

LA INTEGRACIÓN DE LA CERÁMICA
EN LA ARQUITECTURA
*THE CERAMIC INTEGRATION
IN THE ARCHITECTURE*

SONIA ARILLA SATUÉ*
Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Zaragoza

Resumen. En el desarrollo de la cerámica a mediados del siglo XX influyeron los textos de arquitectos como José Luis Sert, cuyos argumentos pretendían conducir a la síntesis de las artes. La amistad y las afinidades intelectuales compartidas con Miró, cristalizaron en la Fondation Maeght, ejemplo de la tan ansiada integración.

Palabras clave. Cerámica, mural cerámico, síntesis de las artes, integración, Sert, Miró.

Abstract. Texts from architects such as José Luis Sert, whose arguments expected to lead towards the synthesis of arts, had a great influence in the development of ceramics halfway through the twentieth century. The friendship and intellectual affinities shared with Miró, resulted in the Fondation Maegh, a clear example of arts integration so much longed by both friends.

Keywords. Ceramic, ceramic wall mural, synthesis of arts, integration, Sert, Miró.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de las décadas de 1920 y 1930, la implantación de un lenguaje arquitectónico racionalista negó la ornamentación en favor de la estructura constructiva y la pureza geométrica de los volúmenes. La cerámica, en cuanto elemento decorativo no tenía lugar en los modernos proyectos arquitectónicos, fuera de los espacios de servicio. Sin embargo, desde la década de los cuarenta comienzan a cuestionarse los rígidos planteamientos del Movimiento Moderno y se comienzan a buscar otras soluciones para la arquitectura y la ciudad.

* El presente texto parte de una tesis que desarrollo como becaria del Ministerio de Economía y Competitividad, adscrita al proyecto de investigación «Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual» (código HAR 2009-13989- CO2-02) y al grupo de investigación consolidado «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública» (OAAEP), financiado por el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo.

En este artículo vamos a detener la mirada en algunas de las aportaciones teóricas que permitieron y justificaron el uso de un material tan antiguo como la cerámica en las nuevas construcciones. Varios fueron los factores que permitieron que la cerámica cobrara protagonismo en muchos proyectos arquitectónicos: desde la búsqueda de la síntesis de las artes, la recuperación de las tradiciones locales, las características físicas de la cerámica, hasta el deseo de algunos artistas de ampliar su universo creativo.

LA SÍNTESIS DE LAS ARTES

La arquitectura moderna era considerada la expresión exacta de la función, sin embargo, la *nueva monumentalidad* surgida en los años cuarenta, reivindicaba la colaboración de todas las artes y que la arquitectura dejara de ser una mera solución funcional. Sus reivindicaciones produjeron un enfrentamiento con las corrientes formalistas. Unos rechazaban la ortodoxia racionalista y apostaban por respuestas simbólicas planteadas desde la integración de las artes y la búsqueda de la «obra de arte total», mientras los otros consideraban la arquitectura la expresión directa de una función.

Estas cuestiones se desarrollan en el manifiesto *Nueve puntos sobre la Monumentalidad*, escrito en 1943 por el pintor Fernand Léger, el arquitecto José María Sert y el historiador Sigfried Giedon, en el que mostraban su preocupación por la relación entre el arte y el espacio público. En el punto siete manifiestan:

La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva les ofrezcan algo más que una satisfacción funcional. Desean satisfacer sus aspiraciones de monumentalidad, alegría, orgullo y esperanza.

La satisfacción de esta demanda puede lograrse mediante los nuevos medios de expresión que tenemos a nuestro alcance, pero no es tarea fácil. Las siguientes condiciones resultan esenciales: Dado que el monumento o el edificio singular aúna el trabajo del urbanista, el arquitecto, el pintor, el escultor y el paisajista, exige una estrecha colaboración entre todos ellos. En los últimos cien años, esta colaboración no se ha producido. La mayoría de arquitectos modernos no están preparados para este tipo de trabajo en equipo. (Sert, 1943).

