یادداشت‌های خوآن میرو

ترجمهٔ یوسف نجفی جابلو

سرشناسه : میرو، خوان، ۱۸۹۳ - ۱۹۸۳م.
Miro, Joan
عنوان و نام پدیدآور : یادداشت‌های خوان میرو/ [خوان میرو] ؛ [گردآوری و تدوین ایوان تیلندیر] ؛ [با مقدمهٔ رابرت لوبار]؛ مترجم یوسف نجفی جابلو.
مشخصات نشر : تبریز: ایلقار، ۱۴۰۰.
مشخصات ظاهری : ۴۸ ص.؛ ۵/۱۴ ×۵/۲۱ س‌م.
شابک: 978-622-6127-19-6
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : عنوان اصلی: .Joan Miró : I work like a gardener
یادداشت : کتاب حاضر قبلاً با عنوان «میرو : نقاشی که باغبان بود» ترجمه و در سال ۱۳۹۸ توسط نشر علم منتشر شده است.
عنوان دیگر : میرو : نقاشی که باغبان بود.
موضوع : میرو، خوان، ۱۸۹۳ - ۱۹۸۳م.
موضوع : Miro, Joan
شناسهٔ افزوده : تایلندیه، ایوون، ۱۹۲۶- م.، گردآورنده
شناسهٔ افزوده : Taillandier, Yvon, 1926-
شناسهٔ افزوده : لوبار، رابرت اس.، ۱۹۵۸- م.، مقدمه‌نویس
شناسهٔ افزوده : Lubar, Robert S., 1958-
شناسهٔ افزوده : نجفی جابلو، یوسف، ۱۳۶۶-، مترجم
رده‌بندی کنگره : ND۸۱۳
رده‌بندی دیویی : ۶/۷۵۹
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی : ۷۵۹۹۹۸۴
وضعیت رکورد : فیپا

یادداشت‌های خوآن میرو
مترجم: یوسف نجفی جابلو
لیتوگرافی: میثم
چاپ و صحافی: میثم
شمارگان: ۱۵۰ نسخه/ چاپ اول/ ۱۴۰۰، تبریز
شابک: 978-622-6127-19-6
قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان

فهرست مطالب

مقدّمه ۸
پیش‌گفتار ۱۳
یادداشت‌های خوآن میرو ۱۵
بیوگرافی ۴۶

«میرو تنها نقاشی بود که توانست هر آن چیزی را که در مورد اسپانیا تصور می‌کنید، به تصویر کشیده و حق مطلب را ادا کند».

ارنست همینگوی

مقدّمه

۲۵ نوامبر ۱۹۵۸، ایوان تیلندیر[۱]، نقاش و نویسنده، پای صحبت با خوآن میرو در پاریس نشست. در این مصاحبه، میرو دلایل قانع‌کننده‌ای از عملکرد هنری خود داشت و شصت‌وپنج سالگی اوج پختگی و شکوفایی هنری وی قلمداد می‌شد. سال ۱۹۵۶ به استودیوی جدیدی که ژوزف لوئیس سرت[۲] در حومهٔ شهر ساحلی پالما[۳] برای وی تدارک دیده بود، نقل‌مکان کرد. این استودیو فرصتی برایش فراهم ساخت تا به بررسی آثار پیشین خود که روی هم تلمبار شده بودند، ترتیب اثری داده و روی آثار جدیدش متمرکز شود.

---

[۱]. Yvon Taillandier: نقاش، مجسمه‌ساز، نویسنده و منتقد فرانسوی متولد ۱۹۲۶. سال ۱۹۴۲، ایوان تیلندیر اولین نمایشگاه انفرادی خود را در گالری هنری فرانسه در لیون برگزار کرد. در دههٔ ۱۹۵۰، او نقاشی را به نفع ادبیات (نقد هنر، تاریخ هنر) کنار گذاشت. وی به مدت چهارده سال در مجلهٔ *آشنایی با هنر* و نشریهٔ *قرن بیستم* همکاری کرد و به مدت ۴۴ سال دبیر کمیتهٔ *سالن مه* بود. استفاده از زبان و شخصیت و حالت روایی تصاوی به‌قدری شاخص قلمداد شد که امروزه این‌گونه آثار به نام سبک *تیلندیرلند* شناخته می‌شود. تیلندیر در سوم مارس سال ۲۰۱۸ در سن ۹۱ سالگی چهره در نقاب خاک کشید.

[2]. Joseph Lluís Sert

[۳]. Palma de Mallorca: یکی از معروف‌ترین شهرهای توریستی اسپانیا که در دریای زیبای مدیترانه و اقیانوس اطلس واقع شده است.

در بازهٔ زمانی رفت‌وآمد به استودیو و مصاحبه‌اش، مشغول کار روی دو دیوارنگاری بزرگی برای سازمان جهانی یونسکو در پاریس بود که در سال ۱۹۵۸، جایزهٔ بین‌المللی گوگنهایم[۱] را برای این دو اثر از آنِ خود کرد.

علاوه بر این دو دیوارنگاره، وی در آستانهٔ برگزاری نمایشگاه بزرگی در موزهٔ هنر مدرن در نیویورک (۱۸ مارس-۱۰ مه ۱۹۵۹) بود، و با ژاک دوپن[۲] به نگارش کتابی که در مورد آثار

---

۱. Guggenheim International Award: جایزهٔ بین‌المللی گوگنهایم در سال ۱۹۵۶ به‌عنوان دستاوردهای برجسته در هنرهای تجسمی تأسیس شد. لیست کوتاهی از هنرمندان و آثار به‌وسیلهٔ هیئت داوران به نمایندگی از کشورهای مختلف انتخاب شد، یک برندهٔ کلی به‌وسیلهٔ بنیاد سلیمان آر. گوگنهایم انتخاب شد و جایزهٔ پولی ۱۰،۰۰۰ دلار آمریکا که بزرگ‌ترین جایزهٔ هنری در ایالات متحده است، اهدا کرد. از سال ۱۹۵۶ تا ۱۹۶۴ هر دو سال یک بار جوایز داده می‌شد. این جایزه پس از سال ۱۹۶۴ به‌منظور هدایت بودجه برای خرید آثار هنری متوقف شد.

۲. Jacques Dupin: شاعر، منتقد هنری قرن بیستم فرانسوی و بنیان‌گذار مجلهٔ L'éphemère بود. وی در مارس ۱۹۲۷، در شهر پری‌وا واقع در جنوب فرانسه به دنیا آمد که در این شهر پدرش به‌عنوان روان‌پزشک در تیمارستانی مشغول به‌کار بود. سال ۱۹۴۴، به همراه خانواده به شهر پاریس نقل‌مکان کردند، جایی که به سال ۱۹۵۰، شاعری به‌نام رنه چار در چاپ اولین مجموعهٔ شعری وی را مساعدت نمود. دوپن در دوران مسئولیت خود به‌عنوان متصدی گالری «مگ»، آثار خوآن میرو را به نمایش گذاشت؛ گالری‌ای که نمایش آثار فرانسیس بیکن، واسیلی کاندیلسکی و آلبرتو جاکمتی را در فهرست کارنامهٔ خود دارد. جاکمتی و بیکن، هر دو، دست به قلم برده و چهرهٔ (پرتره) دوپن را به تصویر کشیدند. دوپن مقالات بیوگرافی در باب هنرمندان

و زندگی خود میرو بود، همکاری می‌کرد؛ بعدها این کتاب با عنوان *هنر و زندگی خوآن میرو* به چاپ رسید.

