

ピカソ・セラミック —「見立て」の芸術

Picasso Ceramics:
Art of MITATE

ピカソ・セラミック —「見立て」の芸術

会期：2024年10月29日～2025年12月28日

主催・会場：ヨックモックミュージアム

Picasso Ceramics: Art of MITATE

October 29, 2024 — December 28, 2025

YOKU MOKU MUSEUM

Essay



Ceramics in Picasso's Work as a Whole

Salvador Haro González

Ceramics in Picasso's Work as a Whole

ピカソ作品の総体に占めるセラミック

Salvador Haro González Professor, University of Málaga

サルバドール・アロ・ゴンサレス マラガ大学教授

1956年にバスタブに浸かるピカソを撮影した写真家デイヴィッド・ダグラス・ダンカンは、翌57年の夏、カンヌにあるラ・カリフォルニー荘でおびたしい数の写真を撮った。これらの写真は、ピカソの制作風景を写し取っており、彼の創作過程を理解するために卓越した価値を有している。そのうちのある写真 (fig. 1) では、ピカソと彼の画商であるルイズ・レリスが大きな白いカンヴァスの前で会話している姿が見られる。彼らの横にも、前にも、後ろにも、いたるところに、セラミック、素描、絵画、彫刻などなど何十ものピカソ作品が雑然と置かれているのが見える。ピカソにとって、異なる時期に、多様な美術の技法でもって彼自身が手掛けた複数の作品を眼前にすることは、必須だった。というのも、ピカソ芸術を作り出す際の最大の参照源のひとつは、彼自身の芸術だったからである。実際、写真に写っている大きな白いカンヴァスには、すぐに《ラ・ガルーブの海水浴者たち》^{註1}が描かれることになったが、その彫刻版〔その一部〕が、カンヴァスの横に見える。

ピカソの作品において、異なる美術ジャンル間の相互関係は、常なるものである。ピカソは、テーマが一つの手法から別の手法に移行された際に、ときに価値の逆転が起こることを理解しており、その両義性を楽しんだ。別の場合には、ある美術ジャンルでの実験が、他の手法に転用可能な形態上の解決策を導くことがあり、創作過程は円環的かつ相互補給的なものだった。これはピカソの典型的な仕事の方法で、ひとつのモチーフを骨の髄まで探究したおし、手法を変えながら、ありとあらゆる可能性が引き出されるまで絶え間なくメタモルフォーゼさせ続けるのだ。例をひとつ挙げよう。1956年1月の間中、ピカソは髪を結う裸婦ないし入浴する女性というテーマに何冊ものス

ケッチブックを費やした^{註2}。翌月、同じテーマを何枚かの陶板に移し替えたところ、セラミックの制作過程がモチーフに形態上の発展をもたらした。発見のいくつかは、2月16日に描かれた絵画作品《浜辺の二人の女性》^{註3}に取り入れられ、その後、大型タイル壁画《髪をとかず裸婦座像》^{註4}で再びセラミックに舞い戻っている。

したがって、個々の要素を、彼の制作全体を構成する有機的な一部として考え、ピカソの作品を総体的に捉えることが必要だといえよう。その場合、ピカソ研究の第一人者たちの多くが、彼のセラミックを完全に見落とすか、ほとんど触れずにいることは不可解だ。とりわけ彼のセラミックが、他の諸作品を理解するための重要な手がかりを含んでいることを考えると、なおさら理解しがたい。私の同僚であるハラルド・タイルと私は、ピカソのセラミックに関して四半世紀にわたり研究に専念するなかで、セラミック固有の特性、伝統、芸術言語を見失うことなく^{註5}、セラミック作品を彼の他の広範な作品中に位置づける研究方法を開発してきた^{註6}。この視点は、ピカソ自身の考え方にきわめて近い。彼は、ジャンルや技法の間に優劣をつけることなく、むしろ自分の作品、すなわち「ピカソ」を創り出す手段となり得るあらゆる美術領域に関心を抱いていたのである。

このアプローチの有効性を示すためには、彼のいくつかの作品を検討するだけで十分だろう。ピカソの作品には、相互影響や根底でつながった関係がしばしば見受けられるからである。長年にわたる創作活動の間に蓄積されたピカソの広範な経験は、セラミックにも——彼が没頭し始めたのは、1947年以降のことで、当時、ピカソはすでに65歳に達していた——確かな足跡を残した。他方で、セラミック特有の性質もまた、ピカソ