En el punto nueve ahondan en esta idea de la integración de las artes, así como en la recuperación del color en la arquitectura:

(...) Durante las horas nocturnas, puede proyectarse color y formas sobre amplias superficies construidas con objetivos publicitarios o propagandísticos. En este caso, los edificios dispondrán de grandes superficies planas concebidas a tal efecto, superficies que no existen en la actualidad. Mediante el uso del color y el movimiento,

y animadas con un nuevo espíritu, estas grandes superficies ofrecerán un terreno inexplorado a escultores y pintores murales.

Los elementos de la naturaleza, como árboles, plantas y agua, contribuirán a completar la imagen. Podríamos agrupar dichos elementos en conjuntos arquitectónicos: la piedra que siempre se ha utilizado, los nuevos materiales de nuestra época y el color en toda su intensidad, que ha sido olvidado durante mucho tiempo. (Sert, 1943).

Tras la Segunda Guerra Mundial el debate se hace más intenso y se produce una formulación más teórica al respecto. Si en 1949 Th. W. Adorno se preguntaba cómo se podía escribir poesía después de Auschwitz, para Le Corbusier era hora de repensar el mundo desgarrado de la posguerra. No se trataba sólo de una cuestión estética, sino de una nueva visión del mundo más armónica. Sus ideas se plasmaron en dos breves textos, «L'espace indicible» (1946) y «Unité» (1948), publicados en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*. Su esfuerzo por recuperar la idea de la *synthèse des arts majeurs*, no se basaba en el sistema obsoleto de división de las Bellas Artes, sino en la responsabilidad del arte en la reconstrucción del bienestar de la humanidad. (Calatrava, 2010:17-18).

Estos conceptos se retoman en el VII CIAM celebrado en Bérgamo en 1949, cuyo tema era «La arquitectura como arte»; en el mismo, el arquitecto Raúl Villanueva dictó la ponencia «Síntesis de las artes».

INTEGRACIÓN, APLICACIÓN Y RELACIÓN

Estas ideas fueron ampliamente debatidas en congresos, coloquios, revistas, reuniones y cafés, pero la tan ansiada «integración de las artes» no pasó, en la mayoría de ocasiones de colaboración. Parecía evidente la falta de unidad de muchos proyectos y se comenzó a diferenciar los diferentes grados de interrelación.

Problema que es analizado por José Luis Sert en la comunicación *La relación entre la pintura y la escultura con la arquitectura*, presentado con motivo del simposio sobre la colaboración entre arquitectos y artistas organizado por el Museum of Modern Art de Nueva York en 1951. Sert establece tres categorías: integral, aplicada y relacionada.

En la categoría de *integral* sitúa los proyectos en que arquitecto y artista colaboran estrechamente desde el principio hasta el final, constituyendo un equipo perfectamente compenetrado. En esta categoría encontramos muchas catedrales románicas y góticas, Antoni Gaudí o la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence.

Sert pensaba que para que se produjera una verdadera integración era necesario el entendimiento entre el arquitecto y los demás artistas, un entendimiento desde el principio para que diera lugar a un todo único:

(...) Habrá cosas de proporciones monumentales y arquitectónicas. Independientemente de lo que haga por mi cuenta, hay cosas que me gustaría hacer en colaboración contigo, concebidas concretamente para la Fondation, para ese emplazamiento. (...) (Miró, 2011: 291).

Esta estrecha colaboración se ratifica en las palabras escritas por Miró en distintas cartas a Sert:

Maeght me ha enviado una serie de fotos de la maqueta en su última versión. Es admirable. Yo también he ido trabajando, anotando ideas que te sugeriré. Si este invierno nos vemos para la colocación de la primera piedra, te podré hablar de ello de manera más concreta. Es una obra que permitirá lanzarse a grandes realizaciones y dar vida a grandes ideas. (...) (Miró, 2011: 279).

Con respecto a los murales realizados para el edificio de la UNESCO en París escribía:

(...) He estado trabajando todo este tiempo en la maqueta de la UNESCO (60 metros de muro a cubrir). Lo estoy haciendo de una manera viva, en un tallercito al lado de los arquitectos, en contacto permanente con ellos y paseando por el chantier. Creo ésta es la forma de trabajar con mayores posibilidades de éxito. Entre mis ideas iniciales y las de los arquitectos creo que hemos dado con una buena orientación. (...) (Miró, 2011: 249).