برگزاری نمایشگاه‌های خصوصی، مخصوصاً مجموعهٔ صورفلکی[۱] به واسطهٔ گالری پیر ماتیس[۲] منجر به تحکیم جایگاه جهانی وی در زمینهٔ هنر مدرن شد.

بذرهای هنری که میرو در طول پنج دهه کاشته بود، در پروژه‌های بعدی وی به ثمر رسید. در خلال سال‌های ۱۹۵۵ و ۱۹۵۹ میرو قید نقاشی و طراحی را زد و تمام سعی خود را به سمت‌وسوی دیوارنگاره‌های یونسکو و هنر چاپ معطوف ساخت.

نوشت که مهم‌ترین آن‌ها *زندگی‌نامهٔ خوآن میرو* بود که با همکاری خود میرو به نگارش درآمد. دوپن نقش به‌سزایی در معرفی آثار میرو به جهان ایفا کرد.

۱. *Constellations*: *صورفلکی* مجموعه‌ای از ۲۳ قطعه نقاشی است که از ژانویه ۱۹۴۰ تا سپتامبر ۱۹۴۱ به‌وسیلهٔ سورئالیست اسپانیایی خوآن میرو در معرض دید عموم قرار گرفته است.

۲. Pierre Matisse: پیر ماتیس فرزند هانری ماتیس، در سال ۱۹۳۱ اولین گالری شخصی خود را افتتاح نمود و این گالری تا سال ۱۹۸۹ -به زمان فوت ماتیس- هم‌چنان به فعالیت خود ادامه می‌داد. این گالری یکی از تأثیرگذارترین گالری‌هایی محسوب می‌شد که تأثیر عمیقی در معرفی جنبش هنر مدرن در آمریکا داشت. وی با برگزاری بسیاری از نمایشگاه‌ها، هنرمندان اروپایی را به جهان معرفی کرد. گالری ماتیس جزو اولین گالری‌هایی محسوب می‌شود که آثار خوآن میرو و آلبرتو جاکمتی در نیویورک به نمایش گذاشته شد.

شاهکار میرو در زمینهٔ هنرهای گرافیکی با همکاری دوست شاعرش پل الوار[۱] در کتاب باشکوه *A toute épreuuve* انجام می‌شد که در سال ۱۹۵۸ به منصهٔ ظهور رسید. تجربهٔ همکاری با صنعتگران در هر دو پروژه و کشف تکنیک‌های جدید در سرامیک و چاپ قاب‌های چوبی، مهارت‌های میرو را به‌عنوان یک صنعتگر و تسلط تکنیکی‌اش را به‌عنوان یک هنرمند با طبعی لطیف تقویت نمود. او این آموزه‌ها را در تمامی آثار خود به‌کار بست.

تیلندیر روش‌های کار میرو را «پویایی همراه با روند خلاقیت، ضرورت پرورش ایده‌ها و افکار، آتلیه دستاویزی برای بارورسازی ایده‌ها و پیوند عمیق با عناصر اصلی آثارش» شرح می‌دهد.

طی دو دههٔ آینده با همین اسلوب و شیوهٔ کاری که در پیش گرفته بود، هنر خود را به مسیرهای جدیدی سوق داد. به جای به‌تصویرکشیدن «اجسام» - زنان، پرندگان یا مناظر- از

---

[۱]. Paul Éluard: با نام اصلی اوژن-امیل-پل گرندل، زادهٔ ۱۴ دسامبر ۱۸۹۵- درگذشتهٔ ۱۸ نوامبر ۱۹۵، شاعر فرانسوی بود. وی از رهبران جنبش سوررئالیسم بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۸ و هم‌چنین یکی از مؤسّسان مجلهٔ *انقلاب سوررئالیست* در سال ۱۹۲۴ بود. الوار از سال ۱۹۲۷ تا ۱۹۳۳ و هم‌چنین پس از سال ۱۹۳۸ عضو حزب کمونیست بود.

ایده‌های نابی پیروی می‌کرد و ذهنیّتی از برهم‌کنش اعم از تصادف و تصادم را به‌کار می‌بست.

به زعم میرو، خلق آثار هنری نوعی گمانه‌زنی محسوب می‌شود؛ سفر دور و درازی به سرزمین‌های بکر که تنها نقشهٔ راه غریزه و شهود است. خطوط می‌توانند در فضایی تهی جان بگیرند و منجر به تداعی عالم بصری جدیدی شده و یا منظره‌ای در کنار ساحل ممکن است شمّ شاعرانهٔ هنرمند را تحریک کند.

ایده‌های میرو از جهان پیرامونش نشأت می‌گرفت، هر بار که قدم به استودیو خود می‌گذاشت، افکار جدیدی به ذهنش متبادر می‌شدند. همانند باغبانی که به دانه‌ای جان می‌بخشد، میرو نیز درصدد جان‌بخشی به خطوط و اجسام بود. در ورای آثار گنگ و ثابت میرو، می‌توان مجموعه‌ای از حرکت و پویایی را مشاهده کرد.

رابرت لوبار مسیری[1]
مادرید، ژانویه ۲۰۱۷

[1]. Robert Lubar Messeri

پیش‌گفتار

دیرزمانی بود که سخنان میرو در گوشم نجوا می‌کردند و سعی می‌کردم با استفاده از یادداشت‌هایی که برمی‌داشتم، به آن‌چه می‌شنیدم سروسامانی بدهم. این سخنان در اواخر بعدازظهر ۲۵ نوامبر ۱۹۵۸، ابتدا به‌آرامی شروع شدند و سپس بیش‌تر و سریع‌تر به دنبال یکدیگر به گوش رسیدند - چگونه می‌توان آن‌ها را به‌صورت مکتوب درآورد؟ به‌هرحال، سخنان میرو صریح و بی‌پرده بود.

با این حال، گفتار ماهیتاً با نوشتن متفاوت به نظر می‌رسد، اما سؤال اینجاست که آیا امکان تبدیل یکی به دیگری وجود دارد یا نه؛ تا این‌که حادثه‌ای که به‌شدت بدان امیدوار بودم، غیرمنتظره به‌وقوع پیوست.

میرو شیوهٔ ایده‌پردازی خود را این چنین توصیف می‌کند: «این به‌واقع نهالی است، نهالی تازه از خاک سر برآورده و جوانه‌زده که در ذهن من ریشه دوانده، تنه، شاخه و برگ‌ها را می‌پروراند. خلاصه این‌که گویی همانند باغبانی هستم که بذرهای

ایده‌ها را می‌پروراند؛ درنتیجه، درختی از کلمات نوشتاری شکل می‌گیرد که با به تصویر کشیدن، به آن جان می‌بخشم».

به خودم گوشزد کردم که کمی «مراقب باش!»، ذهنیّتی فراتر از این هم وجود دارد. من هم به‌عنوان باغبانی، امانت‌دار سخنان خوآن میرو هستم. کار من نیاز به مراقبت ویژه‌ای دارد! مداخله در صورتی جایز است که به ساختار اصلی آسیبی وارد نکند. همان‌طوری که بیوگرافی‌نویسان یا مصاحبه‌گران معمولاً اثری از خود در ارائهٔ کار بروز نمی‌دهند؛ نتیجتاً، سعی بر آن کرده‌ام تا هر آن چیزی که باعث هویدا کردن شخصیتم می‌شود، از آن اجتناب کنم و چیزی جز چهرهٔ عریانی از هنرمند ارائه ندهم.