In the summer of 1957, the photographer David Douglas Duncan, who had photographed Picasso in his bathtub the year before, shot a series of photographs at the Villa La Californie in Cannes. These images are a window into the artist's workspace and provide invaluable insight into his creative process. In one of the photographs (fig. 1), Picasso and his art dealer Louise Leiris are seen in conversation, seated in front of a large blank canvas. To the side, behind, in the foreground, and all around, we can see dozens of the artist's works: ceramics, drawings, paintings, sculptures... a chaotic mélange of all sorts. For Picasso it was important to have a diverse range of works from different periods and artistic disciplines in view, as one of his greatest artistic references was his own art. In fact, the large blank canvas in the photograph would soon be graced by *Bathers at La Garoupe*¹, the sculptural version of which can be seen alongside.

Picasso's work often explores the interconnections between different artistic domains. In this way, the artist discovers how themes can sometimes undergo a reversal of values when transposed from one medium to another, giving him the chance to play around with ambivalence. On other occasions, experimentation in one artistic realm leads to formal solutions that can be transferred to another medium, in a circular and mutually enriching creative journey. This is typical of Picasso's approach: squeezing every last drop of potential out of a motif, changing the artistic domain and then reimagining it again and again in a continuous metamorphosis until its full potential has been extracted. Let us take an example: throughout January 1956, Picasso devoted numerous sketchbooks to the theme of a nude or bathing woman putting up her hair². The very next month saw him transfer the same theme onto several ceramic

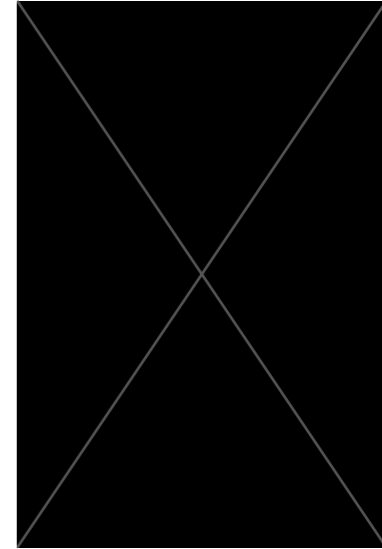


Fig. 1
白いカンヴァスを前に座るパブロ・ピカソとルイズ・レリス、1957年夏、ラ・カリフォルニー荘（カンヌ）、撮影:デイヴィッド・ダグラス・ダンカン
Pablo Picasso and Louise Leiris sitting in front of a white canvas, Summer 1957, Villa La Californie, Cannes. Photo by David Douglas Duncan

plates, introducing a fresh perspective that the ceramic process brought to the formal evolution of the motif; some of his discoveries were subsequently incorporated into the painting *Two Women on the Beach*³ on February 16, later to be revisited in ceramics in the large tile mural *Seated Nude Combing Her Hair*⁴.

It seems advisable, therefore, to approach the artist's work holistically, considering each individual component as an integral part of the organic whole that forms his entire production. It is therefore somewhat perplexing that so many of the leading scholars of Picasso's work have either overlooked entirely or barely touched on the artist's ceramic works. This is especially true in light of the fact that his ceramics contain important clues to the understanding of other works. After a quarter-century of dedicated research on Picasso's ceramic art, my colleague Harald Theil and I have developed an approach that seeks to contextualize the artist's ceramic pieces within the broader scope of his oeuvre⁵, while remaining mindful of the specific characteristics, tradition, and vocabulary of ceramics⁶. This perspective echoes that of Picasso's own, blind as he was to any hierarchy between genres or techniques. Rather, he gravitated towards whatever artistic domain could be a vehicle for his work, for making Picassos.

To illustrate the viability of our approach, one need only examine some of his works, where mutual influences and rhizomatic relationships are often discernible. Picasso's vast experience accumulated over many years of artistic endeavor undoubtedly left its mark on ceramics, a field in which he