En la categoría *aplicada*, el arquitecto concibe el edificio y el artista plástico interviene en una parte del edificio reservada a tal fin. La mayoría de los ejemplos conocidos que combinan la arquitectura con otras artes son de este tipo. Para que esta colaboración sea satisfactoria el arquitecto debe saber qué quiere de los artistas y estar familiarizado con su obra.

En la tercera categoría, la *relacionada*, las artes trabajan de modo independiente, sin planteamiento previo de equipo. En esta categoría encontramos numerosos ejemplos cerámicos, pues era habitual «dejar» un muro o pedir «tapar un hueco» a un ceramista. Una situación que resume muy bien Luis Castaldo cuando afirma que el arquitecto «aparece por el taller a última hora para que le camufles una tubería, para que le camufles un problema que él tenía que resolver» (Vivas, 1983: 34).

Muchas de las obras que pertenecen a esta categoría responden a las demandas del encargo. Era habitual que a un artista le encargaran «pintar» un gran muro, y se cubriera toda la superficie, de suelo a techo y de pared a pared, lo que podía resultar poco inspirador. Esta manera de trabajar delimita excesivamente las áreas de trabajo y establece fronteras con el dominio de la arquitectura. Sert planteaba que

este trabajo de murales «continuos», debía ser reemplazado por uno más lógico de puntos focales.

Existen por tanto diferentes formas de combinar las artes, pero para Sert el mayor problema radica en la falta de lugares de encuentro para las artes apropiados en la ciudad moderna y lugares públicos donde los grandes creadores puedan mostrar su obra.

Otro de los puntos que más controversia provocaba en esos años era la subordinación de las artes a la arquitectura y el papel director de los arquitectos. A favor estaba Raúl Carlos Villanueva para el que el arquitecto debía decidir el lugar, las proporciones y las visuales, llegando a sugerir a los artistas los materiales y en algunos casos la temática. Además de justificar la subordinación de las artes a la arquitectura, afirmaba que la unión total enunciada por Sert no era necesaria, «ni como propósito ni como consecuencia de un trabajo conjunto» (Villanueva, [1957]: s/p). Aunque sí estaba de acuerdo con Sert en que era primordial no limitarse a una decoración parietal o a colocar pinturas y esculturas en sitios improvisados, que no tenían más valor que una colección de museo.

El problema de la búsqueda de la síntesis ideal y utópica de las artes radicaba en cómo hacer operativa esa colaboración y cómo eludir la pérdida de unidad. Cuestiones que son planteadas en 1956 en la exposición *This is Tomorrow*, celebrada en la Whitechapel Gallery de Londres y en la exposición *O figura: Mural*, celebrada en la Sala Gaspar de Barcelona en 1962. La primera cuestionaba los límites establecidos entre las distintas disciplinas artísticas, mientras en la segunda, pretendían dar nuevas soluciones concretas, pues en muchas ocasiones las soluciones propuestas no dejaban de ser una repetición en formatos agrandados, técnicas y concepción espacial que sus autores empleaban en la pintura a caballete. En estos casos el resultado es la yuxtaposición de obras de arte, tal y como sentenciaba el arquitecto Luis Cantallops Valeri:

Mientras Europa y sus artistas no recuperen el espíritu comunitario, sin vedetismos, que hizo posible la catedral gótica, toda integración resultará fallida. (Cantallops, 1962: s/p).

LAS EXPERIENCIAS EN LATINOAMÉRICA

Este debate y su desarrollo práctico tuvieron lugar principalmente en Latinoamérica, pues tras el conflicto mundial, tanto Europa como Estados Unidos estaban en recesión y algunos artistas emigraron o volvieron a América.

En la base de la idea de la integración de las artes se encontraba la humanización de las ciudades y la demanda de un arte al alcance de todos. En este sentido es especialmente relevante el caso de los muralistas mexicanos, quienes en *El Manifiesto del Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México* (1923) expresaban:

«(...) repudiamos la pintura llamada de caballete, todo arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental para ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza ya casi totalmente pervertido en las ciudades» (Listur, 2007: 21).