ایوان تیلندیر
پاریس، ۱۹۶۳
ترجمهٔ کوین لیپرت

یادداشت‌های خوآن میرو

محبوب‌ترین نقاش ارنست همینگوی

painters-in-col

شخصیت تودار و غمگینی دارم و این خلق‌وخو با سرشتم عجین شده است. در روزگار جوانی، سختی‌ها و دردهای زیادی را متحمل شده‌ام. در حال حاضر، تعادل روحی خود را بازیافته‌ام اما حسّم می‌گوید که سراسرِ زندگی پوچ و بی‌معنی و تهوع‌آور است و هیچ‌چیز با عقل جور درنمی‌آید؛ آدم بدبینی‌ام – معتقدم همواره حوادث جوری پیش می‌روند که منجر به فاجعه می‌شود. چنان‌چه در نقاشی‌هایم نشانی از شور و شعف دیده می‌شود، جملگی از پویایی ناخودآگاهم سرچشمه گرفته‌اند. احتمالاً برای اجتناب از تشدّد افکارم، نیاز مبرمی به این شور و هیجان دارم که نوعی واکنش ناخودآگاهی برای تحمل درد و رنج است. به‌عبارتی آرامش روحی تنها چیزی است که آگاهانه در جست‌وجویش هستم.

ولی به گمانم، به‌دست آوردن چنین آرامشی با استفاده از فراورده‌های ساختگی چون نوشیدنی یا دوا[۱] امکان‌پذیر نیست. عواملی چون شعر، موسیقی و سیر و سیاحت روزانه در فضاهای

---

۱. Opium: مواد افیونی

شهری مخصوصاً مشاهدهٔ شاهکارهای معماری گائودی[۱] باعث تسلّی‌خاطرم می‌شوند؛ هم‌چنین اصوات معینی از قبیل شیههٔ اسب‌ها در دشت و دمن، غژغژ چرخ‌های چوبی گاری‌ها، صدای نعل اسب‌ها و جیرجیر شبانهٔ زنجره‌ها آرامش خاصی را به من القا می‌کنند.

نظارهٔ آسمان مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد. هنگامی‌که هلال ماه یا خورشید را در آسمان بیکران می‌بینم، غرق در اندیشه می‌شوم. در نقاشی‌هایم اشکال و عناصر ریز در فضاهای خالی بزرگی قرار گرفته‌اند. فضاهای خالی، افق‌های خالی، دشت‌های خالی- همواره فضاهای ساده و بی‌آلایش مرا سخت تحت تأثیر خودش قرار داده است.

در حال و هوای بصری روزگارمان، کارخانه‌ها، روشنایی‌های شهر و شهرهایی که از ورای هواپیما دیده می‌شود را دوست دارم.

---

۱. Antoni Gaudí i Cornet : آنتونی گائودی ای کُرنت: ۲۵ ژوئن۱۸۵۲-۷ ژوئن ۱۹۲۶، معمار اسپانیایی از بزرگ‌ترین معماران دو قرن اخیر شناخته می‌شود. عمدهٔ شهرت او به‌خاطر سبک منحصر به فرد و غریب و بسیار شخصی آثارش در شهر بارسلون است. وی تحت تأثیر مکتب نئوگوتیک بود که در اواخر ۱۷۴۰ میلادی در انگلستان به‌وجود آمد. محبوبیت این سبک در اوایل قرن نوزدهم افزایش چشم‌گیری داشت.

یکی از بزرگ‌ترین هیجانات زندگیم را مدیون پرواز شبانه بر فراز واشنگتن هستم. وقتی شب‌هنگام از هواپیما به سوی شهر می‌نگرید، شهر بسیار جالب و دیدنی به‌نظر می‌رسد. از هواپیما می‌توانید همه‌چیز را ببینید. از فراز ابرها فردی نحیف و یا سگ کوتوله‌ای هم قابل رؤیت است؛ صد البته که در آن تاریکی مطلق، چراغ‌های معدود خانه‌های روستانشینان، منظره‌ای مثال‌زدنی را برایم تداعی می‌کند.

از ساده‌ترین پدیده‌های موجودِ پیرامونم الگو می‌پذیرم، مثلاً کاسه‌ای که در آن دهقانی سوپ خود را میل می‌کند؛ من این کاسه را به ظرف و ظروف اشرافی ترجیح می‌دهم. صنایع دستی[1] مدام مرا به بهت و حیرت وامی‌دارند. در این هنر هیچ‌گونه پیش‌فرض ذهنی و القای احساس کاذبی دیده نمی‌شود و بی‌واسطه با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. آدمی از این همه تنوع و تعدّد فرم و ساختار به وجد می‌آید. نقاشان برجسته‌ای ازجمله

[1]. Folk art

ون‌گوگ[1]، سزان[2] و هنری روسو[3] تأثیر به‌سزایی در روند کاری من داشتند. علاقه و اشتیاق شدیدم به آثار روسو باعث شد که شیفتهٔ صنایع دستی شوم. هرچه سنم بالاتر می‌رفت، این هنر اهمیت خود را بیش‌تر برایم نمایان می‌ساخت. چنگکی که دهقانی با مهارت آن را ساخته، برایم بسیار ارزشمند است.

1. Van Gogh
2. Cézanne
3. Henri Rousseau

به ضرس‌قاطع می‌توان گفت تابلوی *مزرعه* معروف‌ترین اثر این هنرمند محسوب می‌شود که حول‌وحوش نه ماه تمام روی آن کار شده است. میرو در این نقاشی، مزرعهٔ خانوادگی واقع در شهر مونروکمپِ کاتولونیا را به تصویر کشیده است. وی در مصاحبه‌ای اشاره می‌کند: «این اثر دربرگیرندهٔ خلاصهٔ زندگی‌ام می‌باشد، تمام و کمال هر آن‌چه دربارهٔ این شهر دوست می‌داشتم، از درخت تناوری گرفته تا حلزونی کوچک را بر روی بوم پیاده کردم». تابلوی *مزرعه* کلیدی‌ترین اثر این هنرمند از حیث واقع‌گرایی قلمداد می‌شود زیرا پس از این دوره است که وی به سبک سورئالیستی روی می‌آورد. ارنست همینگوی، معروف‌ترین نویسندهٔ آمریکایی‌تبار شیفتهٔ این تابلو شد و بعدها طی مزایده‌ای آن را خریداری کرد. همینگوی دستاوردهای هنری این تابلو را با کتاب شاهکار *یولیس*، جیمز جویس، مقایسه کرده است و در جایی نوشته:

«من این تابلو را با هیچ‌یک از شاهکارهای نقاشی جهان عوض نمی‌کنم».

در ذهنم اشیا و اجسام پویا و زنده‌اند. به اسراری که در پاکت سیگار و قوطی کبریتی نهفته، به‌مراتب بیش‌تر از دنیای انسان‌ها اهمیت قائلم. چنان‌چه چشمم به درختی گره می‌خورد، دلم گنج می‌رود، گویی آن درخت زنده است و سخن بر زبانش جاری می‌شود. دار و درختان هم وجوه انسانی دارند.