の後期作品、とりわけ絵画、彫刻、版画に、消すことのできない痕跡を残している。

異なるジャンルの作品間に見いだされる類似点は、時に様式レベルのものである。ピカソがセラミックの材料と向き合うなかで、それらの技法的特性に直接的に由来する新しい形のレパートリーが生まれることがある。例えば、ピカソは、最初期のセラミック作品から、スピードの速いコマ形状の筆さばきをいくつかの作品で磨き上げた。粘土の表面の吸収性が非常に高かったため、彼は短いタッチで作業せざるを得なかったからである (fig. 2)。その結果、闘牛をテーマとした作品に緊張感とダイナリズムがもたらされ、特に納得のいく効果が得られた。実際、ピカソは非常に満足したため、後に他の種類の作品にもこうしたタッチを取り込んでいる。たとえば、墨による素描で闘牛を描いた 1959 年の大連作 (fig. 3) や、ペペ・イーリオの《ラ・タウロマキア (闘牛技)》^{註7} のための 26 枚の版画などである。形態上のレパートリーは、したがって、ピカソがセラミックで広く展開した諸テーマにおいて現れ、セラミックという技法を超えて、他の美術領域における思索 (ディスコース) の一部となるのである。

もう一つの例は、古代から実践されてきたセラミック固有の技法である「スグラフフィート (掻き落とし)」に見出される。セラミックを開始した当初から、ピカソは、表面を引っ掻いて下層にある色を発見するというスグラフフィートに可能性を見出し、一種の内部構造や骨格で補強して図像を表わすというグラフィック技法を展開させた。この方法は、1960 年代のいくつかのアクアティント版画にも同様に見られる。版画では、比較的シンプルに描かれた図像が、同種の構造によって強化されて

いる^{註8}。セラミックの伝統から生まれた方法は、ピカソ作品、特に版画作品で、一般的に用いられる方法になった。別の古代へのまなざしは、横顔のシルエットのような人物像に見出される。それらは古典期のアッティカ黒像式陶器の様式の模倣から生まれたもので、やはり後に他の美術領域にも登場している^{註9}。

別の場合には、この種の転用は、支持体の特性から生まれ、その作品よりも後に生み出される、他の美術ジャンルの作品のコンセプトにさえ影響するに至った。1962 年、ピカソは内部がくり抜かれた長方形の皿の内側に絵を描き、外縁を枠のように扱った (fig. 4)。この偽の枠は、主題に統合されてその一部となり、後のいくつかの絵画で、再度登場する。特に相当数のリノカット連作で用いられたが、それらの版画自体が、やはり陶器の皿で探求された諸テーマを再び扱ったものだった (fig. 5)。すなわち、ピカソの創作プロセスを理解するためには、彼の作品の総体を考えることが不可欠なのだ。

ピカソはかつてピエール・デクスに対して、「[セラミックは] 版画のようなもので、焼くことが刷ることなんだ」と述べた^{註10}。確かに、グラフィック・アートのいくつかの原理との間に、セラミックと、より多くの共通点が見いだされる。もっとも明白な類似点は、1964 年からピカソが行った、粘土ヘオリジナル刻印を型押しするための母型としてのリノカット版の使用である (cat. no. 21)。その中には、特にその目的のためだけに作られ、紙に印刷された版が存在しなかったものさえあった^{註11}。しかし、ピカソはセラミックに型押しするために、石膏の型を彫る実践を、リノリウムに取り組む 2 年前の 1949 年に開始しており、その創作原理は必然的に銅版画法の実験にさかのぼらねばならない。この関係は、版画の版とそのプリントとの関係に類似

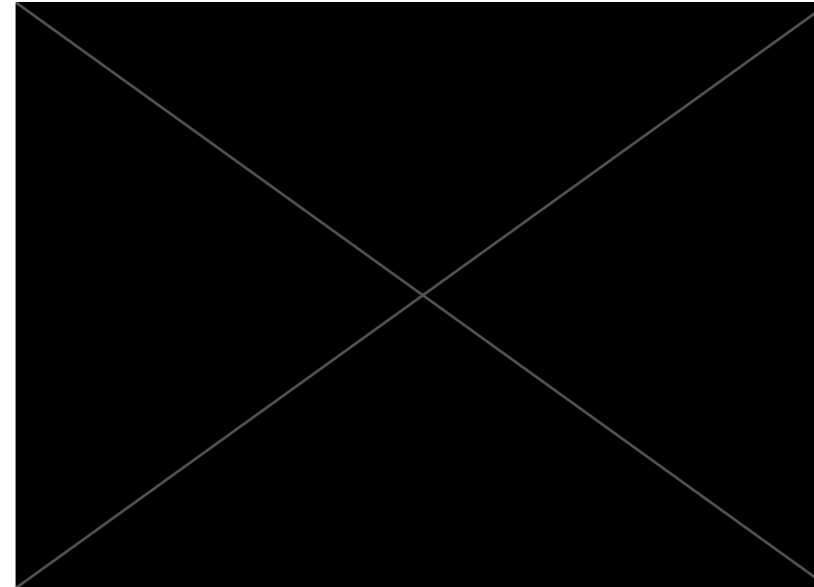


Fig. 2
パブロ・ピカソ《闘牛シーン》1957 年 6 月 18 日、楕円形の皿、白粘土、化粧土の装飾、パリ、国立ピカソ美術館 (MP1990-374)