En estos años la cerámica era vista en Europa como un pasado muerto y no pasaba por la imaginación de los arquitectos que pudiera contribuir a la valoración de la arquitectura moderna (Keil de Amaral, 1969: 171). No obstante, en Brasil se sintieron seducidos por los azulejos, que se adaptaban perfectamente a sus modernos edificios. Ser moderno para los brasileños, no implicaba ignorar las tradiciones locales, al revés, suponía facilitar a los arquitectos y decoradores una amplia gama de posibilidades para el enriquecimiento decorativo de una obra, realizada siguiendo imperativos técnicos, económicos, sociales y estéticos contemporáneos. Este hecho coincidió con el impacto de la arquitectura brasileña a nivel internacional, destacando dos obras en la recuperación del azulejo: el Ministerio de Educación y Salud (1936-1943) en Río de Janeiro, proyectado por Lucio Costa y un equipo de jóvenes arquitectos, con el asesoramiento de Le Corbusier, y la Iglesia de San Francisco Javier en Pampulha, con proyecto de Oscar Niemeyer de 1944.

Esta conjunción de principios modernos con aportes de la cultura latinoamericana la encontramos también en el vecino país de Uruguay, donde el Taller de Torres García realizó más de cien murales en distintos materiales: bajorrelieve, mosaico, cemento, madera y cerámica. En Europa se había familiarizado con los grandes proyectos, había realizado frescos y murales y colaborado con Antoni Gaudí en la Catedral de Palma y en la Sagrada Familia de Barcelona. En 1934 volvió a Uruguay con la idea de impulsar el arte constructivo de gran escala, pues reunía las condiciones ideales para estar en armonía con la arquitectura moderna. A su llegada anunció que había llegado para «realizar en la piedra y en el muro lo que ya realicé en la tela» (Torres, 2007: 29). Además buscaba un arte americano propio, desvinculado de Europa, que creía se encontraba en el soporte mural. Compartía con el Muralismo mexicano su deseo de integrar

el arte en la vida cotidiana. En algunos de sus escritos como «Las artes plásticas y su relación con la arquitectura» manifestó su admiración por Gaudí y su concepción de una arquitectura en la que todas las artes se vinculaban con un solo espíritu.

Ya en la década de los cincuenta surgieron grandes artistas en Venezuela, cuyas obras en conjunción con la arquitectura tuvieron un gran desarrollo, especialmente en la Ciudad Universitaria de Caracas, del arquitecto Carlos Raúl Villanueva. En el proyecto «Síntesis de las artes mayores» colaboraron artistas venezolanos e internacionales, participando con obras cerámicas: Víctor Vasarely, con «Homenaje a Malevitch» en la Plaza Cubierta y «Sofía» en la torre de enfriamiento del Aula Magna; Fernand Léger, «Bimural» en la Plaza Cubierta; Oswaldo Vigas, «Composición estática-Composición dinámica»¹ en el edificio del Museo; Mateo Manaure, un mural de estructura de concreto y cerámica esmaltada situado en la Plaza Cubierta; Francisco Narváez «Sin título» en colaboración con la ceramista María Luisa Tovar, en la entrada del Instituto de Medicina Experimental y «Sin título» en el Instituto Anatómico.

LOS ARTISTAS EN LA CERÁMICA. MIRÓ

El interés de los artistas por la cerámica se remonta a comienzos del siglo XX, cuando pintores como Matisse, Gauguin o Rouault, recurrieron a ceramistas franceses como Edouard Chapelet y André Mettey para realizar obras conjuntamente. Esta fascinación por la cerámica es constante a lo largo del siglo XX, pero será en la década de los cuarenta cuando algunos de los artistas más prestigiosos del panorama internacional, transformen con su creatividad, la percepción de la cerámica. Artistas como Dufy,² Miró o Picasso,³ experimentaron con el material cerámico y, gracias a sus experimentos y a su reconocimiento, ayudaron a la dignificación del material y a su integración en el terreno de las artes plásticas. Lo que comenzó

¹ Mural de teselas vítreas y cerámica industrial.

² Tuvo una intensa colaboración con Llorens Artigas entre 1922 a 1930 y después de 1937 hasta el principio de la II Guerra Mundial. (SORIA, Martine, «Los Artistas, la Cerámica y el Mediterráneo», en catálogo: AA.VV., *Cerámica de artistas*, Taller-Escuela Cerámica de Muel, Muel (Zaragoza), 11 julio-30 septiembre, 2008, pp. 11-21, cit. p. 19.