طبیعت بی‌جان ایده‌هایی را به ذهنم متبادر می‌کند. بطری و لیوانی، تخته‌سنگی در کرانه‌ای خالی از سکنه- این اجسام بی-جان در ذهنم به حرکت درمی‌آیند و جان می‌گیرند. چنین حسّی را نسبت به افرادی که همواره کورمال‌کورمال راه می‌روند، ندارم. سکون قلوه‌سنگی در بستر رودخانه به‌مراتب بیش‌تر از مکنونات قلبی افرادی که در ساحل آب‌تنی می‌کنند، مرا تحت تأثیر خود قرار می‌دهد (اجسام ثابت و بی‌حرکت نسبت به اجسام متحرک از گیرایی خاصی برخوردارند). ثبوت اجسام باعث تجسم فضاهای بزرگی می‌شود که حرکات در آن‌ها باز نمی‌ایستد و پایانی برای آن‌ها متصوّر نیست.

قلوه‌سنگ یا جسمی بی‌حرکت از تحرک و پویایی بی‌وقفه‌ای برخوردار است. تحرک و پویایی را در آثارم می‌توانید به‌سان جرقه‌هایی که از کادر بیرون می‌جهند، مشاهده کنید؛ هم‌چون فوران گدازه‌هایی که از دل آتشفشانی سر برمی‌آورند.

چنان‌چه مخاطبی با جنبش و تکاپویی که در کارهایم وجود دارد، ارتباطی برقرار نکند، همانند کسی می‌ماند که شعری را می‌خواند ولی کلمات برایش ازدم نامفهوم به‌نظر می‌رسند. قلوه‌سنگ متحرکی که در دنیای من پر از مفهوم است، در مخاطب ممکن است چنین حسّی را ایجاد نکند.

به‌واقع من در پی تحرک در طبیعت بی‌جان هستم؛ مشابه استعاره‌ای که سنت‌جان‌کراس[1] بدان «سکوت پرمعنی» اطلاق می‌کرد و امروزه بدان «موسیقی بی‌کلام» گفته می‌شود.

[1]. St. John of the Cross

در نقاشی‌هایم، عناصر توأمان ثابت و متحرّک‌اند. ویژگی ایستایی بوم ایجاب می‌کند که عناصر چنین به نظر بیایند.

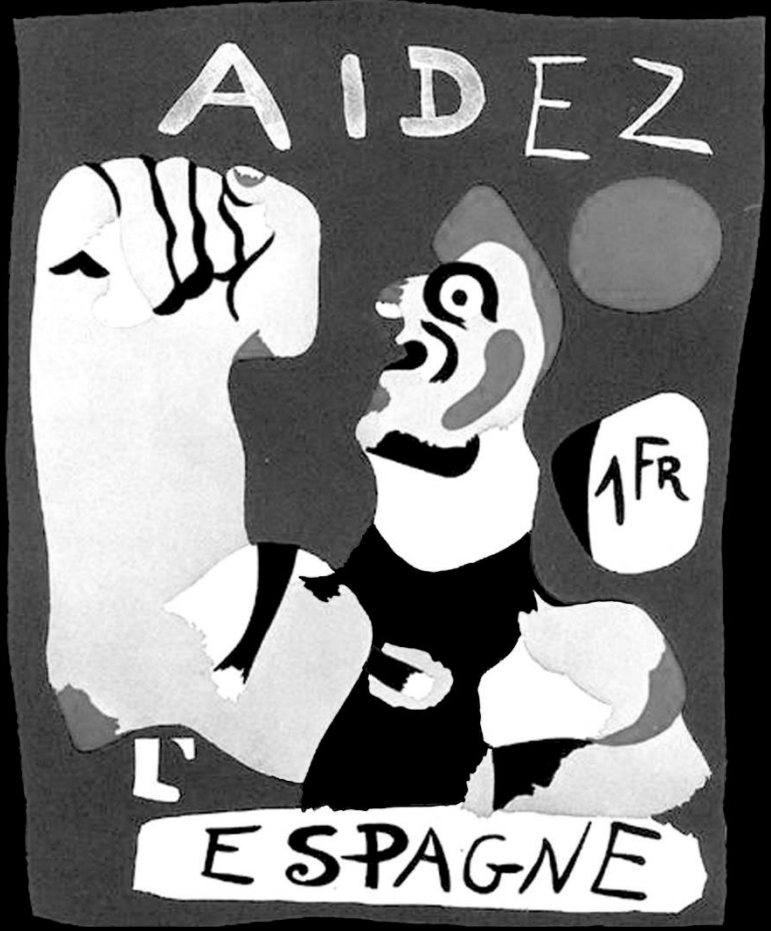
ثبوت فرم‌ها به دلیل وضوح خط و خطوط و ویژگی چارچوبی است که آن واقع می‌شوند ولی در واقع همین ثبوت هست که حرکت را به مخاطب القا می‌کند.

با وجود نبود نشانه‌ای از خط افق و بُعد، فرم‌ها در عمق و سطح جابه‌جا می‌شوند؛ چراکه خطوط و رنگ‌ها به‌اشتباه منجر به خطای دید می‌شوند. عناصر کوچک‌تر در پیکرهٔ عناصر بزرگ‌تر جابه‌جا می‌شوند و هنگامی‌که به تصویر خیره می‌شوید، عناصر گل‌درشت تصویر به‌نوبهٔ‌خود خودنمایی می‌کنند. به‌عبارتی می‌توان گفت اشکال و اجزای ثابت تصویر در هم تنیده و سبب ایجاد حرکت در یکدیگر می‌شوند.

درحالی‌که روابط بین همهٔ اشکال و عناصر تصویر هم‌چون روابط بین اجزای بدن نیست؛ کمااین‌که انگشتی از کار بیفتد، عملکرد کل دست مختل می‌شود. اثر هنری نیز بایستی تمام و

کمال به‌مانند اجزای تشکیل‌دهندهٔ بدن، یکدست و هماهنگ باشند.

هم‌چون گردش خون در بدن، در آثار من نیز نوعی سیالیّت وجود دارد؛ چنان‌چه عضوی مختل گردد، همه چیز از کار افتاده و تمامی معادلات بهم می‌ریزد. هرگاه یکی از نقاشی‌هایم نیاز روحیم را برآورده نسازد، اوضاع جسمی و روحیم رو به وخامت می‌رود و بیمار و رنجور می‌شوم، گویی نبضم از حرکت بازمی‌ایستد و نفسم بالا نمی‌آید.



به‌واقع میرو هنرمندی با گرایشات عمیق سیاسی نبود ولی با وجود این تفاسیر، تصاویری را در واکنش به جنگ داخلی اسپانیا طراحی نمود. در سال ۱۹۳۷، سفارش طراحی تمبر یادبودی را پذیرفت که غرض از فروش تمبر، کمک مالی به حزب جمهوری‌خواهان اسپانیا بود. اثر تداعی‌کنندهٔ دهقانی بود که با مشت‌های گره‌کرده و حالتی از سلام نظامی را نشان می‌داد. مردی که در وسط تابلو قرار گرفته است با رنگ قرمز و زرد، رنگ‌آمیزی شده بود که نماد رنگ پرچم کاتالان و اسپانیا بود. با وجود این‌که این تمبر هیچ‌وقت چاپ و منتشر نشد، متعاقباً میرو طرح چاپی اثر را به‌صورت شابلونی درآورد. روی کار به زبان اسپانیایی نوشته شده بود «به اسپانیا کمک کن». از این کار دو نمونه نیز طراحی شد که در یکی از طرح‌ها نوشته شده بود: «در این نبرد، نیروهای افکار فاشیستی ناکارآمد را رؤیت می‌کنیم و از سویی مردمی را داریم که سیل بی‌کران افکار نویی دارند که اسپانیا را قوی‌شوکت خواهند کرد و جهان را به بهت و حیرت وامی‌دارند».

