се отличават от работите му до сега, както и от тези на сюрреалистите. Периодът е твърде ползотворен за художника, картините, които създава са над стотина. Тези произведения са монохромни, цветът на фона доминира в тях. Фонът е основно решен в гамите на синия, зеления, кафявия и т.н. цвят. Върху тях се появяват загатнати знаци и петна. Формата е изградена от светли цветни петна, през които прозира цветът на фона. Следите от цвят приковават вниманието към детайлите, които са рядкост. Като цяло това усещане в колорита на картините може да бъде обяснено със съпоставеното от впечатленията на художника, получени по време на разходка, или може би от четене на книга или като резултат от халюцинации, предизвикани от глад. За разлика от сюрреалистите, Миро търси вдъхновението си от реални, съществуващи в действителността елементи. Той концентрира вниманието си върху пукнатините на стената, влажните петна или пък движението и формата на облаците. Той скицира внимателно всички тези наблюдения и след това ги използва като отправни точки за

⁹http://www.euro2001.net/index.shtml?page=stata&file=issues/5_2005/stat_14.html - 01.05.2015 г.

¹⁰Collection Online | Joan Miró - Guggenheim Museum". Guggenheimcollection.org. 1983-12-25.

¹¹Mink, J., Juan Miró, Taschen, London, 1993, стр. 25

¹² Получават целия ефир, като официална проява на цялата група. Печатната Поканата е подписана от всички сюрреалисти и Бенжамен Пере написва текста, който ги представя в каталога към изложбата. - Malet, Maria Rosa, Joan Miró 2003 ediciones, Poligrafa S.A., Balmes, 54 Barcelona, стр. 11

своите композиции. С тези картини от сънища Миро открива нов път, пътят на абстрактното в света на съвременно изкуство. С това Миро се придвижва двадесет години напред в създаването на пространства, благодарение на комбинацията от текст и структура, което ще бъде припознато от артисти от цял свят много по-късно.

Между 1929 г. и 1931 г. Миро преживява криза в живописната си изразителност и определя състоянието си, като *“убийството на живописца” (assassination of painting)*¹³. Живописца като начин на работа, той заменя с рисунки и колаж.¹⁴

През лятото на 1930 г. Миро работи върху серия от рисунки на тема *“девойките и жената”*. При тях чистата линия, създава много ясна представа за форма и обем. В същото време, когато рисува тези рисунки той работи върху това, което нарича *Конструкции*. За първи път рисува в триизмерната форма, макар че тя е характерна за скулптурите. Към двуизмерна повърхност Миро добавя: ключове, *“Намерени предмети” (Objets trouvés)*, черупки, шкурка, и др. Някои фрагменти са живописвани, но живописца тук играе второстепенна роля в работите му. Целта на Миро е да покаже как най-обикновени предмети могат да се превърнат в обекти на изкуството.

Периодът на криза за Миро съвпада с кризата на сюрреалистите въз основа на политическата ситуация.¹⁵

През 1936 г. Миро твори в същия дух, но с много по-висока степен на жестокост и агресивност, когато рисува *„Жена и куче преди Луната“ (Woman and dog before the Moon)*. Картина, в която изглежда, че само кучето е успяло да се спаси от изключителното насилие, на което е била подложена женската фигура по отношение на формата. Втората фигура, гледана в профил, показва увеличеният подут език, който се протяга, сякаш се опитва да достигне усещането за нереално същество. Контрастът на ярките цветове акцентира върху драматичният характер на композицията. В творбите от този период Миро е привлечен от агресивните форми. Чудовищата са основните фигури в *„дивите картини“*, като че тези картини на Миро са опит да предупредят за приближаващата гражданска война. Единственият начин да ги победи е като им позволи да се изявят в неговите композиции. Миро рисува между 23.10.1935 г. и 22.05.1936 г. шест картини в техниката на яйчна темпера върху медна плоскост, както и шест картини в същия материал на фазер. Той отново използва майсторска техника в разработката на тези творби. С изключителен финес на линията изразява контраста между агресивността и разлагането на фигурите в пейзажа.

През май 1937 г. Миро рисува едно от фундаменталните си произведения *„Натюрморт със стара обувка“ (Still Life with Old Shoe)*, в стил определян като *трагичен реализъм*. Трагедията се разкрива ясно в предметите, цветовете и заплашителните облачни ефекти. Това, което се забелязва в творенията му е със

¹³ Тази криза може би, се дължи на появата на индустриалната революция - механизацията (works) през този период.