³ El primer acercamiento de Picasso a la cerámica fue en París a principios de siglo, gracias a Paco Durrio. Pero será a partir de 1946 cuando comience su colaboración Georges y Suzanne Remie en el taller de estos en Vallauris (Francia). La gran lección de Picasso fue liberar a la cerámica de su único tratamiento, sacarla de la tradición y abrir un camino de libertad para muchos ceramistas.

como un interés temporal se convirtió en una forma de expresión y experimentación, que les permitía conjugar las cualidades de la pintura y la escultura.

Este nuevo camino de la cerámica contemporánea no hubiera sido posible sin la colaboración de ceramistas como Llorens Artigas, considerado por Sert el gran precursor de la cerámica en esos años, abriendo nuevas puertas a los artistas que trabajaron con él. Las fronteras entre artesano y artista o entre mano y cerebro que venían desarrollándose desde el Renacimiento, se diluyeron en el trabajo conjunto entre Miró y Llorens Artigas.

El primer deseo documentado de Miró de hacer cerámica se remonta a 1941 cuando escribe en su cuaderno de trabajo:

Ir al Museo Prehistórico del Parque y mirar las espléndidas formas de los jarrones de la época de las cavernas. Se podrían rehacer estas formas, buscando al mismo tiempo una bella materia. Hacer también jarrones muy grandes. Se podría trabajar con un punzón cuando el barro aún está blando y hacer en él grafismos, y asimismo relieves, con un cuernecillo» (Malet, 1993: 98).

Pero no comienza a colaborar con su amigo Josep Llorens Artigas hasta 1944, realizando jarros y diversas placas de gres. En 1948 su pasión por la cerámica se extiende al campo literario escribiendo *De l'assassinat de la peinture à la céramique* (datado el 18-V-48), como «crítica sobre la comercialización del arte y como vía para manifestar la valoración del artista hacia la cerámica, que él consideraba como una de las formas más auténticas de expresión plástica» (Malet, 1993: 100). Este texto debemos situarlo en los años de incertidumbre tras la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, en los que el artista no encontraba justificación a un arte como objeto comercial. Decide explorar otras posibilidades vinculadas a la tradición, como la cerámica, que le devuelven la autenticidad que había perdido.

El texto vinculado con el automatismo comienza:

Con fuentes que ni siquiera están firmadas
 que ni siquiera están firmadas, veamos qué quieren decir
 ese paraguas abultado con la cara cabeza de
 sapo sostenido por el viejo general
 las orejas prendidas por alfileres sobre sus nalgas (...)
 y concluye:
 (...) Para picotear el arco iris
 a e i o u
 como la cerámica de Picasso.

En el texto se da una lectura de contrarios, que en el caso que nos ocupa, comienza con su elogio a los anónimos artesanos ceramistas a los que tanto admiraba

y termina citando a uno de los artistas que más influyó en la revalorización de la cerámica como arte, Picasso, y al que siempre consideró como su hermano mayor.

Miró aceptó colaborar en distintos encargos monumentales pues deseaba trabajar para el pueblo. Participó en interesantes proyectos arquitectónicos como el Terrace Plaza Hotel de Cincinnati en 1947 o como el Harvard Graduate Center,⁴ proyectado por Walter Gropius en 1950, cuyo interior recuerda el ideal de trabajo conjunto de las artes de la Bauhaus. Pero el primer encargo para un espacio público que decide realizar en cerámica le llegó en 1955 para el exterior del edificio de la Unesco de París (entregado por el artista en 1957 e inaugurado en 1958). Antes de abordar la fase de diseño Miró y Artigas viajan a Santillana del Mar para inspirarse en las pinturas murales de Altamira. Pero será un muro de piedra de la colegiata lo que va a sugerir a Artigas la pátina que debían dar al mural. A su regreso a Barcelona, los dos amigos visitan el Museo de Arte de Cataluña y el Parque Güell.

En sus primeras obras cerámicas utiliza un método similar al que utiliza en sus pinturas, pero con los años sus obras evolucionan y sus cerámicas monumentales como «Gateway» o las piezas de los jardines del «Laberinto» de la Fondation Maeght son auténticas esculturas que se adaptan perfectamente al espacio.