با شور و سرمستی وصف‌ناپذیری کار می‌کنم. نقاشی و کار هنری، تنش‌های روحیم را التیام می‌بخشد. صرفاً نقاشی کردن نیازهایم را ارضاء نمی‌کند. در شروع به کار، هاج و واج و دچار تشدّد افکارم ولی چون از روحیهٔ مبارزه‌طلبی برخوردارم، تمام و کمال خودم را درگیر کار می‌کنم. نقاشی واسطهٔ میان من و تخلیهٔ تنش‌های روحیم می‌باشد که تقلاّیی بس شورانگیز است. زمانی- که اضطراب‌های روحیم رخت می‌بندند، دست از کار می‌کشم.

برای گریز و فراموشی حوادث ناگوار زندگی به نقاشی روی می‌آورم و دست به قلم می‌شوم. قوهٔ محرک من برای نقاشی کردن می‌تواند نخ‌کش شدن پارچهٔ پیراهنی، چکهٔ قطرهٔ آبی یا اثر انگشتی که روی سطح صاف و صیقلی میزی به‌جای مانده است، باشد.

من‌حیث‌المجموع، بارقهٔ نوری و یا گردوغباری باعث رهایی از عالم واقعیت می‌شود. تمامی این عناصر ذهنیّتی به من می‌بخشند که در آن، یک شیء منجر به ایجاد طرح بدیعی می‌شود. بنابراین عنصری ساده و پیش‌پاافتاده قادر است جهانی را به حرکت دربیارد. به طبیعت بی‌جان، جان می‌بخشم و به مجرّد این‌که اسمی به آثارم اطلاق می‌کنم، گویی در آن‌ها روح دمیده می‌شود.

با بسط و گسترش فرم‌ها، رفته‌رفته مضامین اثر به ذهنم خطور می‌کنند. به محض این‌که مضمونی ذهنم را درگیر کرد، با آن همذات‌پنداری می‌کنم. تمامی این مضامین و عناوین - همچون ژست زن درازکشیده‌ای- تجسم عینی می‌یابند. به زعم من، عناوین تجلّی و گویای واقعیت‌اند.

گاهاً پیش آمده است که روی اثری سال‌های مدیدی کار کنم، برعکس ممکن است چندصباحی بگذرد و اصلاً دل به کار ندهم. درک شوک ناشی از لحظهٔ ورود به اثر برایم بسیار حائز اهمیت است.

آثار نیمه‌کاره رهاشده مرا مضطرب نمی‌کنند، بلکه برعکس از غنای مضمونی آثارم که کمابیش نوید ورود به دروازه‌های جدیدی را رو به مخاطب بازمی‌گشاید، راضی و خشنودم.

آتلیه‌ام را به‌مثابهٔ باغچه‌ای تجسم می‌کنم. در این باغچه، سیب‌زمینی و کنگرفرنگی کاشته‌ام. برای رشد و نموشان بایستی در زمان مقتضی و مناسبی هرس شوند. به‌سان باغبان یا شراب‌سازی هستم که برای حصول نتیجهٔ موردنظر به صبر و شکیبایی نیاز دارد؛ به‌عنوان مثال، ترکیب عناصر آثارم به‌یکباره شکل نگرفته‌اند.

برخلاف میل و خواستهٔ من، شکل می‌گیرند و سیر طبیعی خود را دنبال می‌کنند. قد می‌کشند، می‌رسند و باید پیوندشان زد و مثل کاهو عطشان را برطرف کرد. روند تکاملی اثر در ذهنم شکل می‌گیرد.

توأمان روی چندین پروژهٔ مجزا اعم از نقاشی، حکّاکی، چاپ سنگی، مجسمه‌سازی و سفال‌گری دستی بر آتش دارم. مصالح و ابزارآلات کار، وسعت ایده‌پردازی مرا فزونی می‌بخشند. هرگاه روی قطعه‌ای چوب با مغاری منبّت‌کاری می‌کنم، این کار روحیهٔ خاصی در من ایجاد می‌کند.

چنان‌چه با قلم روی سنگی حکّاکی می‌کنم و یا روی صفحهٔ چاپ فلزی با قلم نوک‌تیزی کار می‌کنم، هریک از این مصالح، شرایط روحی متفاوتی را برایم رقم می‌زنند. ترکیب مواد و ابزارآلات نوعی انقلاب روحی در من ایجاد می‌کند که به عقیدهٔ من، تأثیری شگرف در مخاطب نیز خواهد داشت.

روحیه‌ام در مواجهه با ورقهٔ مسی درخشان و پرتلألویی متفاوت‌تر از وضعیتی هست که خودم را در قبال تکه چوبی تیره و کدر می‌بینم. درخشش و تیرگی هرکدام به طرق مختلفی الهام‌-بخش هستند.

خودنگاره، سال ۱۹۱۹، ابعاد ۶۰ × ۷۳ سانتی‌متر
Self-portrait

درخشش سرامیک‌ها هم‌چون نورافشانی مرا مسحور خود می‌کند. در ساخت آثار سرامیکی با تقابل بین خاک و آتش روبه‌رو هستیم؛ همان‌طور که پیش از این نیز بدان اشاره کرده بودم، من مرد روزهای سختم لذا برای ساخت سفالی بایستی به فوت‌وفن مهار آتش مسلّط باشید. غیرمنتظره بودن و عدم کنترل خروجی اثر، باعث جذابیّت کار می‌شود. چنان‌چه از یک روش و از یک درجه حرارت هم استفاده کنید، هر بار خروجی کار متغیر خواهد بود. تولید اثر هنری به‌شکلی غیرمنتظره و غیرقابل‌کنترل، نوعی از اعجاز با خود به همراه دارد که مرا شیفتهٔ خود کرده است.

در هنر حکّاکی نیز چنین اعجازی نهفته است که به‌شدت احساسات مرا به غلیان درمی‌آورد. در نقاشی‌هایم خط کوچکی که به منتهاالیه آن شکلی درشت وصله شده است، تصویری غیرمنتظره را در مخاطب ایجاد می‌کند و خود من به‌شخصه اولین کسی هستم که از مشاهدهٔ آن غافلگیر می‌شوم.

مخاطب باید با هر بار مشاهدهٔ آثار هنری، قادر به درک و استنباط وجوه جدیدی از آن شود. تماشای اثری در کسری از ثانیه می‌تواند طوری روی احساسات و افکارتان تأثیر بگذارد که تا آخر عمرتان درگیر اثر شوید، برعکس تابلوهایی هم هستند که حتی با چندین بار مشاهده، بلافاصله از ذهن شما پاک می‌شوند.

به عقیدهٔ من، تصویر باید هم‌چون جرقه‌ای ذهن مخاطب را شعله‌ور ساخته و یا همانند مصرع شعری و زنی زیبا عشوه‌گری کند. تابلوی نقاشی باید هم‌چون سنگ چخماقی که چوپانان پیرنه برای روشن کردن پیپ‌های خود از آن استفاده می‌کنند، درخشندگی داشته باشد.

