

L'ULL ENSINISTRAT: ELS DOCUMENTALS MIRONIANS DE FRANCESC CATALÀ-ROCA

THE EDUCATED EYE: THE MIRONIAN DOCUMENTARY
BY FRANCESC CATALÀ-ROCA

Martí Rom

Resum: Català-Roca es va posar en contacte amb el món de Joan Miró durant les seves funcions com a ajudant de Thomas Bouchard (1953), però no va ser fins als anys setanta que va filmar el procés creatiu de Miró i el fotògraf català va donar a conèixer el món personal i estètic del pintor. En aquest text s'analitzen diverses aportacions de Català-Roca, especialment a les pel·lícules *Miró a Osaka* (1970), *Miró 73. Toiles brûlées* (1976) o *Mori el Merma / Miró -La Claca* (1978).

Paraules clau: Miró, Mont-roig, Pintura d'Acció, Happening, Gardy Artigas, cinema, franquisme, teles cremades.

Abstract: Català-Roca got in contact with Joan Miró's world throughout his duties as Thomas Bouchard's assistant (1953), but it was not until the seventies that he filmed Miró's creative process. The catalan photographer brought out Miró's personal and aesthetic world by using different techniques. In this text, several Català-Roca's contributions are analysed, especially in the films *Miró in Osaka* (1970), *Miró 73. Toiles brûlées* (1976) or *Mori el Merma / Miró - La Claca* (1978).

Keywords: Miró, Mont-roig, Action Painting, Happening, Gardy Artigas, cinema, franquism, burned canvas.

Baixàvem a aquell soterrani de la Travessera de Dalt, on Català-Roca tenia el seu estudi. Feia anys que el coneixia. Tot el que estava al voltant de Joan Miró m'era proper. Amb Juan Manuel García Ferrer vam anar-hi prou mesos, mentre preparàvem un llibre i un documental en el si del projecte *Personatges de la cultura catalana* que vam fer entre els anys 1982 i 2010. Fins llavors, Català no tenia publicada cap entrevista extensa, en què quedés reflectida la seva trajectòria fotogràfica en aquella Espanya en blanc i negre. També volíem conèixer la seva experiència cinematogràfica.

Aviat, les successives visites al seu estudi van començar a donar fruits. «La meva primera pel·lícula fou *La Ciudad Condal en otoño* (1951), en 16 mm. Va obtenir el Ciutat de Barcelona. Després vaig fer *Piedras vivas*, sobre la Sagrada Família... Va anar al Festival d'Ancona i li van donar el primer premi. L'inici de la meva aventura cinematogràfica fou decebedor... no s'arribava a concretar com una sortida professional» (García, Rom 34).

Des d'aquella pel·lícula, passaran quinze anys. Entre el 1966 i el 1967 Català-Roca farà quinze documentals per a RTVE. Català feia anys que recorria Espanya fent fotografies turístiques: «Vaig fer els de Sitges, Cadaqués, Extremadura... Partien d'un text que feia Lluís Romero... Era un treball que no m'acabava d'agradar» (García, Rom 34). Anava per Espanya amb una Vespa, després en un Seat 600. Rebia instruccions de no enregistrar els encaputxats de la Setmana Santa, ja que podien recordar el Ku Klux Klan. A més, aprofitava per fotografiar la foscor franquista. El Ministeri estava produint les famoses fotografies de l'Espanya atàvica.

Un cop em confessà que, en aquella Espanya fosca, el cinema duia la modernitat visual o la mar a molts indrets perduts: «Estava a Pastrana i vaig poder presenciar una d'aquelles sessions de cinema que organitzava el capellà... L'endemà, quan me n'anava del poble... em van aturar uns gitanos per preguntar-me si en aquell poble feien cinema... es van empipar... [Ells] projectaven cues de diverses pel·lícules. Duïen a aquells poblets... un tros de mar, de ciutat, cotxes...» (García, Rom 36).

Anem, però, una mica enrere. El mes de febrer del 1953, Thomas Bouchard va viatjar a Barcelona a gravar imatges per a un documental sobre Miró (*Around and about Joan Miró*). Català va intentar connectar amb ell. L'atzar els va fer coincidir a can Aixelà. Bouchard oferí a Català que fos el seu ajudant. Així doncs, tot i que ja en tenia algunes referències pel seu pare, Pere Català Pic, el qual havia fet fotografies de la botiga Joan Prats, el gran amic de Miró, podem dir que, gràcies al cinema de Bouchard, Català-Roca va conèixer Miró. I fins i tot viuria una experiència anecdòtica al cinema, com a actor, a la pel·lícula *Ditirambo* (1969), de Gonzalo Suárez: «Vaig fer d'un pescador que era un boxejador mig sonat. Em van agafar pel meu nas aixafat» (García, Rom 36).