En este sentido Sert destacaba su aguda mirada, su facilidad para relacionar objetos y espacios, su conciencia arquitectónica, de los materiales y del tratamiento de la luz, que lo hacían moverse con facilidad en los espacios amplios. Los resultados obtenidos de esta forma aportan vivacidad y animan los espacios arquitectónicos, proporcionando puntos de tensión y contrapuntos visuales. Se trata de una forma opuesta al «camuflaje» de un muro y en cierto modo, semejante a las pinturas rupestres en las que se inspiró.

UN EJEMPLO DE SÍNTESIS DE LAS ARTES EN EUROPA. LA FONDATION MAEGHT

Sert se interesó por la relación entre las artes y por los lugares donde éstas pudieran reunirse durante toda su vida. Sin embargo, encontrar un lugar adecuado para la contemplación, lejos de las ciudades modernas, donde poder concretar sus ideales no le llegó hasta el encargo de la Fondation Maeght (1958-1964).

La misión de realizar un espacio de encuentro para las artes le llegó a través de Aimé Maeght. El lugar elegido fue Saint-Paul-de-Vence, en Francia. No se

⁴ Joan Miró realizó en 1950 un mural pintado para el Graduate Center que fue sustituido en la década de los sesenta por un mural cerámico.

pretendía crear un museo, sino una serie de espacios cubiertos y descubiertos situados en la ladera de una colina y conectados mediante jardines aterrazados, donde la gente pudiera moverse y descansar mientras disfrutaba de la naturaleza. Como la galería parisina Aimé Maeght representaba a Joan Miró, Marc Chagall, Georges Braque, Alberto Giacometti y Eduardo Chillida, se propuso que trabajasen juntos. Las reuniones fueron frecuentes, discutiendo sobre los planos y el lugar donde colocar cada obra. Obras que se concibieron como parte de la arquitectura y de los jardines, incluso la vegetación se plantaba para proporcionar el entorno adecuado a cada pieza.

Sert reservó a Miró una serie de espacios aterrazados, que seguían los desniveles del terreno, contenidos por muros de piedra seca, para que pudiera expresarse libremente. En los jardines de Saint-Paul-de-Vence Miró pudo experimentar la manera de interrelacionar sus esculturas con la arquitectura y con el paisaje y prever el efecto final. Para ello, trabajó con plantillas de las diferentes piezas a tamaño natural, realizadas toscamente en contrachapado. Las maquetas de Miró sirvieron a los Artigas, padre e hijo, para confeccionar las plantillas que iban colocando y moviendo sobre el terreno, hasta ubicarlas en el emplazamiento adecuado de muros, escaleras o estanques. De esta forma confrontaban todos los elementos antes de realizar las piezas finales a tamaño real y en su ubicación definitiva.

Los jardines del «Laberinto» se convierten en lugar idóneo para la contemplación de las criaturas modeladas por Joan Miró entre 1963 y 1973. La base del exitoso resultado se debe a la larga amistad entre Sert y Miró⁵ y, a su entendimiento, basado en opiniones e ideas compartidas. La correspondencia entre ambos confirma esa teoría y su inspiración en la obra de Gaudí:

(...) He estado pensando mucho en la «Fondation». Es una oportunidad para hacer algo extraordinario, único en el mundo, en la estela de Gaudí, desde una perspectiva viva y actual. Durante mi estancia en Mont-roig me dedicaré intensamente a ello. Necesitaría llevarme una colección de fotos de la última maqueta. A partir de ahora crearé un dossier especial con todas las ideas que se me vayan ocurriendo. (...)
(Miró, 2011: 273).

Y en otra carta comenta:

⁵ Una amistad que se remonta a principios de la década de los años treinta, cuando formaban parte de un grupo que se reunía en el Café Colón de Barcelona y también de la asociación Amics de l'Art Nou. Coincidían en la defensa de los principios de la arquitectura racionalista y en la creencia de la función social del arte.

(...) y, sobre todo, lo que puede ser más apasionante, podríamos especular sobre nuevos materiales del país e incrustaciones de materiales, como hacía Gaudí. Todo ello dictado por la arquitectura y el paisaje. (...) (Miró, 2011: 291).