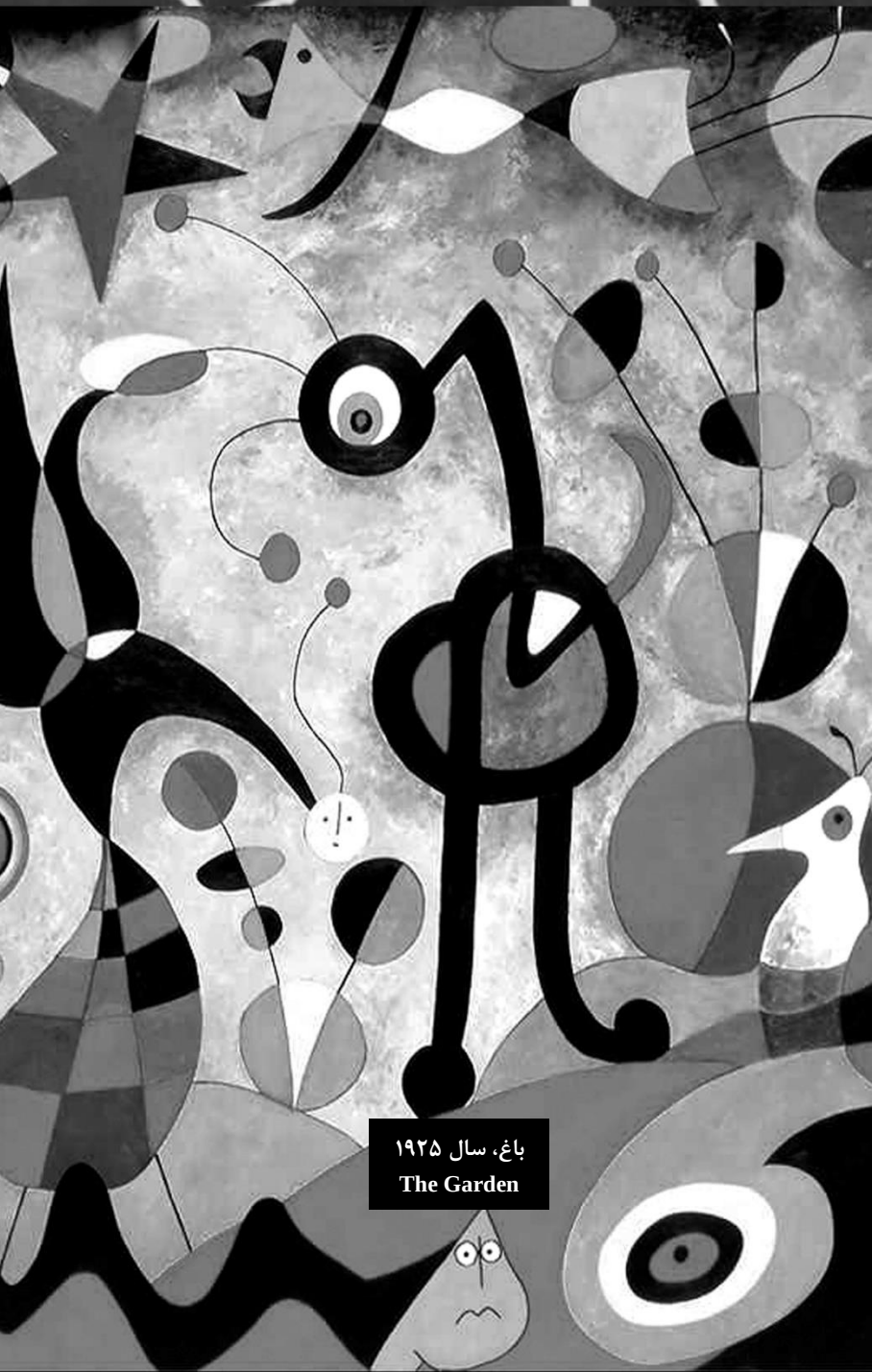
بیش از خود تصویر، تأثیری که تصویر روی مخاطب می‌گذارد، برایم حائز اهمیت است. مهم نیست که اثر هنری از بین برود، در حقیقت هنر فانی است؛ مطلب قابل‌توجه در این‌جا این است که هنر می‌تواند ایده‌ها را در ذهن ناخودآگاه بشر بپروراند. شیفتهٔ مکتب سوررئالیسم شدم؛ چراکه سوررئالیست‌ها نقاشی را غایت هر چیزی نمی‌دانستند.

در واقع، نبایستی درگیر ماندگاری اثر هنری شد، بلکه باید به این موضوع توجه نمود که آیا ایده‌هایی که نقاش در ذهن مخاطب پرورانده، روزی مثمرثمر خواهد بود.

آثار هنری باید افکار مخاطب را درگیر خود کند و دنیایی را در ذهن آن شکل دهد. عناصر و موضوعات درون تابلوی نقاشی باید گویای دنیای واقعی باشند.

اثر هنری هم‌چون ریاضی جواب ثابت و مطلقی ندارد، یعنی دو با دو چهار نمی‌شود. صرفاً در عالم ریاضیات است که این اعداد جواب مطلقی دارند ولی نباید در این نقطه متوقف بشویم. اثر باید گویا بوده و به تخیّل بال و پر بدهد.

احتمال این‌که فروشنده‌ای با مشاهدهٔ یکی از نقاشی‌هایم، ایدهٔ فروش به ذهنش خطور کند و یا محققی راه‌حل مسئله‌ای را دریابد، رد نمی‌کنم. چه‌بسا راه‌حل ارائه‌شده به‌وسیلهٔ هنر می‌تواند در هر زمینه‌ای کاربرد داشته باشد.



باغ، سال ۱۹۲۵
The Garden

با استفاده از ساده‌ترین ایده‌ها، سعی بر آن دارم تا مقصودم را به نحو احسن ارائه دهم؛ همچین ذهنیّتی باعث می‌شود تا آثارم با سادگی و بی‌آلایشی توأم باشند. توجه و گرایش بصری من به ساده‌سازی در سه زمینهٔ مدل‌سازی، رنگ‌گذاری و تصویرسازی کاراکترها مشهود است.

در سال ۱۹۳۵، فضا و فرم‌ها هنوز به شکل واضحی در تابلوهایم مهندسی‌شده قابل‌مشاهده بودند. در نقاشی‌هایم تکنیک سایه-روشن سه‌بعدی[۱] وجود داشت، اما رفته‌رفته همهٔ آن تکنیک‌های نقاشی از آثارم تهی شدند. حدود سال ۱۹۴۰ بود که قید مدل-سازی واقع‌گرایانه و تکنیک سایه‌روشن را ازدم زدم.

---

[۱]. Chiaroscuro کیاروسکورو یا تاریک—روشن: به‌کارگیری تضادهای شدید بین رنگ سایه‌های تیره و روشن در نقاشی به شکلی است که نمود آن در ترکیب‌بندی‌کل اثر به چشم آید. کیاروسکورو اصطلاحی فنی برای بُعدبخشی با استفاده از تضادهای نوری در مدل‌سازی اجسام سه‌بعدی هم هست و علاوه بر آن در عکاسی و سینما نیز با کاربردی مشابه رواج دارد. معروف‌ترین نقاشی که در این سبک فعالیت داشت، کاراواجو -نقاش ایتالیایی- بود.

فرم‌های مدل‌سازی‌نشده از جذابیّت بیش‌تری برخوردارند؛ چراکه مدل‌سازی مانع ایجاد شوک در مخاطب شده و حرکت و پویایی اثر را تا عمق دید محدود می‌کند. سایه‌زنی و مدل‌سازی باعث محصور شدن اثر در محدودهٔ خاصی می‌شود، درحالی‌که در غیاب آن‌ها می‌توان به بی‌نهایتِ بصری دست یافت.