¹⁴ Malet, M.R., Joan Miro 2003 ediciones, Poligrafa S.A., Balmes, 54 Barcelona стр.12

¹⁵ Frenaud, Andre SURREAL ART Book: Joan Miro 1959 Limited Edition, стр.29

сигурност отсъствието в композициите му на каквито и да било конкретни събития от испанската гражданска война. В тях е доловима трагедията на войната, но не и визуализирана. Вилица, забита в ябълка, една бутилка, коричка хляб и обувка. С изключителна простота художникът изразява ужаса и трагедията на войната в Испания. Обектите уловени от реалността се издуват по същия начин като голите тела от „Голяма вила“ (Grande Chaumiere) и това прави присъствието им заплашително, и натрапчиво. Твърдите необработени цветове преобразяват обектите. Лъчът светлина идва извън платното за да акцентира още повече релефите и обемите. Миро, който винаги рисува с тънък слой боя се връща назад в годините в своя дебют. В действителност е абсолютно необходимо, моделирането на обектите с фантазмагориченните сенки за да се постигне въздействието, което художникът търси, в усещането за паниката, която засяга всички и всичко в Испания в този период. Деликатността от картините, рисувани върху плоскости отстъпва място на агресивността на произведения като „Глава“ (Head), рисувани върху същата подложка. В тази работа Миро включва нов елемент, кърпа залепена към твърдата повърхност. Тази хавлиена кърпа дава нова текстура, създавайки нещо като раздразнителност, чрез която се подчертава бруталния аспект на композицията. Необичайния периметър оставя достатъчно място само, за да се подчертае контура на главата с интензивно синьо. Единичното око с изключително големи размери изглежда наблюдава остро зрителя. Грубата текстурата на хавлиената кърпа, втвърдена от лепилото изглежда изобразена още по-груба от зеленикавия цвят и охра.

Серията „Съзвездие“ (Constellation)¹⁶ представлява нова крачка към авантюристичното, което неизменно характеризира работата на Миро. Иконографията на „Съзвездията“ се стреми да пресъздаде космическия ред, роден от въображението на Миро.¹⁷ Желанието си да постави нови проблеми в живопистта си и да намери нови решения за тях е повокацията за създаването на тази серия. Първият експеримент е в подготовката на хартията, която използва като подложка. Миро мокри хартията при прилагането на гратаж (техника на обработване на хартията при, която се използва изстъргване на нанесените слоеве), за да се получи набръчкана и надраскана повърхност. След това полага цветовете на фона, които прелива много внимателно от един тон към друг, с изключителната чувствителност, характерна за художника. Тези прозрачни фонове, очевидно всички приличащи един на друг, но наистина различни, създават пространство, което изглежда търси участието на линията и чистите цветове. Начините, с които звездите са изобразени са в широк диапазон от четири линии, пресичащи се в центъра, като най-честата форма, използвана от Миро са два противоположни триъгълници, или кръгове на цветове, обединени от начупени или вълнообразни линии. Птиците и стълбата са знак за бягство и се използват за връзка между земния свят, като пряк опит и небесния свят, който е източник на въображението. Привидно усложнената линия, напомня за нещо като паяжина, придружена от изключително опростени цветове. Линиите доминират в композицията,

¹⁶ Hammonf,Paul, Constellations of Miro, Breton,City Lights Publishers,2001,стр.20

¹⁷ Hammonf,Paul, Constellations of Miro, Breton,City Lights Publishers,2001,стр.20