Pablo Picasso, *Bullfighting Scene*, June 18, 1957. Oval plate, white clay painted with slips. Musée national Picasso - Paris, MP1990-374

Fig. 3
パブロ・ピカソ、素描帳 54 番 (フォリオ 30、表)、1959 年 4 月 3 日、墨／紙、パリ、国立ピカソ美術館 (MP1990-113)

Pablo Picasso, *Drawings notebook n° 54 (folio 30 recto)*, April 3, 1959. India ink on paper. Musée national Picasso - Paris, MP1990-113

Fig. 4
パブロ・ピカソ《サンティアゴ・ルシニョール著『エステーベ氏のアウカ(ハレルヤ)』からの一シーン》1962 年 7 月 10 日、シャモット入り粘土、化粧土の装飾、アルミン&ベルナル・ルイス=ピカソ財団

Pablo Picasso, *Plate decorated with a scene from 'L'Auca del senyor Esteve' by Santiago Rusiñol*, July 10, 1962. Grogged clay, painted with slips. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso, Madrid

Fig. 5
パブロ・ピカソ《アングル風家族の肖像 IV》1962 年 10 月 2 日、リノカット／アルシュ紙、バルセロナ、ピカソ美術館 (70.311)

Pablo Picasso, *Ingresque Family Portrait IV*, October 2, 1962. Linocut on Arches vellum paper. Museu Picasso de Barcelona, 70.311

immersed himself from 1947, having already reached the age of 65. Moreover, the specific qualities of ceramics have left an indelible mark on Picasso's later work, notably his paintings, sculptures, and prints.

The parallels that can be drawn between different kinds of works are sometimes of the order of language. Through the artist's interaction with ceramic materials, then, we see new formal resources emerging as a direct response to the specific technical characteristics of these materials. For instance, from his earliest forays into ceramics, Picasso honed a particular rapid, comma-shaped stroke in some pieces, which was dictated by the highly absorbent surface of the clay, forcing him to work with short brushstrokes (fig. 2). The resulting effect was particularly satisfying for bullfighting motifs, imbuing them with a sense of tension and energy. So satisfying, in fact, that Picasso later incorporated it into other types of works, such as a substantial series of India ink drawings depicting bullfighting in 1959 (fig. 3), or the twenty-six prints for *The Art of Bullfighting by Pepe Hillo*⁷. The formal resource thus appears in themes that Picasso had developed extensively in his ceramics, going beyond this original medium to become a part of the discourse in other artistic domains.

Another example can be found in the strictly ceramic technique of Sgraffito, a practice that dates back to antiquity. The possibility of discovering the underlying color

by scratching the surface led Picasso, from his early years working with ceramics, to develop a graphic resource of reinforcing the representation of figures with a kind of internal structure or skeleton by means of Sgraffito. This skeleton is also evident in several aquatint engravings from the 1960s. Here the rather simple figures are enhanced by a similar structure⁸. A resource born out of the ceramic tradition was to become a feature of some of Picasso's works, particularly in his graphic art. In a further nod to antiquity, Picasso's profiled, silhouette-like figures mimic the classical Athenian black-figure pottery style that would later appear in other artistic domains⁹.

Elsewhere, this type of crossover occurs due to the specific nature of the support and even has an impact on the very conceptualization of later works in other artistic domains. In 1962, Picasso painted on the underside of some rectangular plates with the inside hollowed out, treating the outer rim as though it were a frame (fig. 4). The false frame is seamlessly integrated into the theme, only to resurface in some of the later paintings, but most notably in a particular series of linocuts that also echo the themes explored on the ceramic plates (fig. 5). This goes to show that in order to fully understand Picasso's creative process, it is essential to have an appreciation of his entire body of work.

