

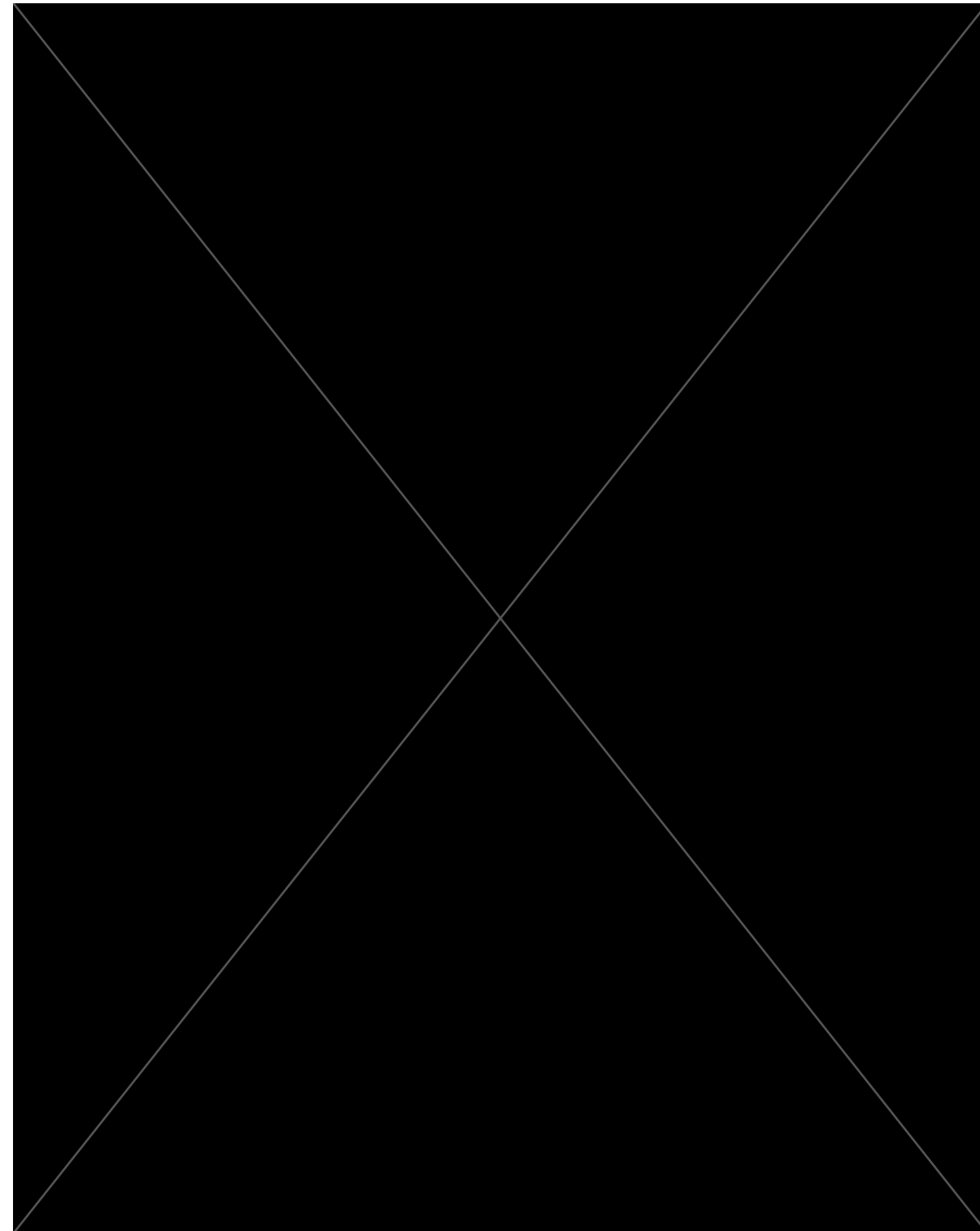
«DE L'ASSASSINAT DE LA PEINTURE À LA CÉRAMIQUE» PICASSO, MIRÓ Y LA CERÁMICA

SALVADOR HARO Y HARALD THEIL

En los primeros días de marzo de 1948, Miró visitó a Picasso en Vallauris y quedó impresionado por los trabajos en cerámica que el malagueño estaba realizando.¹ Durante esta visita fue tomada la fotografía que muestra a Miró y a Picasso sosteniendo una de sus construcciones cerámicas en forma de cóndor [p. 304] La imagen fue publicada en el número especial de *Cahiers d'art* de ese mismo año, consagrado a la cerámica picassiana. Miró debió de tener noticia de la preparación de este número en aquel momento, pues el 24 de abril escribía a Christian Zervos: «He pasado algunos días con Picasso