те са тези, които рисуват формата на персонажите и животните и в същото време организират разпределението, размерите, и цвета на второстепенните елементи. Художникът сам каза „Някои форми, предложени тук, призоваха за други отново. Изглежда е един безкраен процес ...“ (*Some forms suggested here called for others again. It seemed an endless process...*)¹⁸ Цветът е систематично положен върху формата и играе важна роля в композицията, надграждан един върху друг. Например, ако един черен кръг се наслажда върху червен, на повърхността, общия цвят ще е жълт. Характерното разпределение на цветовете ще се превърне в една от най-типичните черти на работата на Миро и най-накрая той ще изобрази арка от цветове, която е специфична само за него. Въпреки, че жълтите, сините, червените, оранжевите и зелените цветове се появяват в ограничен вид, те дават значителна сила на всеки от неговите гвашове. Това хроматично богатство, въпреки своята умереност може да се обясни само с начина, по който се прилага всеки цвят на определеното му място. Миро в периода между 1942 г. и 1943 г. е много продуктивен в творчеството си, всичко което рисува продължава да е на хартия. Той се възползва от всички материали, които един лист хартия може да понесе: молив, туш, акварел, пастел, гваш, боята е смесена с терпентин, цветни писалки и дори такива необичайни съставки, като къпини участват в състава на цвета. Неговата работа в този момент е почти алхимична. Много художници са загрижени за постигане на перфектното владение на техниката, докато Миро проучва всички възможности на материалите, които използва в работата си. Той е в очакване на емоционалното въздействие на изненадата от условията на креативния процес. Художникът не подлага материала под действието на собствената си воля, а по-скоро очаква материалите да го насочат в работата му. Този приключенски дух и желание за изследване продължават през цялата му творческа кариера.

Именно в този период Миро ще живее в почти пълно усамотение в Палма (1941), докато не получи окуражаващата новина за успеха на първата си мащабна ретроспективна изложба в Музея на модерното изкуство в Ню Йорк. Джеймс Джонсън Суини организира изложба и публикува първата монография на Миро. От сега нататък Миро изоставя терзанията си веднъж завинаги; в бъдеще той ще рисува с повече хумор, с брутална сила, а цветът е поставен в центъра на обсега му.

Платната, рисувани през тези две години представляват два напълно диференцирани метода на работа: единият от тях е много прецизен, а другият абсолютно спонтанен. До този момент се забелязват тези две тенденции, съжителстващи си единно. Миро разграничава двата стила, единият който е резултат от анализ, а другият - на проявление на един импулс. Тези два стила, които се допълват и се балансират помежду си, никога не са били толкова ясно разграничени, както сега за Миро. Цветът се нанася върху платното, оставяйки основата и вътъка да прозират отдолу. Зеленото става охра и охрата се превръща в жълто или червено, преляти много внимателно от единия тон до другия. Отпечатъците и остъргванията дават облик на състаряване в цветовете на фона, по този начин композицията изглежда още по-благородна. Всички тези операции са подготовка за появата на формите. Рисунката е

¹⁸ Malet, Maria Rosa, Joan Miro 2003 ediciones Poligrafa S.A., Balmes, 54 Barcelona стр.18

изключително деликатна, тъй като Миро вече е установил своят изразителен език от форми, позволяващи много широк диапазон от възможни комбинации: образи, птици, небесни тела и знаци, които играят фундаментално важни роли в иконографията му. Не е добре да се дава точен смисъл на всяка една от творбите на художника, защото знаците, които той използва придобиват универсална валидност. Езикът на Миро е сравняван с музика и наистина има някои паралели и сравнения, точно както в музиката. Ритъмът, създаден от прецизната рисунка се подчертава от прилагането на чисти цветове, които художникът разпределя по повърхността в разделените, лимитирани райони, генерирани от форми. Черното и бялото са от първостепенно значение, заедно с другите основни цветове, като червеното и зеленото. Миро полага цветовете на фона като мъглявина, което не само придава особена атмосфера на фона, но и в същото време контрастира с шахматно разположените чисти цветове в обемите на персонажите, животните и небесните тела. Чистите цветове и класическата палитра са обогатени с необичайни досега в работата на художника цветове, като яркото жълто. Той използва подложки в необичайни пропорции, вертикални или хоризонтални ленти в различни ширини. Миро е еднакво подготвени да използва нетипични фрагменти от фиброцимент или картон, материали, които намира за много вълнуващи и които му позволяват да предложи нови форми, но които никога преди не са били считани за сериозни художествени материали. Чрез директна графична работа Миро очертава знаците и символите и след това добавя, цветовете, като ги очертава и създава ритъм в композицията. Силата на картината идва в действителност от непосредствеността на линията, линия, която може да се нарече почти груба скица, лишена от перфекционизма, който характеризира предишните му работи. Липсата на прецизна изработка и акценти се задълбочава с течение на времето. В същото време, е налице явен прогрес в креативния акт на художника, окончателното изчезване на фигурата, изчезване, което ще да става все по-очевидно и най-накрая ще отстъпи водещата роля изцяло на цвета.

