

JOAN MIRÓ. SIGNOS E FIGURAÇÃO

Casa de Serralves

09 OUT 2021 - 06 MAR 2022

Mecenas da Exposição: Fundação “la Caixa” e BPI

A Fundação de Serralves, em colaboração com a Fundação “la Caixa” e o BPI, apresentam:

JOAN MIRÓ. SIGNOS E FIGURAÇÃO

Casa de Serralves

09 OUT 2021 - 06 MAR 2022

Mecenas da Exposição: Fundação “la Caixa” e BPI

Porto, 8 de outubro de 2021. A Coleção Miró, propriedade do Estado Português, é composta por 85 obras e engloba pinturas, esculturas, colagens, desenhos e tapeçarias do famoso artista catalão. Cedida ao Município do Porto por um período de 25 anos e em depósito na Fundação de Serralves, a Coleção abrange seis décadas de trabalho de Joan Miró, de 1924 até 1981, constituindo assim uma excelente introdução à sua obra e às suas principais preocupações artísticas.

Joan Miró (1893—1983), um dos grandes “criadores de formas” do século XX, foi também um “assassino” estético, que desafiou os limites tradicionais dos meios em que trabalhou. Na sua arte, as diferentes práticas dialogam entre si, cruzando os meios: a pintura comunica com o desenho; a escultura seduz os objetos tecidos; e as colagens, sempre conjugações de entidades díspares, funcionam como princípio maior ou matriz para a exploração das profundezas do real.

Esta exposição não segue um formato cronológico ou linear: as obras estão agregadas tematicamente, tentando dar uma visão holística do percurso do artista. As várias salas abordam diferentes aspetos da sua arte: o desenvolvimento de uma linguagem de signos; o encontro do artista com a pintura abstrata que se fazia na Europa e na América; o seu interesse pelo processo e pelo gesto expressivo; as suas complexas respostas ao drama social dos anos 1930; a inovadora abordagem da colagem; o impacto da estética do sudeste asiático na sua prática do desenho; e, acima de tudo, a sua incessante curiosidade pela natureza dos materiais. Um inventário dos suportes físicos usados por Miró ao longo da sua carreira inclui materiais tradicionais como a tela (engradada ou não, rasgada, esgarçada e furada), papel texturado de vários tipos, pergaminho, madeira e cartão (retalhado e canelado), mas também vidro, lixa, serapilheira, cortiça, carneira, fibrocimento, latão, Masonite, Celotex, cobre, folha de alumínio e papel alcatroado. Sempre em delicado equilíbrio com o suporte, os materiais vão desde óleo, tinta acrílica, giz, pastel, lápis conté, tinta-da-china, grafite, têmpera de ovo, guache, aguarela, tinta de esmalte, colagem, stencils e decalques, até ao uso inovador de bases menos ortodoxas, como gesso, caseína e alcatrão, por vezes combinados com uma panóplia eclética de objetos quotidianos e materiais do dia-a-dia, como linóleo, corda e fio. Numa exploração da materialidade talvez apenas rivalizada por Paul Klee, Miró expandiu decisivamente as fronteiras das técnicas da produção artística no século XX.

Curadoria e autor do projeto expositivo: Robert Lubar Messeri

JOAN MIRÓ. SIGNOS E FIGURAÇÃO

Foto: <https://we.tl/t-iZ5E0cF833>

Femme et oiseau, 1959 Mulher e pássaro, 1959 / Óleo sobre tela 116 x 89 cm

Col. Estado Português, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto

TELAS QUEIMADAS

Trabalhando numa moagem abandonada de Tarragona para produzir uma série de elaboradas tapeçarias conhecidas como sobreteixims, Miró levou a sua exploração dos materiais em novas direções. Num ato de destruição — que era simultaneamente um ato de criação e transformação — cortou e incendiou cinco telas numa operação orquestrada de caos controlado. As cinco teles cremadas — telas queimadas — que daí resultaram foram expostas no Grand Palais em 1974, na grande retrospectiva de Miró aí organizada. Seguindo indicações do artista, dois desses trabalhos foram suspensos do teto de modo a que tanto a frente como o verso fossem visíveis.