Picasso once remarked to Pierre Daix: "[Ceramics] works like printmaking, the firing is the print run"¹⁰. Certainly, the

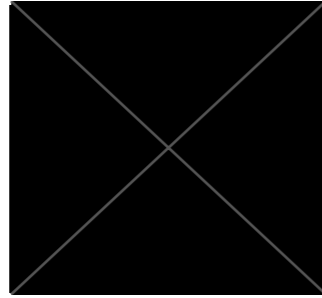


Fig. 6
 パブロ・ピカソ《AR302-304 のための皿一母型》1956年1月22日、石膏の型に彫り込み、セーヴル、国立工場・博物館、マドゥーラ寄託
 Pablo Picasso, *Plat matrix for AR302-304*, January 22, 1956. Engraved plaster mold. Sèvres, Manufacture et musée nationaux, Dépôt Madoura

している。すなわち、石膏への切り込みはすべて、印刷されたものにその刻印を残す。ピカソは、皿に（のちには他のものにも）型押しするための母型にするために、これらの型にレリーフ状にモチーフを刻み始め、それらのいくつかは後に着色された (fig. 6, cat. no. 28)。この「版画的陶芸 (グラフィック・セラミック)」の発明こそは、ピカソのセラミック作家としてもっとも特異な業績のひとつだと考えられる。この発明により、版画と同様に、セラミックで複数のオリジナル・エディションを制作することが可能になった。そのため、それらは、ジョルジュ・ブロッホによるピカソの版画作品レゾネの第3巻に収録されている。ブロッホは当初、版画のレゾネにセラミック作品を含めることに慎重だったが、ピカソ自身が「あなたの太ももを彫ったら、それだって版画だ！」と反論したのである^{註12}。歴史的な先例は存在する。しかしながら、ひとりのアーティストによる作品のオリジナル・エディションが制作されるためにこうした方法が用いられたことは、かつてなかった。

銅版画法に関して言えば、ピカソのセラミックとの間に、技術的類似点を見出すことができる。たとえば、ピカソの創作プロセスの観点から基本的な技法になったもののひとつに、シュガー・アクアティントがある。これは、描画部のみグラウンド (防蝕剤) が持ち上げられて銅板を露出させるので、描いた筆あとがそのまま残り、絵画的な方法で操作可能である。シュガー・アクアティントと、ピカソがセラミックでパラフィン (撥水剤) を使うロウ抜き技法を用いるときの創作プロセスとの間には、明らかな類似性が認められる。ロウ抜き技法を用いると、作品表面に釉薬が行きわたらないため、焼成したあと、パラフィンを置いたところだけ釉薬がかからず地のまま残る^{註13}。いずれ

の場合でも、白い部分を残す保護的な上薬と、選択した領域に上薬が付かないようにする薬剤——版画の場合には砂糖とアラビアゴムの混合溶液、セラミックの場合にはパラフィン——が存在する (cat. no. 16)。セラミックにおいて、ピカソは通常、焼成後にパティナをつけるために、この方法を用いた。パティナは、釉薬には残らないが、地の部分に付着して暗い色にさせる。描いた部分が焼成後に暗くなるように、パラフィンに酸化物を添加することさえあった。このような場合、描線の周りには、緑がかった色調に見える (cat. nos. 17, 29)。パラフィンの混合物中の銅酸化物は、塗布された地の表面を暗くするだけでなく、釉薬がかけられた隣の領域にも浸透するためである。

ピカソは、逆に釉薬を部分的に絵筆で塗布し、焼成後に釉薬のかかっていない部分にパティナをつけて暗くすることもあった (cat. nos. 7, 23)。セラミックにおける、この画像の創作法は、後に彼のいくつかの版画にも取り入れられた。版画での上薬の用い方は、陶器における釉薬の使い方と比較可能なもので、よく似た結果をもたらした。たとえば、1968年の銅版画連作〈347シリーズ〉の何点かのアクアティント (fig. 7) と、それより以前に制作された何枚かの陶板タイル (fig. 8) のアプローチの類似性に注目してほしい。どちらにおいても、版画の上薬ないし陶器の釉薬を使用して、登場人物たちは白いまま、背景を暗くすることで、イメージが作られている。

ピカソはまた、リノカット版画の一連の実験にもこの方法を適用した。そのやり方は、「バスタブの儀式」と呼ばれた^{註14}。彼は、まず、リノカット版を白い紙に白い油性インクで印刷し、目に見えない幻のイメージを作り出した。次にそれを黒いインクで覆い、水で洗い流した (fig. 9)。この過程で、黒インクは白い