El mes de novembre del 1969, Miró viatja al Japó per treballar en el Pavelló de la Companyia de Gas de l'Exposició Universal d'Osaka, inaugurada al març del 1970. Català enregistrarà Miró pintant el mural, en un film de 13 minuts que durà per títol *Miró a Osaka* (1970). El soroll industrial omple la pantalla. Tot d'una veiem Miró pintant una carabassa de mànec. Aquest era un objecte preuat per a Miró. Era un element habitual de la vegetació del mas de Mont-roig. Fins i tot en feia servir una en què li deixaven la correspondència. Tenien, certament, una gran utilitat. Si eren de mànec recte, es tallaven per l'extrem i per la seva meitat inferior i esdevenien embuts. Si les tallaven per un costat, podien fer el paper d'un pot amb el qual agafar líquids. Miró alça la carabassa i veiem la mateixa forma en el pavelló d'Osaka. El *zoom* cap a dins de la carabassa ens duu a l'interior del pavelló. Miró pinta el mural de dintre. La càmera segueix la seva acció. Els regalims del negre, les taques vermelles... la càmera sembla convertir-se en un *alter ego* de Miró. Català, Miró i la seva acció semblen procedir amb concordança. A l'espai central hi ha diverses escultures. Alguna té forma de carabassa. Tornem a trobar Miró mirant una d'aquelles carabasses. Somriu. A continuació, pintarà dues grans carabasses blanques. L'una té el mànec recte i l'altra, el té corbat. Els primers plans d'ulls i mans de Miró gairebé donen pas a una panoràmica ascendent per un pal que acaba mos-

trant una força. És un cant al món de la pagesia, en un indret tan industrialitzat com Osaka.

Cap al final dels anys seixanta, Miró vivia un procés de radicalització. El 13 de juliol de 1969 havia escrit: «Je veux m'en aller en disant merde à tout». Tenia setanta-sis anys. A finals del 1969 faria la seva primera retrospectiva, en aquella Barcelona franquista. Com a rèplica, el Col·legi Oficial d'Arquitectes (COAC) va organitzar, el juny del 1970, «Miró l'altre». Pere Portabella va proposar que Miró destruís amb dissolvent les pintures que havia fet a les vidrieres. Aquesta acció, enregistrada per Colita i Català-Roca, qüestionaria el paper de l'art.

Aquell mateix any farà el seu primer tapís (*Tarragona*) i, després, els *sobreteixims* (1972), uns petits tapissos fets amb gran llibertat d'execució. El vessant d'art tèxtil el farà en conjunció amb Josep Royo. A La Farinera de Tarragona, on havia fet els seus grans tapissos, Miró prova de cremar alguns *sobreteixims*. Hi aboca benzina, els encén... Això mateix farà en aquelles cinc teles cremades. Fou a inicis de desembre del 1973. Miró escriu: «Cremar-les parcialment... Tallar-ne trossos. Abocar-hi pots (de) colors. Passejar-m'hi per damunt». Un cop veiem el documental, és evident que Miró no improvisava. Les idees estaven sempre prèviament establertes. Català ho enregistrarà meticulosament, notarialment, al seu film *Miró 73. Toiles brûlées* (1973), de gairebé 20 minuts de durada. Tot comença amb una pantalla en blanc. Un *zoom* enrere des del forat d'una tela cremada ens fa veure-la pel darrere amb un «73» i aquella estrella mironiana de quatre ratlles negres entrecruades. L'inici que fa Català-Roca és radical, com ho era aquella obra de Miró. Ara un primer pla del «73». Català coneix la passió de Miró pels números. Recordeu aquell «173» del quadre *Mont-roig: poble i església* (1919)? És una miroia, atrau la mirada. Sabeu quantes petjades hi ha marcades a l'ondulant camí del quadre *La masia* (1921-1922)? Set. «És per les xifres mateixes... si faig una sèrie de coses, sempre és en nombre senar» (Raillard, Miró 70). «El número tres és capital! Sí, jo sempre he treballat amb el número tres» (Baixas 232).