През шейсетте години Миро не променя своя изразен език, но постепенно рафинирано го изчиства до най-същественото, без да изоставя темите, които винаги са го вълнували: небесни тела, жени, птици и др. В някои случаи цветът придобива много по-голямо значение, отколкото някога е имал преди за Миро. Един цвят може да превземе цялото платно. Миро акцентира върху цвета, много повече от преди. Цветът придобива значението на носител на фабулата в картината *“един цвят може да окупира практически цялото платно”*¹⁹. В „Синьо II“ (Blue II) и „Синьо III“ (Blue III) линията на хоризонта е изчезнала, оставяйки целия фон на композицията в цвета на небето. Миро не изключва работата с четка, но позволява жеста на ръката да бъде водещ при прилагането на цвета, което става очевидно чрез прекъсване. В „Синьо II“ червеното докосване на четката във вертикала придава драматичен смисъл, който контрастира с мекотата на синьото, а в „Синьо III“ много финната и деликатна траектория на черна линия води очите към загадъчната червена точка.

¹⁹ Dupin, J., Mainaud, A., *Miró: Catalogue Raisonné, Paintings, Volume IV: 1959-1968*, Polígrafa, Lelong, 2010, стр. 28

Подреждането на цветовете в карирани модели, свободно и непосредствено в предходните периоди, се появява отново през това десетилетие в работите на твореца. В картините, които художникът посвещава на неговите внуци Дейвид и Емили може да се наблюдава как малките квадрати растат по-големи и по-продълговати, губейки от перфекционизма, който са имали в произведенията на предходното десетилетие.

Най-белезникавият сив фон, подсказващ цветът на снега с неговите различни тонове се явява нов елемент в картините на Миро. Черното се използва като един вид писмен носител - средство, характеризиращо, предмета, детайла и то трябва да става все по-подчертано, като вероятно това идва от традицията да се рисува с черно на бяла хартия. Цветовете, поставени в квадратите на каретата показват дълбочина чрез промяната от един регистър в друг. Друг начин за завършване на линията е със скоби, графична структура, която се използва в писмеността, Миро поставя в края на много сегменти, така че все пак да се предотврати бягство на енергия. Прекъсванията във формата чрез стрелки показва посоки.

През 1970 г. работите на Хуан Миро до голяма степен следват същата посока, както в предходното десетилетие.²⁰ За пореден път темата за жената е представяна като знак с форма на бадем, пример е картината *“Жена през ноща” (Woman in The Night)* (ил.77), както слънцето, в *“Жена пред слънце” (Woman before Sun)*, луната, в *“Жена пред луната” (Woman before Moon)* и птиците *“Жена и птици през нощта” (Woman and Birds in the Night)*²¹

Отличителната черта на тези най-нови произведения на художника е в изобилието на черно и значителното намаляване на другите цветове в пропорцията на това черно. Тази характеристика на художника при прилагането на боите върху платното, довеждат до появяването на стичания, пръски и капки в тези по-късни картини. В тях се открива голяма сила и агресивност. Агресивност, която обаче съществува повече във формата, отколкото в съдържанието. Тези произведения на Миро не трябва да се интерпретират като вид протест, те представляват искрената спонтанна проява на чувствата му.

Каталуния е едно от най-слънчевите, най-пищните и най-индивидуалистичните кътчета в света. Кобалтово синьото небе, Пиренеите, изпълнени с екзотични растения и зеленина и кристалният блясък на Средиземно море изпълват с вдъхновение.

Миро е човек, който винаги е бил много чувствителен към природата. Той е опиянен от природата на Тарагона и тази на Майорка. Те са най-скъпите места за твореца и играят значителна роля във формирането и утвърждаването на неговата личност, като художник; от тези места, както той сам казва е *получил силата на*