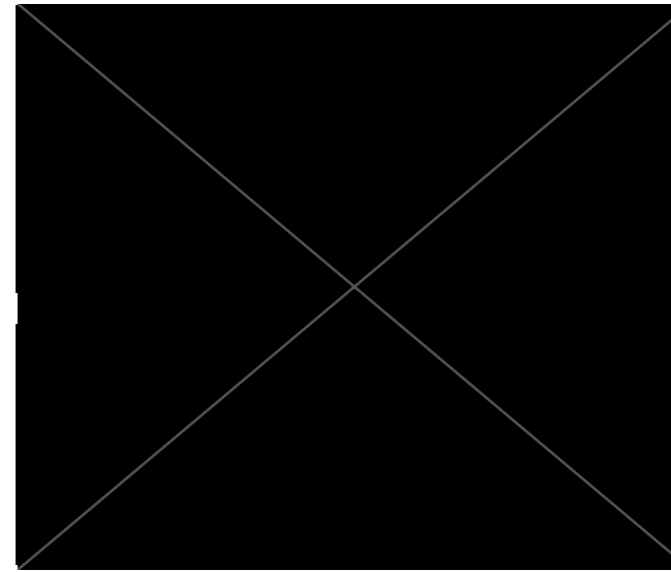


Fig. 7
 パブロ・ピカソ〈347シリーズ〉《サーカスにて:馬上の女曲芸師、クラウンとピエロ》1968年4月19日、アクアティント/リーヴ紙、バルセロナ、ピカソ美術館 (70.540)
 Pablo Picasso, *347 Series. At the Circus: Horsewoman, Clown and Pierrot*, April 19, 1968. Aquatint on Rives vellum paper. Museu Picasso de Barcelona, 70.540

Fig. 8
 パブロ・ピカソ《牧神とロバ》1961年2月27日、エナメルとパティナで描かれたタイル、ハンブルク美術工芸博物館

Pablo Picasso, *Faun and Donkey*, February 27, 1961. Tile painted with enamel and patina. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Fig. 9
 余分なインクを取り除くためにリノカット版を洗浄中のパブロ・ピカソ、ノートルダムド・ヴィヅ (ムージャン)、1964年、撮影:エドワード・クイン

Pablo Picasso washing a linocut print to remove surplus ink, Mas Notre-Dame-de-Vie, Mougins 1964. Photo by Edward Quinn

closest parallels can be found in some of the principles of graphic art. The most obvious of these is his use from 1964 of linocut plates as molds for original clay prints (cat. no. 21), some of which were specially designed for this purpose and for which there was no paper edition¹¹. However, Picasso had begun his practice of carving plaster molds to make ceramic prints in 1949 (two years before his foray into linoleum), and his creative principles must inevitably be traced back to his experimentation with engraving. The relationship mirrors that between an engraving plate and its impression: every tiny nick in the plaster leaves its mark on the print. The artist began to convert these molds into matrices that would be used to print plates (and later other objects) with relief motifs, some of which would eventually be colored (fig. 6, cat. no. 28). The invention of “graphic ceramics” was one of Picasso’s most singular achievements as a ceramic artist, making it possible to produce original ceramic prints on a par with the engravings. As such, they are included in Volume III of Georges Bloch’s *catalogue raisonné* of Picasso’s graphic works. Bloch was initially reluctant to include the ceramics in his catalogue, prompting Picasso to retort, “If I engrave your thigh, that’s engraving too!”¹² While there are historical precedents, this was the first time that this process had been used to produce original editions of an artist’s works.

Engraving shares a number of technical similarities with Picasso’s ceramics. Take, for example, the process he developed using sugar lift aquatint, which is fundamental

from the point of view of the creative process. By lifting the varnish, it is possible to create positive strokes that can be manipulated in a very painterly way. A clear analogy can be drawn with the artist’s approach to working with wax resist in ceramics. The greasiness of this material prevents enamels or glazes from adhering to the surface of the object, leaving the waxed areas bare against the rest of the enameled areas after firing¹³. In both cases a protective varnish preserves the white areas. Meanwhile, an agent–sugar for engraving and wax for ceramics–prevents the varnish from adhering to selected areas (cat. no. 16). Picasso usually used this resource in ceramics to add patinas after firing. These patinas do not adhere to the glazes, but stick to the matte areas, leaving them dark. Alternatively, oxides are added to the wax or paraffin to darken the strokes after firing. In such cases, the strokes are surrounded by a greenish halo (cat. nos. 17, 29). The copper oxide in the wax mixture darkens the matte surface where applied, but also seeps into the areas next to the enamel or glaze.