En el fotograma següent, Català-Roca enregistra Miró assegut, pensatiu, mirant. Després dels títols de crèdit veiem l'artista a l'inici de l'acció. Al seu costat, Català hi capta Josep Royo. Amb ganivet i una certa violència, veiem Miró fent diversos talls en una tela blanca. La càmera de Català-Roca s'apropa per evidenciar la vehemència del gest de l'artista que esquinça la tela, fa forats, comença a llançar-hi pintura vermella amb un pot, trepitja la tela, agafa un pinzell i fa uns traços vermells... Les petjades queden marcades. La càmera de Català-Roca ens ensenya el terra empastifat de pintura. Llança al terra una tela blanca i la trepitja. Royo hi tira benzina. Crema amb fúria. Català ens ensenya com Miró, amb una escombra remullada d'aigua, la va apagant.

És prou conegut que Català era un fotògraf invisible. Ho vaig entendre quan ens explicava, a en García Ferrer i a mi, com aconseguia aquelles fotografies del metro de Nova York, aquells primers plans de persones que sense sospitar-ho quedarien immortalitzades. Ningú percebia la presència d'aquell home assegut, ni de la petita càmera Leica recolzada a les seves cames. Amb l'experiència dels anys i amb la intuïció, movia lleugerament la càmera per enfocar una persona i, amb la mirada perduda, premia el disparador. Català s'esdevenia un element més d'aquell entorn; s'hi mimetitzava. Com en els seus documentals. De fet, Miró treballava sense percebre la seva presència. Les seves fotografies denoten naturalitat; les pel·lícules, també. La càmera, molt a prop de l'acció, és un element més. Enregistra el que té al davant. Però, si coneixem l'obra de Miró, veurem que va més enllà. Miró i Royo continuen cremant altres teles. En una el·lipsi narrativa, Català ens duu fins gairebé al final. Amb una panoràmica, descobrim que els quadres cremats a La Farinera de Tarragona ara estan al pati de Son Boter, el mas que hi ha al costat de Son Abrines (Palma de Mallorca). Veiem un pal de ballarí, la tija que s'ha enlairat al mig de l'atzavara, amb les seves floracions groguenques escampades pels extrems. Català ens ensenya Miró que passeja pel pati, mira detalladament les teles cremades. La càmera s'apropa en un *zoom*. Miró mira i toca. Serà Català qui indicarà a Miró que faci petites

accions: que espolsi els trossos totalment ennegrits de les vores de la tela cremada, que passi el dit pel forat cremat...

Avançant el metratge, veiem que Català ens mostra, en primer pla, el dibuix d'un xiscl de l'oreneta a la part del darrere del bastidor central d'un quadre. Joan Baixas escriu sobre el procés creatiu de *Mori el Merma*: «En el meu quadern guixa uns signes perquè pintin els actors durant l'espectacle, el xiscl de l'oreneta» (Baixas 232). Representarà la fi de la foscor del franquisme, l'arribada de la primavera. En un text del 1940, a la fi de la Guerra Civil, Miró havia descrit un quadre: és una mena de dents de serra amb els segments formant pics. «Inscriure també en l'espai el gràfic del xiscl d'una oreneta.» El xiscl punyent de l'oreneta és el crit que emocionalment durà a nous temps. És l'inici d'un nou cicle de vida (Martí Rom, *Joan Miró i Mont-roig: el xiscl...* 133).

Gairebé al final del documental, darrere d'un quadre mig cremat recolzat en aquell pal de ballarí, hi ha unes atzavares mortes. Català torna al pal de ballarí de l'inici de la seqüència. És un cicle visual i vital. El pal de ballarí és l'única floració de l'atzavara i té lloc quan s'està morint. Les floracions groguenques cauran a terra per germinar noves atzavares. Miró ho havia concretat en aquella atzavara del quadre *Terra llaurada* (1923-1924). Era la fi d'un cicle i l'inici d'un altre. La fi de l'època realista per iniciar el camí vers l'abstracció (Martí Rom, *Joan Miró i Mont-roig: pal de ballarí...* 162). Català acaba amb un *zoom* cap a un forat d'una tela cremada que ens duu a la pantalla en blanc. Com a l'inici.