به‌تدریج دامنهٔ استفاده از رنگ‌ها و اشکال را محدود کردم. نخستین نقاشی نبودم که از تکنیک استفاده از طیف محدود رنگ‌ها در آثارم بهره جسته باشم. به نظر من، نقاشی‌های دیواری قرن دهم از همین محدودهٔ طیف رنگی استفاده کرده‌اند که این سبک جلوهٔ خاصی به آن‌ها بخشیده است.

شخصیت تابلوهایم نیز همانند رنگ‌ها از سبک و سیاق ساده‌ای برخوردارند. سادگی مفرط و بی‌پیرایگی، جنبهٔ انسانی و جاودانگی به آن‌ها بخشیده است. پرداختن به جزئیات تصاویر (واقع‌گرایی)، ما را از تخیّل بی‌بدیل تهی می‌سازد.

یکی از شاخصه‌های مهم آثارم این است که هر مخاطبی با شخصیت‌های آثار من، فارغ از تمام وجوه انسانی و محدودیت‌های جغرافیایی اعم از سیاه و سفید، شرقی و غربی ارتباط تنگاتنگی برقرار می‌کند.

جمله‌ای از کنفوسیوس مرا سخت تحت تأثیر خود قرار داده است. او گفت: «تمامی انسان‌ها شبیه هم هستند، فقط خلقیّات است که آن‌ها را از هم متمایز می‌سازد».

سیستم اداری جامعه‌ای که در آن به‌سر می‌بریم، خودمحور و تک‌قطبی است. در هر صورت، ما با اصل انسانی مواجهیم. برای تحقق چنین امری، بایستی قادر به ایجاد ارتباط با تمامی ابنای بشر بود.

لازمهٔ انسان کامل شدن، رهایی از شخصیت کاذب[1] و یا ساختگی است؛ هم‌چنان که خود من نیز به‌عنوان یک نقاش اسپانیایی‌تبار باید از جامعهٔ سلسله‌وار محدود دوری گزینم.

---

1. False self

چهرهٔ هریبرتو کاسانی، سال ۱۹۱۸، ابعاد ۶۲ × ۷۰ سانتی‌متر
Portrait of Heriberto Casany

به دیگر سخن، باید خودمان را در هاله‌ای از بی‌نام و نشانی قرار دهیم. ناشناس بودن همواره به‌عنوان قاعده‌ای کلّی حکم‌فرما بوده و در عصر حاضر، نبودِ چنین قاعده‌ای به‌شدت احساس می‌شود.

از دیدگاه اجتماعی باید این مسئله را مدنظر داشت که نیاز به ابراز وجود و استقلال شخصیت توأمان با روح بشر عجین شده است.

از خود خواهید پرسید علت این امر چیست؟ چراکه منِ ناشناخته امکانِ دست‌یابی به جهان‌شمول بودن را فراهم می‌سازد؛ و من مطمئن هستم: هر آن چیزی که بومی است، قابلیت جهانی شدن نیز دارد.

از حیث جهانی بودن، هنر صنایع دستی اهمیت ویژه‌ای دارد، چنان‌چه به‌وفور شاهد وجه اشتراکی میان هنر بومی سوت‌های ماژورکا[1] و تصاویر یونانی هستیم.

[1]. Majorcan whistles

نقاشی دیواری شیفته و شیدایم می‌سازد؛ چراکه نشانگر گمنامی سازندهٔ اثر بوده و مستقیماً با تودهٔ مردم ارتباط برقرار می‌کند و نقش به‌سزایی در هنر معماری دارد؛ به‌عنوان نمونه، معماران شاهکارهای هنری هم‌چون شهر یابسه[۱]، ناشناخته و ناشناس هستند.

چنین گمنامی مانع آن نمی‌شود که شاهد ردّپایی از انسانیّت نباشیم. برعکس، یکی از دوستان معمارم، توجه مرا به لکه‌های سفیدی که روی دیوارهای یابسه نقش بسته بود، جلب کرد.

این لکه‌ها که به شکل قابی در اطراف هر پنجره خودنمایی می‌کرد، به‌وسیلهٔ هنرمندی که از درون پنجره به بیرون خم شده و تا جایی که دستش راه داشت، دیوار را از داخل خانه نقاشی کرده است و این امر ابعاد انسانی به این قاب‌های سفید بخشیده است. چنان‌چه نقاش حرفه‌ای ساختمانی از عهدهٔ همچین کاری

---

[۱]. Ibiza یابسه (یاایبیزایاایویزا): نام یک جزیرهٔ کاتالانیایی در جزایر بالئارس در اسپانیا است. این جزایر در دریای مدیترانه قرار دارند. یابسه صحنه‌ای فعال در تولید موسیقی و جذب گردش‌گر موسیقی‌پسند سبک چیل آوت‌وتکنو در جهان دارد.

برنمی‌آمد؛ مگر این‌که داربستی از بیرون خانه به‌پا کرده و از بیرون به کارش ادامه می‌داد لذا همین امر باعث می‌شد اثر یکدست‌شده و از وجوه انسانی تهی گردد.

گرایش به ناشناس بودن منجر به کار گروهی می‌شود؛ با توجه به این واقعیت، شیفته و واله آثار سفالین جوزف آرتیگاس[۱] شدم. خودِ من به‌شخصه در کارهای هنریم با قشری از کارگران همکاری و مشارکت دارم. تک‌تک افراد گروه ایده‌های نوی را به ذهنم متبادر می‌کنند و نهایتاً نکات کلیدی و شیوهٔ کار را با همدیگر به اشتراک می‌گذاریم اما چنان‌چه بخواهید اسم و رسمی برای خود دَر کنید، بعید به‌نظر می‌رسد با این شیوهٔ کار به نتیجهٔ مطلوبی دست یابید. اما ترجیحاً با توسل به شیوهٔ گروهی، خانوادهٔ کوچکی را گرد هم می‌آورم که نتیجتاً سرآمد عرصهٔ جهانی باشد.

---

۱. Josep Llorens i Artigas: هنرمند سرامیکی اسپانیایی بود که به دلیل همکاری با خوآن میرو معروف شد. وی به دلیل راه‌اندازی مجدد سرامیک به‌عنوان نوعی هنر اروپایی اعتبار دارد.

آثار ناشناس بایستی توأمان از جنبه‌های فردی و گروهی برخوردار باشند. طبعاً اعضای گروه باید آن‌چه را که باب میلشان است، به‌صورت غیرارادی انجام دهند اما نباید انگیزه‌های شخصی خود را به گروه تحمیل کنند.

جهان به سمت‌وسوی مالکیت اشتراکی سوق می‌یابد. دیگر هیچ تصوری از خانه‌های اشرافی دورافتاده از مردم نداریم. اشراف‌زاده‌ای که خانهٔ مجللی برای خود دست و پا کرده باشد، دیگر قابل تصوّر نیست.

با بی‌نام و نشان بودن این مجال را می‌یابم که وجودم را انکار کنم، چه‌بسا انکار وجود، مهر تأییدی بر قاطعیت خویشتنِ-خویش باشد. همان‌طوری‌که سکوت نفی سروصدا است اما طنین هرگونه تق و توقی در عالمِ سکوت همهمه‌ای به پا می‌کند.

چنین فلسفه‌ای متقاعدم کرده است تا ایده‌ها را اعم از کشف اصوات بی‌صدا در عالم سکوت، حرکت و پویایی در طبیعت بی‌جان، زندگی بخشی به اجسام بی‌روح، لامتناهی را در متناهی،

اشکال و عناصر را در فضا و شخصیت خودم را در بی‌نام و نشانی بازیابم.