Con la Fondation Maeght, Sert y Miró vieron cumplidas sus aspiraciones de un arte más social y el sueño de extender el vínculo entre la arquitectura, las artes y el paisaje.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1979), *Joan Miró. Peintures, sculptures, dessins, céramiques. 1956-1979*, París: Fundación Maeght, 7 de julio - 30 de septiembre.
- (1962), *O figura: Mural*, Sala Gaspar: Barcelona, 15 de junio - 15 de agosto.
- (1999), *Miró Artigas Céramiques*, Argilla: Communauté de Villes du Pays d'Aubagne.
- (2000), *Miró. Playing with Fire*, Toronto: R. Gardiner Museum of Ceramic Art, 7 de septiembre de 2000 - 7 de enero de 2001.
- (2006), *Miró y Sert. La construcción d'una amistat*, Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, diciembre 2006 – marzo 2007.
- (2007), *Murales TTG*, Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio.
- CALATRAVA, Juan (2010), «Un autre Le Corbusier: l'idée de la synthèse des arts majeurs», *La Lettre*, n.º 28, abril, pp. 17-18.
- CANTALLOPS, Luis (1962), «Sin título», en catálogo: AA.VV., *O figura: Mural*, Sala Gaspar: Barcelona, 15 de junio - 15 de agosto.
- JUNCOSA, Patricia (ed.) (2011), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (ed.) (2009), *Miró y Sert en sus propias palabras. Correspondencia. 1937-1980*, Murcia: CENDEAC y Fundació Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca.
- KEIL DE AMARAL (1969), *Lisboa, uma cidade em transformação*, Lisboa: Publicações Europa-América.
- HENRIQUES, Paulo (2000), «1949-1974. A construção das modernidades», *O Azulejo em Portugal no século XX*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos descobrimentos Portugueses, pp. 70-155.
- LISTUR, Silvia (2007), «Murales TTG», en catálogo: AA.VV. *Murales TTG*, Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio, pp. 19-25.
- MALET, Rosa María (1993), «Del asesinato de la pintura a la cerámica», *Kalías*, n.º 9, I semestre, pp. 94-100.
- MIRÓ, Joan (2011), «Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert (Mont-roig, 9 de octubre de 1959)», en Juncosa, Patricia (ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 278-279.

- MIRÓ, Joan (2011), «Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert (Mont-roig, 18 de septiembre de 1960)», en Juncosa, Patricia (ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 288-291.
- (2011), «Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert (Palma de Mallorca, 12 de agosto de 1959)», en Juncosa, Patricia (ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 272-275.
- (2011), «Carta de Joan Miró a Josep Lluís Sert y Moncha Sert, sense data [1958]», en Juncosa, Patricia (ed.), *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, pp. 248-249.
- SERT, Josep Lluís, Sigfried Giedion y Femand Léger (1943), *Nueve puntos sobre la monumentalidad*, Arxius d'Arquitectura a Catalunya: http://arxiusarquitectura.cat/escrits_det.php?id=5 (Consultado: 10/06/2014).
- SORIA, Martine (2008), «Los Artistas, la Cerámica y el Mediterráneo», en catálogo: AA.VV., *Cerámica de artistas*, Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel, 11 julio - 30 septiembre, pp. 11-21.
- TORRES, Cecilia de (2007), «El arte para todos», en catálogo: AA.VV. *Murales TTG*, Montevideo: Museo Gurvich, abril-julio, pp. 29-41.
- TORRES-GARCÍA, J., *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1944.
- TVE (1993), *Entre les masses. Joan Miró*, Barcelona: Mediateca de la Fundació Joan Miró (DVD).
- VAL, Mónica (2013), «El 'símbolo' frente a la 'forma': la influencia del arte en la arquitectura tras el movimiento moderno», *dearq 12*, Bogotá, julio, pp. 118-124.
- VILLANUEVA, Raúl Carlos (1957), «La integración de las artes», *Colección Espacio y Forma*, Caracas: Facultad de Arquitectura y urbanismo, Universidad Central de Venezuela, s/p.
- VIVAS, Antonio (1983), «Lluís Castaldo», *Cerámica*, Madrid, n.º 17, pp. 30-41.