El 20 de novembre de 1975, un plorós Arias Navarro pronunciava aquestes paraules per televisió: «Franco ha muerto». Aquell mateix novembre, Miró refusava la proposta de Putxinell·lis Claca de fer una parella de titelles. Volia fer un espectacle: *Mori el Merma*. El març del 1976, s'entrevistarà amb Joan Baixas i Teresa Calafell: «Que l'espectacle sigui la festa de celebració de la mort de Franco... Jo hi participaré plàsticament... Les idees que jo us doni només són suggeriments... Nedar contra corrent fa bíceps... Això ja ho va fer Jarry, quan va inventar-se l'Ubú...» (Baixas 231, 232). Baixas omplia



Fotograma de *Miró 73. Toiles brûlées* (1973) © Fons Fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya



Mori el Merma. Representació de La Claca al Gran Teatre del Liceu (Barcelona, 1978)
© Fons Fotogràfic F. Català-Roca - Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

el seu quadern d'anotacions fruit dels passejos pel taller de Miró de Palma de Mallorca: «Des de fa anys té una lona a terra... recull les esquitxades de les altres obres... si en té necessitat, s'hi pixa. Perquè m'ho cregui, m'hi fa pixar... Durant l'estiu (1976) ha estat malalt i no ha pogut treballar» (232). Miró té vuitanta-tres anys. Des del setembre fins al desembre del 1977 s'acabaria de definir el muntatge de l'espectacle. El desembre es van començar a fabricar els ninots i altres elements escènics. Baixas: «En el meu quadern guixa uns signes perquè pintin els actors durant l'espectacle, el xiscle de l'oreneta» (232). L'hivern franquista s'ha acabat.

A finals de març, Català-Roca es va desplaçar al taller de La Claca, a Sant Esteve de Palautordera, juntament amb Miró. Durant vuit dies pinta aquells ninots, en col·laboració amb els actors. Després d'un passí al Teatre Principal de Palma (7 de març de 1978), *Mori el Merma* es va estrenar el 7 de juny al Liceu de Barcelona. Alguns, jo mateix, vam tenir problemes per entrar-hi sense corbata i vestits amb roba, deien, no adequada. El programa de mà deia que «*Mori el Merma* és la cançoneta que els nens de Vic canten al personatge del Merma, quan aquest surt al carrer el dia de Corpus. També li canten: *Que caigui! que caigui!*». Miró exclamà: «Ja els hem fotut» (*Tèle/eXpres* del 8 de juny).

Miró estava acostumat a treballar en la intimitat. Admetia fer-ho amb Joan Gardy Artigas en les obres ceràmiques i, naturalment, amb el silenciós Català-Roca. Ara, a més, amb aquell grup prou nombros de La Claca. A Miró, li va costar iniciar aquella col·laboració. Després, es viuria un gran ambient creatiu. El primer dia, hi va anar amb la seva esposa, que li va dir dels ninots: «No els embrutis gaire, de blanc són tan macos!».

El documental s'inicia amb uns quatre minuts de la representació de l'obra al Liceu. Veiem l'espectacle acabat. La resta serà un *flashback*. Tot d'una, després dels títols de crèdit, trobem un primer pla del sol de palmes (que li havia regalat Joan Prats) penjat al sostre del taller de Palma. Català-Roca no sols ens ensenya que estem a l'espai de treball de Miró, sinó que ho fa ensenyant un element rellevant.

A baix, al taller, hi ha Miró, Joan Baixas i Teresa Calafell. Miren alguns dels quadres, n'assenyalen algun fragment... Són imatges en picat. Els veiem a baix. És una visió allunyada. Ens hi acostarem. La càmera s'hi apropa. Parlen, però no sentim el que diuen. Mouen les mans expressivament. La càmera de Català-Roca enfoca Baixas i Miró. Aquest està dibuixant, sobre un paper blanc, unes formes que ens recorden algun dels ninots. Sembla que Miró indiqui com han de ser els que crearan al taller de La Claca. Baixas m'explica que aquesta seqüència la va enregistrar Català l'endemà d'aquell passi a Mallorca. La trasllada a l'inici del *flashback* per simular l'inici del procés creatiu, així aconsegueix que l'espectador la percebi com a real.