y estoy fascinado por su cerámica. Un montón de ideas me vienen a la mente, ideas que desde hace años bullen en mi cabeza. Si usted tiene la intención de hacer algo sobre sus cerámicas, ¿estaría interesado en que yo escribiera un texto que, naturalmente, estaría redactado de un modo muy libre y poético, manuscrito con dibujos e ideogramas? Piénselo».² El texto manuscrito de Miró «De l'assassinat de la peinture à la céramique» fue hecho con esta intención. Si bien no llegó a publicarse, el Musée Zervos³ conserva la maqueta y la Fundació Joan Miró los borradores. Se trata de un escrito poético lleno de humor, para poner en valor la cerámica de Picasso. En una de las páginas, junto a un dibujo, puede leerse explícitamente: «comme la / céramique de / PICASSO».

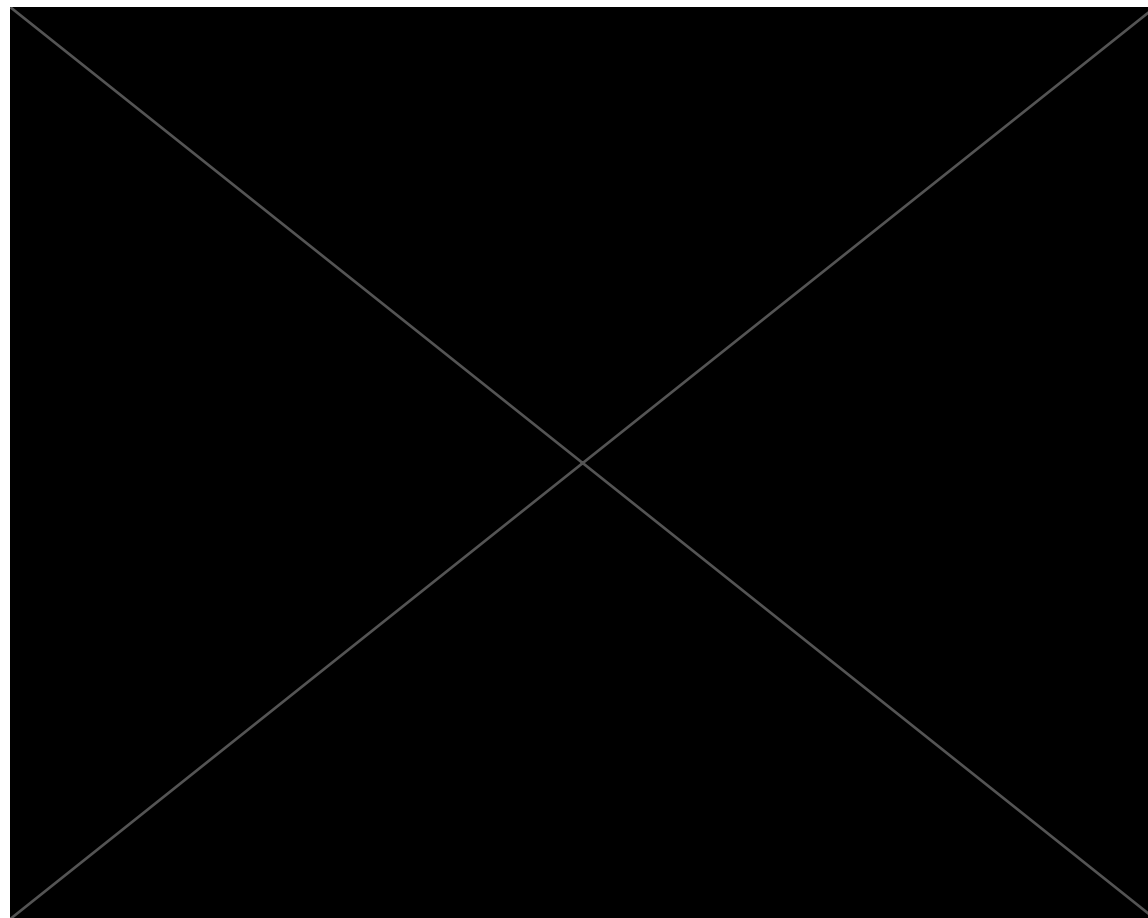
En efecto, aquel encuentro resultó paradigmático para las motivaciones recíprocas de ambos artistas con respecto al trabajo en cerámica. Es probable que la visita animase a Miró a continuar con dicha técnica, tras los primeros trabajos realizados con Josep Llorens Artigas entre 1944 y 1946 en Barcelona, y, sobre todo, a explorar la creación de esculturas en cerámica. Del mismo modo, Picasso pudo haberse sentido estimulado a raíz de la publicación de un artículo sobre la cerámica de Miró y Artigas en la revista *Labyrinthe* en diciembre de 1946, de la que poseía un ejemplar,⁴ puesto que durante aquel invierno llevó a cabo multitud de dibujos preparatorios para piezas cerámicas.⁵