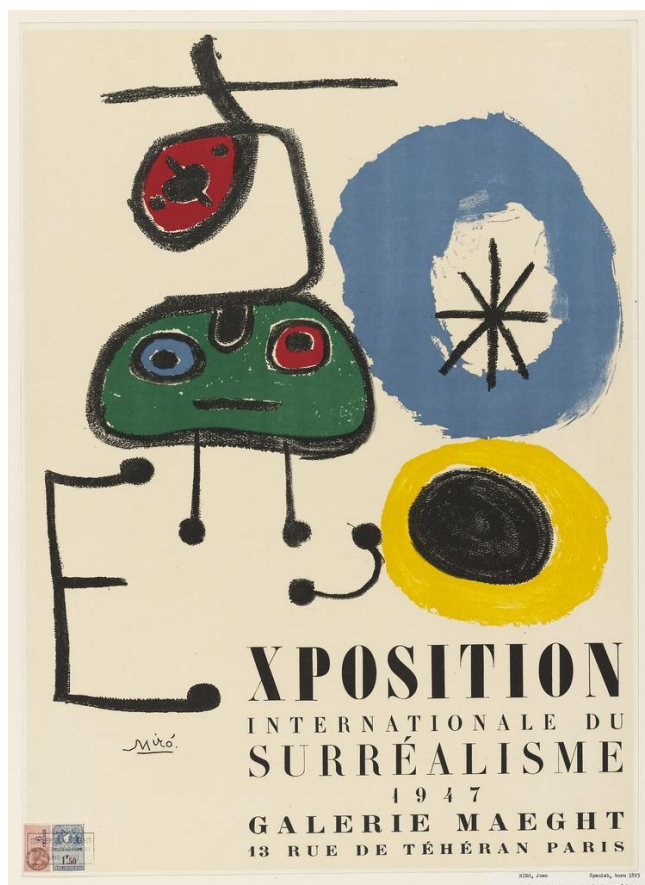
²⁰ ²⁰<http://www.joan-miro.net/woman-and-birds-in-the-night.jpg> - 03.05.2015 г.

²¹ [A.A.V.V.](#), Joan Miró: La Escalera De La Evasión, [Fundacio Joan Miro](#), Barcelona 2011, Стр.146

земята, през краката му²². Миро остава привързан да края на жизнения си път с твърда и постоянна нагласа към корените си, които го довеждат до точката, в която се намира и всичко, което създава в творческия си път с неоспорима прецизност и упоритост.

Хуан Миро в цялото си творчество напомня малко дете, опознаващо заобикалящия го свят. Той търси нови медии, техники и средства за да се изразява. Описва вътрешния си свят, който седи на границата между въображаемото и реалното.

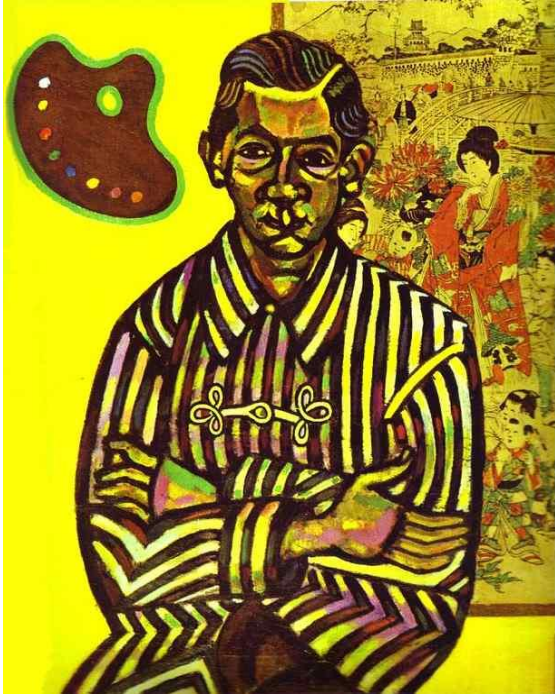
Художникът осветява творбите си с пожар от цветове, пренасящи зрителят към паралелни светове “...изкуството е полет на въображението отвъд реалността”²³