El primer pla d'aquell dibuix dona pas a les mans de Baixas girant un full amb instruccions de Miró. Estem a Palautordera. Al voltant de la taula hi ha alguns membres de La Claca. Les mans de Baixas, en primer pla, estripant una tela blanca, donen pas al taller d'elaboració dels ninots. Els ninots reposen amuntegats al fons de la sala; de mica en mica, es van incorporant, despertant-se del somni del procés creatiu. Surten al pati. Després d'un curt recorregut tornen a la sala. Aquesta acció fou suggerida per Català-Roca. De fet, és una acció que no forma part del procés de creació. A continuació, veiem Miró apropant-se als seus ninots. Miró i els de La Claca n'estudien els moviments. Miró assenteix amb el cap, dona alguna instrucció amb la mà. Ara veiem el ball entre dos ninots. Ella, de sota les faldilles, es treu aquell típic sexe femení representat per Miró en els seus quadres i l'ensenya incitant el seu company, que s'hi apropa refregant el llarg mànec de la carabassa pel seu cap. És el titolot, una mironiana carabassa de mànec.

Miró, amb un mono blanc, començarà a pintar, amb una galleda amb pintura negra i una escombra, el teló que donarà entrada a l'espectacle. Després, ho farà amb els ninots. Primer amb un pinzell i, més tard, llançant-los directament petits pots de pintura; també amb una mena de sífó. «Cony, ja hi som!» Quan convé, Miró torna a agafar els pinzells. Càmera en mà, Català-Roca va seguint cadascuna de les accions. Esdevé un personatge més d'aquell grup de treball.

Els membres de La Claca també pinten seguint les instruccions de Miró: «Fot-li!». En primer pla veiem uns peus movent-se lleugerament en un toll de pintura groga, sens dubte una altra aportació de Català, per dotar d'una certa acció el documental; havia vist aquell moviment i el fa repetir per enregistrar-lo. Mentre (com gairebé en tot el documental), anem escoltant diversos sorolls, petits xiscles (d'oreneta?)... que complementen asincrònicament les imatges. Es tracta d'acords procedents de la banda sonora de l'espectacle. La dificultat, en aquella època, d'enregistrar sincrònicament els sons esdevé un element radicalment transgressor per a Català-Roca quan els situa en el propi procés de creació. La càmera ens mostra els braços de Miró que assenyalen alguna cosa i després gestos de les mans, curts i pausats: «Això li dona una força, punyeta!». És evident que la càmera està allí a prop, possiblement gairebé al davant de Miró. Aquest, amb un barret de copa a la mà (que algun cop s'arriba a posar), saluda cadascun d'aquells ninots; els reconeix com a seus. Una persona amb una càmera fotogràfica es prepara per a la foto final de grup, dels de La Claca amb Miró. I aquí Català-Roca ens deixa una genialitat: la càmera, des del darrere, s'apropa i figura fer la fotografia que està a punt de ser presa. Però, al final, amb una curta panoràmica a la dreta, l'objectiu fuig cap als bigotis vermells d'un ninot.

És reconegut que Joaquim Gomis, gran amic de Miró, és el primer fotògraf que d'una manera constant, ja a finals dels anys quaranta, fa fotografies sobre Miró. Sobre els referents i els seus temes estimats: carabasses de mànec, atzavares, pals de ballarí, sol de palmes... tant del taller de Mont-roig com del del passatge del Crèdit a Barcelona. Sembla que Miró li vagi suggerint què ha de fotografiar o, potser, que Gomis, impregnat de Miró, enregistri el que creu que és rellevant. Català actua radicalment de manera diferent. Dèiem que aquest s'esdevenia invisible. Això ja és prou important en les seves fotografies, però és determinant en les pel·lícules, ja que fa que ens situem molt a prop d'un Miró en ple acte creatiu. S'esdevé la plasmació visual d'aquell moment tan íntim. Català, doncs, no

fotografia o enregistra els referents mironians, els mostra integrats en el propi relat filmic.