De hecho, el gran vaso *Cóndor* que el malagueño tiene en sus manos en la fotografía forma parte de un grupo de piezas tridimensionales, zoomorfas o antropomorfas, creadas por Picasso. Estas piezas, que él llamaba *pots structuraux*, están constituidas por el ensamblado de diferentes volúmenes torneados por separado y concebidas a partir de los dibujos realizados después del 13 de septiembre de 1946.⁶ En concreto, los bocetos para la serie del *Cóndor*, fechados el 24 de septiembre de 1947, muestran ensamblajes a partir de cuatro piezas: un gran ovoide para representar el cuerpo, un fragmento de vaso para el pie, un cilindro para el cuello y un pico vertedor.

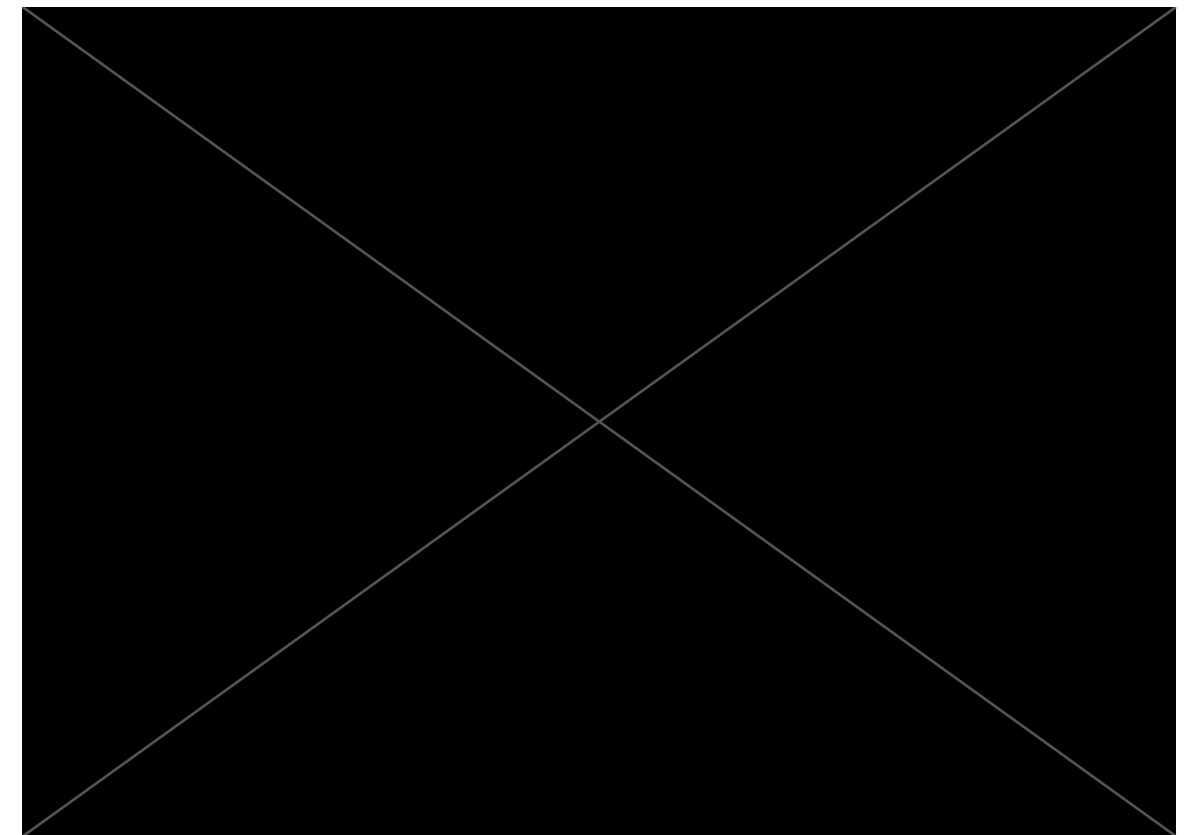


Cabría preguntarse qué fue lo que impresionó tanto a Miró cuando vio la cerámica de Picasso. En Madoura, el malagueño trabajaba con objetos moldeados o torneados, aún sin cocer, modelándolos o utilizándolos como soportes para pintar. Una forma de trabajar era mediante la modificación de la forma volumétrica, fuese por remodelado o por construcción y ensamblaje. La otra era la transformación del objeto mediante la pintura. Cuando comienza a desarrollar su actividad como ceramista en Madoura, a finales del verano de 1947, Picasso se apropia de todas las piezas cerámicas que tiene a su disposición. Usa platos, fuentes, jarras y recipientes como soporte, algunos de los cuales eran reinterpretaciones de formas tradicionales creadas por Suzanne Ramié, la ceramista titular del taller, tales como jarras «góticas». Se trata de formas estándares producidas en serie, en cuya representación Picasso integra su forma plástica, de modo que los motivos pintados por el artista están estrechamente ligados a dicha forma, complementándose así mutuamente.

A partir de 1950, Picasso se apropia incluso de la vajilla y de los utensilios de cocina, cacerolas, platos y sartenes para castañas, fabricados con arcilla de menor calidad, generalmente refractaria, o bien de baldosas y ladrillos, no dudando en utilizar también el mobiliario del horno, objetos inicialmente no destinados a la creación artística.⁷ En ellos plasma escenas narrativas o las transforma en representaciones; se trata, de hecho, de *objets trouvés* que Picasso