Conversely, Picasso would sometimes apply a partial glaze with a brush and, after firing, darken the unenameled areas with a patina (cat. nos. 7, 23). This approach to image-making in ceramics later found its way into some of his engravings, where his use of varnish resembles his use of glaze in ceramics, with remarkably similar results. Note, for example, the similarity in approach between some of the aquatints in *347 Series* from 1968 (fig. 7) and some of the earlier

油性インクが塗られたところから滑り落ち、紙の露出した部分にのみ密着する。これは、陶器で釉薬がパティナを滑り落とすのと同じ方法である。彼はセラミック作品から借用した原理を使用して、リノリウム上に描いた筆あとを、空隙ではなく、版画における陽画として表現することに成功したのである。

ここで挙げた例に加えて、ピカソのセラミック作品においては、二次元と三次元の変化、凹凸間の弁証法、現実と表現の相互作用、さらには対象とイメージの関係性といった、キュビズム時代以降の彼の関心事の多くが引用され、展開されていることが想起されねばならない^註15。したがって、ピカソのセラミック作品は、セラミック独自の特徴が保持される一方で、形式的にも概念的にも、技術的にもテーマ的にも、彼の作品総体と深く絡み合っているのだ。影響、研究、方法の借用は、双方向にわたって展開している。つまりセラミックから別分野へのこともあれば、逆のこともある。ピカソのすべての芸術的側面は不可分に結びついている。そのため、彼の作品全体を包括的に捉えることによってのみ、ピカソと彼の作品について深い知見にたどり着くことができるだろう。どんな一面も、他の側面を検討することなしに理解することはできない。そして、この対話の中で、セラミックは本質的な役割を果たしているのだ。

訳：久米順子（スペイン語原文より翻訳）

註

- ジュネーヴ、美術歴史博物館、所蔵番号 1984-0027.
- 例えば以下を参照：ゼルヴォス、第 17 巻 4–18, 22–32.
- パリ、ジョルジュ・ボンビドゥー・センター、国立近代美術館、所蔵番号 AM.4211P.
- 個人蔵。以下を参照：*Picasso painter and sculptor in clay*, London and New York, Abrams, 1998, cat. 182.
- Léopold Foulem. “Artists and Ceramics”, *N.C.E.C.A. Journal*, Vol. 8, no 1, 1987, 20–26.
- 以下の展覧会カタログを参照のこと。*Picasso. Objeto e Imagen*, Museo Picasso Málaga, 2007.
- Baer 970–998.
- たとえば、陶芸作品《雌ヤギとフルート奏者》（1947 年、アンティープ・ピカソ美術館 49.4-40）と版画《男と女 II》（1965 年、Baer 1192）を比較せよ。
- たとえば、以下を参照。Fernand Mourlot, *Picasso lithographe*, 4 vols. Monte Carlo, André Sauret, Editions du Livre, 1964, 197.01C.
- Pierre Daix. “Les rencontres de Picasso avec la céramique”, en *Picasso. Céramiques*, Galerie Beyeler, 1989, s.p.
- 以下を参照。Anne-Françoise Gavanon. “Picasso Linoceramics: Capturing Relief in Clay”, en *Picasso: Imágenes cerámicas*, Málaga, Casa Natal Picasso, 2024.
- Georges Bloch. *Pablo Picasso, Vol. III, Catalogue de l'œuvre gravé céramique*, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1972, 7.
- この方法の類似性は、1953 年の大血《闘牛》（ブルーノ・ビシヨフベルガー・コレクション、Picasso et la céramique, Hazan, Québec, Toronto, Antibes, 2004, cat. 52）のシルエット状の人物たちと、シュガー・アクアティントによる版画ペペ・イーリオの《ラ・タウロマキア（闘牛技）》（Baer 970–998）で比較できる。
- Angela Rosengart, *Besuche bei Picasso*, Luzern, Selbstverlag, 1973, 26, 27 and 29.
- 以下を参照。Harald Theil. “Picasso and Objects: Ceramics and Sculptural Assemblages of Found Objects”, in *Picasso at Work. Through the Lens of David Douglas Duncan*, Museo Picasso, Málaga, 2011, 229–235.

ceramic tiles (fig. 8). The images were achieved by darkening the background while leaving the figures white, either with engraving varnish or ceramic glaze, respectively.