Miró concebeu as “telas queimadas” como um ataque ao próprio corpo da arte: às suas qualidades decorativas; ao seu valor de troca como objeto de luxo; à sua sacrossanta pureza. Desafiando a sua própria destreza como mestre da forma e da técnica, Miró permitiu que o fogo determinasse a trajetória da sua arte num processo de transformação alquímica. Opondo a visão ao toque, a observação distanciada à experiência próxima e física, Miró renovou a sua arte e expandiu-a a partir do interior.

Como sempre acontecia, a abordagem de Miró à figuração também se reflete nos seus trabalhos dessa época em outros meios. As acentuadas linhas pretas das “telas queimadas” da Coleção do Estado português surgem em desenhos e pinturas do mesmo período. O preto é o elemento constituinte do traçado e determina a figuração. A transparência literal das “telas queimadas” — em que as áreas abertas permitem que a envolvente invada o trabalho — encontra corolário na imponente Tête [Cabeça] de 31 de dezembro de 1973, executada já depois de as telas queimadas estarem concluídas. Este trabalho é uma espécie de transição entre desenho e pintura, uma vez que é constituído por múltiplas camadas de tela e de papel que são descascadas para revelar materiais subjacentes. Tal como os buracos carbonizados das telas queimadas, um fragmento de jornal colado lê-se como uma abertura na (ou uma janela para a) superfície negra, confundindo as relações entre figura e fundo, entre o espaço da arte e o espaço da realidade quotidiana.

O DESENVOLVIMENTO DE UMA LINGUAGEM DE SIGNOS

Miró concebeu uma linguagem visual de signos que transformou a sua arte. Numa série de desenhos que executou no verão de 1924, reduziu os objetos a simples contornos destilando a forma aos seus elementos essenciais. Num trabalho desse ano, Sem título (Dançarina), a figura apresenta-se como uma espécie de autómato, cujo movimento é ativado por uma mão-manivela ligada a uma roda. Também a arquitetura do corpo foi subvertida: a cabeça é uma forma semicircular com um coração flamejante sobressaindo no topo; uma linha curva marca o movimento da dançarina no espaço, enquanto o seu corpo está reduzido a linhas onduladas que simbolizam o cabelo, um signo em forma de aranha para a vagina, e um pé. Completam a cena, no canto inferior direito, alguma vegetação e possivelmente um inseto, enquanto no canto superior esquerdo se vê uma estrela.

Estes mesmos signos vão reaparecer na arte de Miró, assumindo novas configurações e significados decorrentes do contexto. Na definição mais geral do termo, um signo é um substituto, um sinal que representa um objeto ausente, uma ideia ou um conceito. Ao reformular a sua pintura como uma operação linguística, Miró passou a entender a superfície pictórica como um espaço para sinais e inscrições, incluindo linhas, palavras e letras. Para ele, o signo visual era polivalente e aberto a

múltiplas interpretações, embora também insistisse na sua relação com a realidade. Por vezes, Miró explorava o território dos pictogramas e dos ideogramas, abrindo a linguagem ao potencial completo da significação.

Outras vezes usava sistemas de signos pré-estabelecidos, que depois pervertia ou inseria em sistemas secundários de significado. Embora tenha flirtado com a abstração, Miró nunca cruzou o limiar para a não-objetividade. Os seus signos existem como puros grafismos — sinais semiabstratos — em que o significado parece estar potencialmente suspenso.

GESTO E PROCESSO

Entre fevereiro de 1947 e abril de 1959, Miró fez três viagens aos Estados Unidos, tendo ficado profundamente impressionado pelo expressionismo abstrato. Simultaneamente, permaneceu uma presença regular em Paris, onde assistiu à explosão do informalismo e da pintura matérica: ambos os movimentos ecoavam a abordagem de Miró à produção artística. Muito do seu trabalho desta altura é caracterizado por um novo lirismo gestual, em que as imagens surgem do processo de trabalho nos suportes artísticos. *Femme et Oiseau [Mulher e pássaro]*, de 24 de novembro de 1959, é uma obra-prima desta nova abordagem. A pintura sugere numerosas comparações com a chamada “stain painting” americana, praticada por artistas como Helen Frankenthaler. Miró deixa que a pintura impregne o suporte, modificando a luminescência da sua paleta brilhante ao aplicar a tinta em diversos graus de diluição. O acidente controlado reina neste processo: gotas de tinta criam núcleos profundamente atmosféricos de espaço virtual e definem as linhas rudimentares das figuras que parecem emergir do próprio fundo.