El visitant que caminava a finals dels setanta per la Via Augusta de Barcelona podia veure el *Mural IBM*, instal·lat al que fou la seva seu a la ciutat el 1977, just on ara hi ha el Departament d'Educació de la Generalitat. Un mural ceràmic que avui es pot visitar a la Sala de la Cúpula del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). El procés creatiu mironià que enregistrà Català-Roca contempla un llarg periple, tot just amb un *travelling*. Un cotxe ens acosta a la masia dels Artigas a Gallifa. En un fotograma en un fort contrapicat sobre una gran sala veiem col·locades a terra el conjunt de peces que definiran el mural. Miró, assegut en una cadira, s'ho mira, comenta alguna cosa amb Gardy Artigas. També aquí és important el seu moviment de braços i mans. S'aixeca, comença a donar instruccions i amb una escombra pinta una ratlla negra de punta a punta. Després la seva típica estrella de quatre ratlles entrecreuades. Català-Roca situa la càmera just al costat del cap de Miró com intentant ensenyar-nos el que està captant la mirada de l'artista. Tampoc aquí Miró sembla conscient de la proximitat. Gardy Artigas trenca trossos de cartolines i els posa on diu Miró. La càmera de Català-Roca actua notarialment, deixant constància de cada instrucció de Miró. Un altre *travelling*, aquest més petit, sobre la taula de treball, ens mostra un llibre amb anotacions dels components, les balances, un porró amb l'aigua que permetrà fer la barreja... Arriba el moment del forn. El foc. Surt fum negre per la xemeneia. Caldrà una muntanya de fusta. Finalment les peces han adquirit bells colors. Miró n'agafa una. La mira, la toca: «Punyeta!». El mural se'ns presenta com una mena de trencaclosques on se situen aquelles peces. N'intuïm el resultat final.

Però és just ara que Català recorre a una el·lipsi; tot d'una, després del verd intens d'unes plantes, la càmera ens ensenya que estem a la seu d'IBM. És un edifici immens. A dintre, a la recepció, hi ha el mural. És la inauguració. La càmera deixa a banda el que succeeix i, des de l'estrella mironiana, inicia un *travelling* en primer pla so-

bre el mural, d'esquerra dreta. Com indicant que aquella estrella és l'origen del que veurem a continuació. Uns primers plans d'algunes formes, algun ull... ens duu al final. El símbol, com a resultat del procés mironià.

Català-Roca ens explicava, en aquell llibre d'Enginyers, que no anava pel món fent fotografies a dojo. Primer veia la fotografia mentalment i, quan la tenia definida, aleshores disparava amb la càmera. Aquest mètode no li devia servir per als documentals, en què la realitat flueix contínuament. Partint d'unes idees prèvies, cal seguir intuïtivament les accions que es desenvolupen davant dels ulls. La càmera, llavors, esdevé un element que actua al voltant d'una realitat que es mou i que haurà de transmetre's. Serà l'ull ensinistrat, copsant imatges, de Català-Roca, el que guiarà la càmera.

Finalment, voldria encara esmentar dues fotografies, dels anys cinquanta, de Català-Roca que reproduïen façanes de cinemes i que ens parlen de la seva vinculació estètica amb el món del cinema. Una és del Coliseum de Barcelona (1952). És de nit i amb cotxes fent cua a la vorera. A la dreta de l'enquadrament, un parell de persones en la foscor fan que la imatge presenti una certa característica intrigant, molesten. S'hi projecta *Un lugar en el sol* (1951), de George Stevens, amb Montgomery Clift i Elizabeth Taylor. *La Vanguardia* deia: «Tan amorosa que la pasión no halla freno ni ante el crimen». Per tant, la imatge de Català sembla voler copsar el misteri.

L'altra fotografia és del Lope de Vega de Madrid. Ara la pel·lícula projectada és *Rififi* (1955) de Jules Dassin. A la façana llegim: «Drama del hampa de París» i «Se hicieron justicia a sí mismos. Hasta la última bala». També és de nit, ha plogut a la Gran Vía i veiem el terra moll. En primer pla, cotxes aparcats. Un altre passa just pel davant del cinema; el veiem en moviment. Català-Roca ha capturat un instant proper al tema de la pel·lícula. És una pel·lícula de cinema negre. I Català-Roca enfoca allà on rau el misteri, la foscor i la pluja de la nit, on campa el crim, però també la passió.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BAIXAS, Joan. «Nedar contra corrent fa bíceps». *Miró en escena*. Fundació Joan Miró, Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1995.
- GARCÍA FERRER, Juan Manuel, i Martí ROM. *Català-Roca*. Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1989.
- RAILLARD, Georges, i Joan MIRÓ. *El color dels meus somnis. Converses amb Georges Raillard*. Traus-8, Leonard Muntaner Editor, 2009.
- ROM, Martí. *Joan Miró i Mont-roig: pal de ballarí (1911-1929)*. Arola Editors, 2012.
- . *Joan Miró i Mont-roig: el xiscler de l'oreneta (1930-1983)*. Arola Editors, 2018.