Picasso also applied this formula to a series of experiments with linocut prints, in what was dubbed “the bathtub ceremony”¹⁴. The artist printed the linocuts with greasy white ink on white paper, creating an invisible phantom image, then covered them with black India ink and rinsed them with water (fig. 9). The India ink slid off the greasy areas, adhering only to the exposed areas of the paper, in much the same way that in ceramics the glaze causes the patina to slide off. Using a principle borrowed from his ceramic work, he was able to make the strokes on the linoleum appear as positive marks on the print rather than empty spaces.

Besides the examples given here, it should also be remembered that Picasso’s ceramic works reference and develop many of his concerns from the Cubist period. These include two- and three-dimensional shifts, the dialectic between concave and convex, the interplay between reality and representation, and the relationship between object and image¹⁵. As such, the artist’s ceramic works are deeply interwoven with the rest of his oeuvre, be it formally, conceptually, technically, or thematically, while at the same time retaining their own distinctive characteristics. The stream of influences, research, and appropriation of resources is two-way: flowing from ceramics to the rest of his work, and vice versa. All of Picasso’s artistic dimensions are inextricably linked. As such, it is only by approaching his work as a whole that one can arrive at a full knowledge of the artist and his oeuvre, as no single aspect of his work can be understood in isolation from the others. In this ongoing exchange, his ceramic art plays an essential role.

Translated from Spanish into English by Clare Murray

Notes

- Museum of Art and History, Geneva, inventory number 1984-0027.
- See, for example, Zervos XVII: 4-18 and 22-32.
- Musée National d’art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, inventory number AM.4211P.
- Private collection. See *Picasso Painter and Sculptor in Clay*, London and New York, Abrams, 1998, cat. no. 182.
- See the exhibition catalogue Picasso. *Objeto e Imagen*, Museo Picasso, Malaga, 2007.
- Léopold Foulem. “Artists and Ceramics”, *N.C.E.C.A. Journal*, Vol. 8, n° 1, 1987, 20-26.
- Baer 970-998.
- Compare, for example, the ceramic work *Flute Player and Goat*, 1947 (Musée Picasso Antibes 49.4-40) and the engraving *Man and Woman II*, 1965, Baer 1192.
- See, for example, Fernand Mourlot, *Picasso lithographe, 4 vols.* Monte Carlo, André Sauret, Editions du Livre, 1964, 197.01C.
- Pierre Daix. “Les rencontres de Picasso avec la céramique”, in *Picasso. Céramiques*, Galerie Beyeler, 1989, n.p.
- See Anne-Françoise Gavanon. “Picasso Linoceramics: Capturing Relief in Clay”, in *Picasso: Imágenes cerámicas*, Malaga, Casa Natal Picasso, 2024.
- Georges Bloch. *Pablo Picasso, Vol. III, Catalogue de l'œuvre gravé céramique*, Berne, Kornfeld et Klipstein, 1972, 7.
- A comparison can be made between the approach used to create the silhouette-like figures in the *Corrida* plate from 1953 (Bruno Bischofberger collection, *Picasso et la céramique*, Hazan, Québec, Toronto, Antibes, 2004, cat. 52) and the sugar lift aquatints used for *The Art of Bullfighting by Pepe Hillo* (Baer 970-998).
- Angela Rosengart, *Besuche bei Picasso*, Luzern, Selbstverlag, 1973, 26, 27, and 29.
- See Harald Theil. “Picasso and Objects: Ceramics and Sculptural Assemblages of Found Objects”, in *Picasso at Work. Through the Lens of David Douglas Duncan*, Museo Picasso, Málaga, 2011, 229-235.

表紙：パブロ・ピカソ《牧神パンの頭部》(cat. no. 34)
Cover: Pablo Picasso, *Head of Pan* (cat. no. 34)

裏表紙：パブロ・ピカソ《小さな森鴉》(cat. no. 1)
Back Cover: Pablo Picasso, *Little Wood-Owl* (cat. no. 1)

© 2024 YOKU MOKU MUSEUM
ISBN978-4-9911569-4-6

無断で本書の全体・一部の複写・複製を禁じます。

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, for any purpose, without the express written permission of the copyright holder.

All rights reserved.