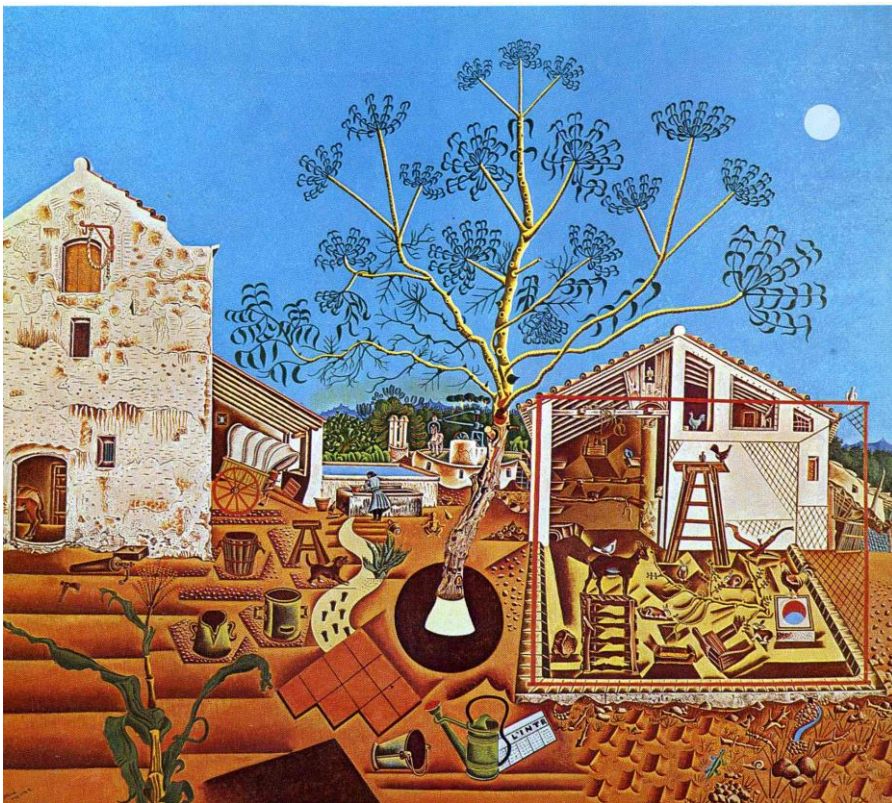
Сюрреализмът през 1947 г. Международна изложба за сюрреализъм в Галерия Мае Патиж (Le Surréalisme en 1947 Exposition internationale du surréalisme at the Galerie Maeght Paris)

²² Malet, Maria Rosa, Joan Miró 2003 ediciones Poligrafa S.A., Balmes, 54 Barcelona стр.27

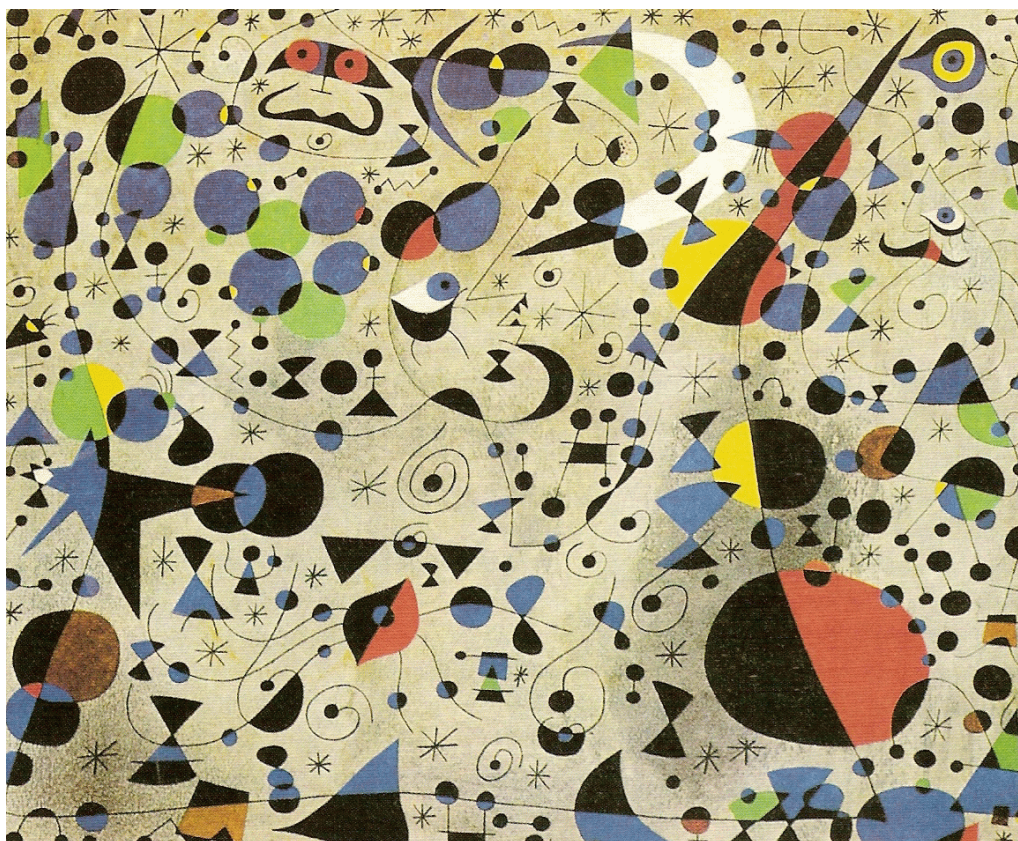
²³ <http://www.tate.org.uk/art-terms/s/surrealism> - 05.05.2017 г.