À medida que explora uma dinâmica da pintura mais espontânea e expressiva, Miró vai transpondo para outros meios as lições aprendidas. É neste momento que começa a impor-se como um dos grandes gravadores do século XX. Os efeitos que consegue na pintura influenciam a sua abordagem da gravura e da água-tinta que, por seu turno, interferem no seu trabalho em desenho. Na verdade, grande parte da obra de Miró de finais dos anos 1940 e da década seguinte tem um forte impulso gráfico. Nas oitenta xilografuras que fez para ilustrar *À toute épreuve* de Paul Éluard — publicado em 1958, após dez anos de trabalho — Miró demonstrou uma imensa sensibilidade para com as características físicas do meio, permitindo que os veios naturais da madeira permanecessem visíveis. Tal como a sua linguagem de signos, que podia ser combinada em infinitas variações, a prática da gravura incluía muitas vezes inverter, recolorir e/ou recombinar chapas individuais para estabelecer novos e produtivos diálogos formais que, por sua vez, se estendiam à prática do desenho.

MATERIALIDADE SELVAGEM

Em finais dos anos 1920 e início dos anos 1930, a arte de Miró viu-se contagiada por uma espécie de materialidade selvagem. Indo mais longe na exploração de experiências prévias na área da colagem e na realização de esculturas-objetos, Miró começou a pensar na superfície pictórica como um espaço de acumulação — de matéria encrustada e de objetos do dia-a-dia. Entre meados de julho e meados de outubro de 1936, Miró produziu uma série de trinta e sete trabalhos, cada um deles simplesmente intitulado *Peinture [Pintura]*, executados sobre masonite, um tipo de aglomerado de madeira de alta densidade usado para fins industriais. Descrita pelo biógrafo do artista, Jacques Dupin, como uma superfície “algures entre terracota e palha martelada, espalmada e ligeiramente carbonizada”, a masonite é um suporte particularmente implacável. Em pelo menos metade dos trabalhos da série, Miró trabalhou sobre o lado mais texturado das placas, renunciando a uma preparação de superfície que o alisaria. Sobre esse fundo áspero, usou tintas de óleo e de esmalte, caseína, alcatrão, areia e até seixos, em direto desafio ao lirismo poético que tinha alcançado noutros trabalhos. Em diversas ocasiões, lixou e perfurou a superfície, insistindo no caráter objetual do seu suporte.

Esta série de trabalhos foi executada durante os primeiros meses da Guerra Civil de Espanha. A imensa ansiedade que o artista sentia relativamente ao avanço da Europa para o fascismo levaram-no a

*abdicar da pureza formal. Um novo vocabulário de figuras monstruosas surge na sua arte, expressão do terror diante das forças sinistras que as políticas autoritárias tinham libertado. Numa série de desenhos executados em 1937 na Académie de la Grande Chaumière, em Paris, uma única ideia dominante é transmitida: a realidade observada e a disciplina externa são o garante da liberdade expressiva e da distorção formal. As poses familiares dos modelos, predefinidas por tradições académicas há muito codificadas, são sujeitas a distorções. À medida que o lápis se move desembaraçadamente pela folha de papel, o ato de transcrição é já um ato de tradução e de interpretação. Os corpos esforçam-se por caber nos limites do papel; os membros incham e cedem nas articulações; e a carne descai ou enrugam-se sobre o esqueleto sem qualquer tentativa de idealização. Tal como na obra *Peinture*, de 1935, com as suas superfícies rasuradas e fortemente incrustadas, a figura é sujeita às forças disruptivas da natureza e da agressão humana.*