رسالتی که مارکس از آن صحبت به میان می‌آورد این است که ادلهٔ نفی‌نفی منجر به ادلهٔ اثبات می‌شود. با همین فلسفهٔ فکری می‌توان استدلال نمود با وجود این‌که نقاشی‌هایم حال و هوای حزن‌انگیز و ملال‌آوری دارند اما می‌توان آمیخته با سرور و سرمستی تفسیرشان کرد.

ترجمه اصلی: جویس ریوز

ویراستار: کوین لیپرت

بیوگرافی

زمانی که میرو هفت‌ساله بود، استعداد خود را در زمینهٔ هنر نشان داد. اولین تلاش‌های وی در طراحی به سال ۱۹۰۱ برمی‌گردد. اولین مشوّقش معلمی بود که وی را تشویق به ثبت‌نام در مدرسهٔ هنرهای زیبای لونگای بارسلونا کرد. خانوادهٔ وی همانند تمام خانواده‌های دیگر مخالف رفتن میرو به رشتهٔ هنر بودند؛ چراکه پدر وی به‌عنوان صنعتگری هنری با سختی‌ها و مشقت‌های این رشته آشنایی کامل داشت. میرو توصیهٔ خانواده‌اش را آویزهٔ گوش کرد و در رشتهٔ تجارت تحصیل نمود و بعدها مشغول کار در داروخانه‌ای به‌عنوان حسابدار شد اما طولی نکشید که به‌دلیل ضعف اعصاب، میرو سخت مریض و از کار افتاده شد.

در سال ۱۹۲۰، شوق آشنایی با مکاتب هنری سورئالیسم و کوبیسم وی را بر آن داشت تا هم‌چون تمام هنرمندان هم‌عصر خود به سمت پاریس رهسپار شود. دو سال پیش از عزیمت به پاریس، اولین نمایشگاه انفرادی خود را در بارسلون برگزار کرده بود؛ جایی که منتقدین و مخاطبین آثارش را مورد هجمه قرار داده بودند. شاید همین انتقادات سخت بود که باعث شد میرو از

زادگاهش به پاریس هجرت نماید. پاریس تنها مکانی بود که میرو توانست روی ایده‌هایش متمرکز شود.

در خلال سال‌های ۱۹۲۰- ۱۹۵۰ تنها دوران اوج شکوفایی و صلابت هنری وی محسوب می‌شود. در دوران اقامت خود در پاریس با بسیاری از نویسندگان برجستهٔ آن عصر چون میشل لریس، مکس جاکوب، آرماند سالاکرو، رونالد توئال، عذرا پوند و ارنست همینگوی آشنا شد. میرو یکی از معروف‌ترین آثارش با عنوان «مزرعه» را به ارنست همینگوی فروخت (اثری که تصویری بود از خانوادهٔ میرو نزدیک مزرعه‌شان در کاتالونیای اسپانیا).

ارنست همینگوی و همسرش در کنار تابلوی مزرعه

همینگوی تنها فردی نبود که شیفتهٔ این اثر شده باشد. حتی کار به جایی کشیده بود که همینگوی مجبور شد برای خرید تابلوی *مزرعه* دست به قمار زده و تاس بیاندازد. درنتیجه، بازی را برنده شد و تابلو را صاحب شد، بعدها تابلو را به همسرش به‌عنوان کادوی تولد هدیه داد.

آثاری که میرو در سال ۱۹۵۰ با نام *آبی* خلق نمود، در میان عموم این شائبه را به وجود آورد که وی در عرض چند دقیقه آثارش را خلق می‌کند. وقتی دربارهٔ زمان تولید آثارش از وی سؤال پرسیده شد، با جدّیت تمام پاسخ داد:

> «بله، نقاشی کردن این خطوط با قلمو چند دقیقه‌ای وقتم را نمی‌گیرد اما شاید ماه‌ها و یا سال‌ها زمان صرف آن کرده‌ام تا هم‌چون ایده‌ای را در ذهنم بپرورانم».

شالودهٔ فکری میرو و هنرمندان هم‌عصرش تحت تأثیر تئوری‌های زیگموند فروید بود. آن‌ها با تبعیّت از نظریهٔ تداعی آزاد که منجر به دسترسی جریال سیّال ضمیر ناخودآگاه می‌شد و امیال غریزی را به‌واسطهٔ تجربه هویدا می‌کرد، آشنا بودند. در واقع، مرزهای ناخودآگاه و توهمی را تجربه می‌کردند تا افکار پس‌ذهن‌شان را با

توسّل به ساخت اثری هنری ثبت و ضبط نمایند. با تمسّک به وهم تا جایی پیش می‌رفتند که اشکال و اجسام را روی کاغذ بازنمایی کنند. خود میرو برای دست‌یابی و القای چنین وضعیتی به وهم گرسنگی، موهومات ناشی از فرط خستگی و یا حتی شیدایی برآمده از سرمستی متّکی بود. میرو در جایی اذعان می‌کند که خواندن اشعار سورئالیستی عامل ورود وی به عالم وهم و خیال می‌شود.

وی در جایی می‌نویسد:

> «ابداً خواب نمی‌بینم، صبر کنید البته که می‌بینم اما به هنگام عبور از خیابانی، و لیکن خواب‌های من تعبیر فرویدی از خواب و رؤیا نیست، خواب‌های من رویاهای عالم بیداری است. لذا مدام در وضعیت هشیاری خواب می‌بینم».

میرو علاقه‌مند و تحت تأثیر مکتب کوبیسم، پست‌امپرسیونیسم و فوویسم بود. با وجود این در برخی از نمایشگاه‌ها که متشکل از اعضای گروه آندره‌برتون بود، شرکت نمود ولی خود را نقاش متعارف سورئالیستی قلمداد نمی‌کرد. در مصاحبه‌ای به این موضوع اشاره کرده و می‌گوید: «مردم اسپانیا به‌حدکافی خیال‌باف

هستند و نیازی نیست تا سورئالیست باشند». علاقه‌مند به سبک نقاشی شاعرانه هستم. روایت‌های دم‌دستی سورئال باب میل من نیست. زمانی‌که پیکاسو به وی پیشنهاد کرد چنان‌چه می‌خواهد حرفهٔ نقاشی را در پیش بگیرد، خاک فرانسه را ترک نکند. میرو بی‌درنگ آتلیه‌ای را در آن‌جا اجاره کرد، در سال‌های آغازین اقامت در پاریس از عهدهٔ مخارج و خورد و خوراک با دشواری برمی‌آمد و فقط با خوردن انجیر و آدامس بود که سدّرمق می‌کرد.

> «در آن دوران از فرط گرسنگی دچار توهّمات شدم و همین توهّمات بود که ایدهٔ نقاشی‌هایم را به من الهام کرد».

با این‌که شخصیت گوشه‌گیر و منزوی داشت و معتقد بود زندگی بس عبث و پوچ است ولی هنر را راهی برای رویارویی و التیام آلام و دردهای زندگی برگزیده بود.

وی در مورد هنر چنین می‌گوید:

> «چنان‌چه خطوط و رنگ‌ها گویای احوال و مکنونات قلبی خالق اثر نباشند، چیزی فراتر از سرگرمی صرف برای طبقهٔ مرفه بی‌درد نخواهد بود».

زن و سگ در مقابل ماه، سال ۱۹۳۶، ابعاد ۴۵ ×۵۰ سانتی‌متر

Woman and Dog in front of the Moon