Портрет-на-Е.К.-Рикарт-Жоан-Миро 1917 г (Portrait-of-E.C.-Ricart-Joan-Miro1917)



Фермата 1922 г. (The farm)



Съзвездия 1940 (Constelaciones)

Библиография

1. Ангелов, В. Речник на термините по естетика. Булвест 2000, С., 2005.
2. Бел, Дж. Огледалото на света. Нова история на изкуството. Рива, С., 2009.
3. Гомбрих, Е. Изкуството и неговата история. Български художник, С., 1992.
4. Джансън Х.У. История на изкуството модерен свят. Изд. 6. Том 4. София, Елементи, 2006.
5. Клингсбор-Лирой, К. Сюрреализъм, TASHEN, Бон, 2004.
6. Моризо, Ж., Р. Пуиве, Речник по естетика и философия на изкуството. РИВА, С., 2012.
7. Лиотар, Фр., Възвишеното и авангарда. В: Постмодерното, обяснено за деца, С., 1993.
8. Фартинг, С. Изкуството. Цялата история. С., 2013.
9. Цонев, К., Техника и технология на изящните изкуства. 1 изд. Т.1, Наука и изкуство, С., 1974.
10. Шаренков, А., Старинни трактати на технология и техника на живописата. 1 изд. Т.1, Български художник, С., 1988.

11. [A.A.V.V.](#), Joan Miró: La Escalera De La Evasión, [Fundacio Joan Miro](#), Barcelona 2011.
12. AA.VV. [Joan Miró, artista silencioso/ Joan Miró, Silent Artist](#), Susaeta; Ill edition 2012.
13. Abranms; Joan Miro: l'oeuvre gravé. Pars: Cal mann-Levy; 1958.
14. Agnès de La Beaumelle, *Joan Miró, 1893-1983*, Artists Rights Society (ARS), New York, 2013.
15. Alcides. Lassaigne, Jacques. Miro. Lausanne: Skira. 1963
16. Anderson, Wayne. American Sculpture in Process: 1930-1970. Boston: New York Graphic Society, 1975.
17. Bucci, Mario. Joan Miro. Florence: Sadea-Sansoni: Barcelona: Nauta, 1970.
18. Cabanas Moreno, Pilar. La fuerza de oriente en la obra de Joan Miro, Madrid, 2000.
19. Catalan Notebooks, New York: Rizzoli, 1977.
20. Catoir, Barbara. Miro on Mallorca. Munich-New York: Prestel, 1995.
21. Cathrin Klingsöhr-Leroy, [Surrealism](#), Taschen, 2004.
22. Cela, Camilo José. Joan Miro: Dibujos y litografias, Papeles de Son Armadans. Barcelona: Seix y Barral and New York Graphic Society 1959.
23. Corbella, Domènec. Entendre Miró: anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Sèrie Barcelona 1939-44. 1a ed
24. Cummings, Paul. Dictionary of Contemporary American Artists. 4th ed. New York: St. Martins Press, 1982.
25. Emmerich A. Gallery, Esteban Vicente: 1972 Catálogo De Exposición Nueva York, 1972.
26. Erben, W., JOAN MIRO : 1893 -1983 The Man and His Work, Taschen 25 th anniversary, 2008.
27. Erben, Walter. Joan Miró 1893-1983: Mensch und Werk. Colonia: Benedikt Taschen, 1988.
28. Erben, Walter. Joan Miro 3 Literary Licensing, LLC (May 31, 2011)
29. EL BEBLANI, Nadia. "Joan Miró, l'atelier de gravure 1992". Voir. N. 94 (noviembre-diciembre 1992).
30. En Miró de Mallorca. Palma de Mallorca: Casal Solleric, 1992.
31. Escudero, Carme; Victòria Izquierdo. Obra de Joan Miró. Fundació Joan Miró.. Barcelona: Polígrafa, 1988.
32. Daniel M., Gale M., Joan Miro: The Ladder of Escape 2012, 1st edition Thames & Hudson, London.