MORFOLOGIAS DA FIGURA

*Logo a partir dos desenhos de 1924, era na figura humana que Miró praticava as suas transformações formais ao desenvolver uma linguagem visual de signos. Tendo talvez em mente a deformação das figuras de Picasso, Miró criou um universo equivalente de personagens, figuras que se situam algures entre a realidade observada e a imaginação do artista. Em 1929, Miró adotou a metamorfose como tópico da sua arte num grupo de quatro “retratos imaginários”, o maior dos quais é *La Fornarina (d’après Raphaël)* [*La Fornarina (segundo Rafael)*]. Baseado num retrato do mestre renascentista italiano de uma mulher que se pensou durante muito tempo ter sido sua amante, Miró purificou gradualmente o episódio visual densamente preenchido da imagem de Rafael: o corpo da Fornarina foi simplificado até não restar senão uma volumosa massa negra; a cabeça e o peito foram reduzidos a protuberâncias bulbosas; o turbante, cujos extremos em nó foram traduzidos para formas cornúpetas, foi gritantemente exagerado; e o olho assumiu uma fantástica configuração de peixe. Mesmo pormenores subtis como os pedacinhos de céu que surgem através da folhagem no retrato de Rafael foram transformados numa série de salpicos vermelhos à direita da figura no trabalho de Miró. Numa série de esboços preparatórios da pintura, Miró foi deformando o seu modelo visual à medida que se ia afastando da anedota. Num desses esboços escreveu em francês: *trop en pensant en mes choses précédentes (pensando demasiado nas minhas coisas precedentes) e trop réaliste encore (ainda demasiado realista)*. Subvertendo a noção tradicional do retrato como baseado na aparência, Miró pôs à prova as fronteiras da mimese.*

Em trabalhos subsequentes dos anos 1930, Miró rentabilizou o princípio da metamorfose e da transformação formal, imaginando um mundo de figuras distorcidas, cujos corpos contorcidos parecem estar em metamorfose contínua. Com corpos esguios que parecem não conseguir suportar as suas cabeças dilatadas, as figuras gesticulam num espaço aberto como se oprimidas por forças fora do seu controlo. Em numerosos trabalhos, Miró parece fazer emergir os corpos grotescos do próprio suporte de papel, enquanto manchas de cor amorfas constituem figuras que parecem ultrapassar os seus próprios limites físicos.

SOBRETEIXIMS

Entre 1972 e 1973 Miró produziu trinta e três tapeçarias, conhecidas coletivamente como “sobreteixims”, ou seja, “sobretécidos”. Ao contrário da manufatura tradicional de tapeçaria, estes trabalhos não se baseavam em reproduções de designs preexistentes, tendo sido concebidos como objetos independentes que conferiam ao meio uma grande autonomia. Miró trabalhou em estreita colaboração com Josep Royo, um jovem tecelão de grande talento, e mais uma vez impôs novos limites à sua prática.

Por um lado, a materialidade decisiva dos “sobreteixims” equipara-os à sua prática da colagem, em que frequentemente o trabalho funciona em grande tensão com o suporte. Por outro, os “sobreteixims” são objetos de direito próprio e relacionam-se com a prática da escultura do artista na sua combinação

e reconfiguração de materiais encontrados, rejeitados e destituídos da sua funcionalidade e identidade primeira. Explorando a ideia de transposição metafórica, Miró permitiu que objetos comuns como baldes, feltro ou meadas de lã assumissem as características físicas de tinta vertida e gotejada.

Os “sobreteixims” têm uma função retrospectiva enquanto culminação do interesse de sempre do artista pela natureza material dos seus suportes e estruturas de superfície. A mesma grelha branca que aparece em vários destes trabalhos também pode ser encontrada em pinturas deste período. Amplos quadrantes de áreas brancas ou coloridas contidas nesta retícula aparecem por seu turno nas colagens tardias de Miró, em que extensas áreas negras são interrompidas pela presença de fragmentos de jornal, e onde a relação entre espaço positivo e negativo, entre figura e fundo, é desestabilizada.

PINTANDO O VAZIO

A intensa fisicidade dos sobreteixims representa um polo da personalidade artística de Miró. O outro polo é sua exploração do vazio, de um espaço despejado mas repleto de significado. A partir de meados dos anos 1920, Miro reduziu drasticamente a sua figuração a uma série de paisagens abertas e espartanas que confrontou com bases densas e muitas vezes esbatidas. Designadas como “pinturas oníricas”, estas obras não eram tantos registos do inconsciente do artista, mas mais tentativas de forjar uma linguagem visual largamente abstrata que mantinha no entanto uma clara relação com o real. O uso da cor como agente estrutural de definição do espaço nas “pinturas oníricas” de Miró aponta para um entendimento profundo e intuitivo do trabalho de Matisse. Por sua vez, ambos os artistas viriam a ser uma influência para os pintores da chamada pintura “colour field” americana dos anos 1950.

*Miró voltou a pintar o vazio nos anos 1960, numa série de enormes telas e trípticos. A natureza em certa medida zen destes trabalhos e o lirismo das linhas delicadas denotam o interesse do artista pelas tradições estéticas do sudeste asiático, especialmente a caligrafia japonesa. Já em 1918 Miró se tinha entusiasmado pela “caligrafia de uma árvore ou de um telhado” que descreveu numa carta a um amigo. Um ano antes tinha incluído uma xilogravura japonesa num retrato do seu colega de ateliê Enric Cristòfol Ricart. Este interesse precoce pela caligrafia e pelas tradições artísticas asiáticas iria refletir-se em numerosos desenhos a tinta e aguada, executados na década de 1960. Após a sua primeira viagem ao Japão, em setembro de 1966, durante a qual conheceu o poeta Shuzo Takiguchi, Miró confidenciou a Jacques Dupin, seu amigo e biógrafo, que a visita ao Japão tinha tido nele um forte impacto, “quase tanto, atrevo-me a dizer, como quando fui a Paris pela primeira vez”. Três anos mais tarde, Miró regressou ao Japão para trabalhar num imenso mural em cerâmica para a Exposição Universal de Osaka. Durante esse período teve encontros com mestres de caligrafia e praticou esse meio. Não obstante, a sua decisiva materialidade continuou a marcar mesmo as suas telas mais espartanas. Em *Painting V/V [Pintura V/V]*, de 27 de outubro de 1960, a superfície é ligeiramente abrasiva devido à pressão do pincel. Apesar da figuração reduzida, há claros indícios do processo do artista e da sua relação física com a tela: cerdas do pincel usado encontram-se espalhadas por toda a superfície do quadro.*

GRELHAS

*Em meados dos anos 1960, a grelha reapareceu como agente estrutural visível no trabalho de Miró, uma armação através da qual as formas eram fixadas no seu lugar. Numa série de quatro pinturas executadas no início de 1935, incluindo *Tête d’homme [Cabeça de homem]*, Miró já tinha invertido a relação tradicional entre linha como contorno e linha como sinal gráfico. Essas pinturas renunciaram as liberdades que viria a tomar no seu trabalho mais tardio, em que a grelha aparece como elemento pronto-a-usar. Em algumas obras, essa grelha surge como uma estrutura secundária que se estende por toda a superfície da página ou da tela, assumindo uma identidade descritiva sob a forma de uma escada que também funciona como uma rede abstrata. Noutras pinturas e desenhos também da fase tardia, a grelha é tão subtil que dificilmente é apercebida, mas está no entanto presente e cumpre a sua função. Nestes trabalhos, figura e fundo — signo, superfície e suporte — estão a tal ponto*

equilibrados que apenas restam estilhaços de objetos, fragmentos de seres no espaço. A figura é o fundo: é uma condição do suporte estrutural que a define e excede. No trabalho final de Miró a figuração não é apenas estrutura: é um suplemento que é convocado do fundo, no qual se desmorona.

UM UNIVERSO ANALÓGICO

*Entre outubro de 1937 e março de 1938 Miró produziu um dos mais impressionantes autorretratos da sua carreira. Executado a lápis e lápis de cera sobre tela, com velaturas de tinta de óleo, a imagem sobrepõe-se a uma miríade de estrelas turbulentas e cintilantes, imagens cosmológicas de destruição iminente que articulam a reação de Miró aos eventos trágicos que caracterizaram a Guerra Civil de Espanha. Mais de duas décadas depois, em 1960, Miró reproduziu a imagem em tamanho real. Usando o autorretrato de 1937–38 como fundo ou palimpsesto, sobrepôs-lhe os pesados contornos de uma outra figura, um sucedâneo analógico que substitui o semblante do artista. Nesse mesmo ano, Miró produziu a obra agora na posse do Estado português intitulada *Personnage* [Personagem]. A figura retoma o tópico dos Autorretratos de 1937–38 e de 1960 em novos termos. Os corpos solares e astrais desapareceram, substituídos agora por uma estrutura de grossas linhas pretas que demarcam os contornos da figura, que parece devolver o olhar do observador com uma presença fantasmática. A imagem relaciona-se com um outro trabalho de 26 de julho de 1963, um desenho intitulado *Personnages et oiseau dans la nuit* [Personagens e pássaro na noite], em que a discreta presença de uma figura mais uma vez assombra a cena. Usando um vocabulário rudimentar de formas, Miró recombina motivos, criando uma figura cuja relação com o real e com o mundo da mimese é gradualmente mais ténue. Na verdade, ao regressar ao autorretrato, Miró adaptou a sua linguagem formal a todo um leque de temas. Em *Sem título VI/XI*, de 1960, um trabalho executado em óleo sobre papel, o olho vermelho de *Personnage* desse mesmo ano e os espessos contornos negros metamorfoseiam-se numa espécie de cosmogonia universal em que as formas parecem emergir do nada. Nesse processo, Miró reposicionou implicitamente a imagética cosmológica que aparecera no Autorretrato de 1937–38.*