33. Dupin, J., Mainaud, A., Miró: Catalogue Raisonné, Paintings, Volume IV: 1959-1968, Polígrafa, Lelong.
34. Fischer G., Prat J., Miro: From Earth 2014, Prestel, London.
35. Fundació Joan Miró; Edicions 62; Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 1992
36. Frenaud, Andre SURREAL ART Book: Joan Miro 1959 Limited Edition.
37. Frenaud, Andre SURREAL ART Book: Joan Miro 1959 Limited Edition.
38. Fernand Mourlot. Joan Miro litographe I (1930-1952). Paris 1973.
39. Greenberg, Clement. Joan Miro. New York: Arno Press. 1969.
40. Hammonf, Paul, Constellations of Miro, Breton, City Lights Publishers, 2001.
41. Hunter, Sam. Joan Miro: His graphic work. New York: Harry N Abranms, 1958.
42. Jacques Dupin, Miró, (nouvelle édition) Vol I, Weber, Paris, 2012
43. Mink, J., Juan Miro, Taschen, London, 1993.
44. Malet, Maria Rosa, Joan Miro 2003 ediciones, Poligrafa S.A., Balmes, 54 Barcelona.
45. Malet, Rosa María. Joan Miró. Barcelona: Edicions 62, 1992.
46. Lanchner C., Joan Miro (MoMA Artist Series) 2008, New York.
47. Miró: gravats. Girona, Espais Centre d'Art Contemporani, 1992.
48. Miró: obras de 1916 a 1976. Madrid: Galería Theo, 1989.
49. Salvador, Ana, [Draw with Joan Miró](#). Frances Lincoln Children's Bks, 2011.
1. <http://www.fmirobcn.org/es/>
2. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joan-miro>
3. http://www.fpjmiro.org/index.php?Idi=2&Cod_fam=&Cod_sub=
4. <http://www.successiomiro.com/en/joan-miro>
5. <http://www.fondation-maeght.com/en/collection/selected-pieces/1/joan-miro>
6. <http://www.artnet.com/artists/joan-miró/>
7. <http://www.joan-miro.net>
8. <http://www.theartstory.org/artist-miro-joan.htm>
9. <http://www.art.com/gallery/id--a131/joan-miro-posters.htm>
10. <http://www.tate.org.uk/art/artists/joan-miro-1646>
11. <http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2011/05/art-review-esteban-vicente-the-patient-teacher-painter/>
12. <http://museoestebanvicente.es/en/portfolio/untitled-2000-oil-on-canvas-51-78-x-42-18/>
13. <http://museoestebanvicente.es/en/resources-of-interest/>
14. <http://www.rivayaresgallery.com/riva.html>
15. <http://collection.whitney.org/search/esteban%20vicente>

16. <http://www.amy-nyc.com/artists/esteban-vicente>
17. <http://www.fundacionico.es/index.php?id=136>
18. <http://coleccionbbva.com/es/esteban-vicente>
19. http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/coleccion/catalogo_razonado/search//156////1/1/0
20. <http://www.macba.cat/es/esteban-vicente>
21. <http://www.ivam.es/fondos/?search=VICENTE%2C+Esteban>
22. <https://www.moma.org/artists/6147>
23. http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=esteban+vicent&f%5B100%5D=&fecha=&items_per_page=15&pasados=1
24. <http://www.metmuseum.org/art/collection?ft=esteban+vicente>
25. http://www.albrightknox.org/collection/search/?search=1&qq=vicente&created_start_year=&created_end_year=&submit=Search
26. <http://confrontationmagazine.org/esteban-vicente/>
27. <http://hyperallergic.com/95566/action-at-an-impasse-esteban-vicente-and-the-art-of-collage/>
28. <https://www.moma.org/artists/4016>
29. <https://www.theguardian.com/artanddesign/joan-miro>
30. http://www.euro2001.net/index.shtml?page=statia&file=issues/5_2005/stat_14.html - 01.05.2015 г.
31. <http://www.museoignaciozuloaga.es/en/museo.html>
32. http://www.euro2001.net/index.shtml?page=statia&file=issues/5_2005/stat_14.html
I ,проф. Чавдар Попов
33. <http://www.moma.org/collection> -29.11.2015 г.
34. <http://www.famousartistsgallery.com/gallery/miro.html>– 29.11.2015 г.
35. http://www.fmirobcn.org/fundacio/joanmiro/es_index/-29.11.2015 г.