COLAGEM

*A colagem como junção de materiais heterogéneos e díspares é um princípio fundacional da prática artística de Miró, que levou os limites do meio a novos extremos, desenvolvendo as inovações de Picasso e Braque de 1912–14. Reaproveitando matérias banais e/ou reciclando objetos encontrados — um cartaz, decalques de animais e flores ou postais antiquados da viragem do século — Miró conferiu novas identidades a objetos quotidianos: um pedaço de papel amarrotado transforma-se numa fantástica personagem a flutuar pelo céu noturno em *Personnage et étoiles dans la nuit* [Personagem e estrelas na noite] de 1965; uma tira de feltro amarrada a um balde torna-se metáfora para tinta a escorrer no *Sobreteixim* 12 de 1973; juntando lã e tecido a um desgastado pedaço de madeira este transforma-se num camponês com a clássica barretina vermelha, o barrete tradicional dos camponeses catalães, em *Sobreteixim-saco* 14, do mesmo ano. Apesar destas mutações, as identidades originais dos objetos e materiais usados mantêm-se. Neste movimento oscilante entre a identidade comum das coisas e o seu valor poético, Miró instaura uma elaborada prática de transformação metafórica.*

Textos: Robert Lubar Messeri

Nota curricular:

Reconhecido internacionalmente como um dos maiores estudiosos da obra de Miró, **Robert Lubar Messeri**, é professor de arte moderna no Institute of Fine Arts of New York University. Entre 2014 e 2019, exerceu o cargo de diretor da New York University in Madrid. Foi também diretor, entre 2013 e 2020, do International Miró Research Group e da Càtedra Joan Miró, patrocinada pela Universitat Oberta de Catalunya e pela Fundació Joan Miró em Barcelona, onde é também administrador.

Especialista em arte francesa, catalã e espanhola do século XX, publicou extensamente artigos sobre mestres como Joan Miró, Pablo Picasso e Salvador Dalí.

Sobre o BPI e a Fundação “la Caixa”

A Fundação de Serralves, o BPI, e a Fundação “la Caixa” estabeleceram um acordo de colaboração para o desenvolvimento de projetos de caráter social e cultural em Portugal, na sequência da entrada do BPI para o Grupo CaixaBank, que marcou o início da implementação dos programas e iniciativas de ação social da Fundação “la Caixa” no país, com o compromisso de alcançar um investimento de até 50 milhões de euros anuais nos próximos anos.

Um dos princípios de atuação da Fundação “la Caixa” é promover uma sociedade melhor, com enfoque especial nos grupos mais vulneráveis. A Fundação dá especial atenção aos seus programas estratégicos na área da integração laboral de pessoas em risco de exclusão social, da atenção aos idosos, do apoio às crianças e jovens em risco e da assistência às pessoas com doenças em estado avançado, promovendo ainda os Prémios de Solidariedade BPI Fundação “la Caixa”, em conjunto com o BPI. A Fundação “la Caixa” também atua na área da investigação na saúde e nas ciências sociais, e possui um prestigiado programa de bolsas de estudo. Em Portugal, incentiva ainda o desenvolvimento do interior do país através do Programa Promove, nos eixos de gestão de recursos naturais, criação de polos de desenvolvimento e fixação de residentes. As atividades de divulgação cultural são também uma das grandes prioridades da Fundação “la Caixa” através da colaboração com uma vasta rede de museus e entidades culturais de referência, nacionais e internacionais.

Mais de 110 anos após a sua criação, a Fundação “la Caixa” representa hoje um modelo único de compromisso social e é primeira fundação da União Europeia e uma das mais importantes do mundo.