Pablo Picasso. Jarrón Cándor, 1953

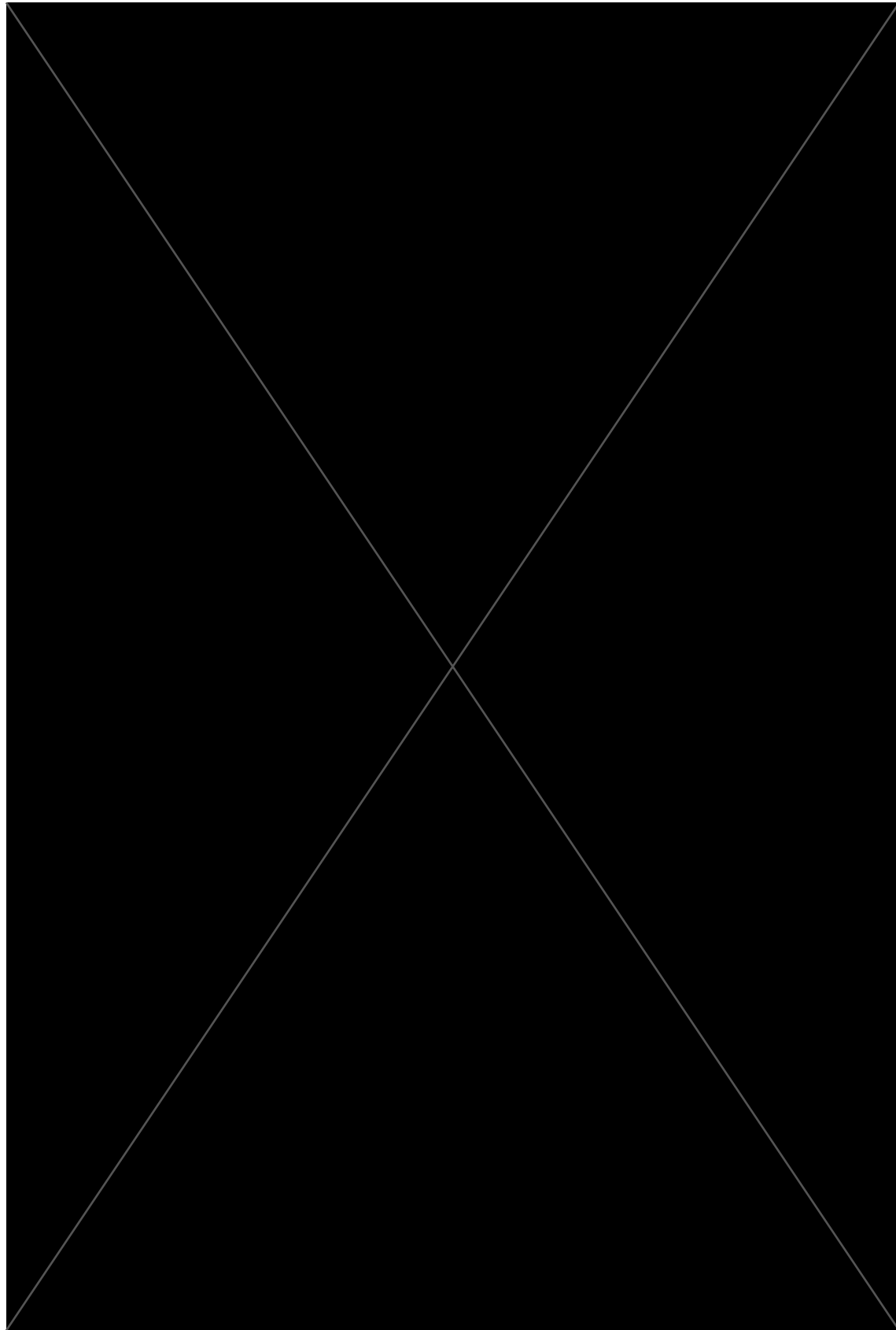


hace suyos para transformarlos en objetos figurativos. Así, confiere un valor semántico a los recipientes, a los platos y a otros utensilios encontrados, acentuando sus potencialidades de figuración únicamente mediante el añadido de engobes, óxidos metálicos y esmaltes coloreados.

Existen ciertos paralelismos con los primeros trabajos que Miró realizó en el taller de Artigas en Barcelona entre 1944 y 1946. Tras sus primeros ensayos experimentales sobre vasos defectuosos descartados por Artigas, en los que el aspecto irregular de la superficie era justamente lo que atrajo a Miró, y sobre placas de tierra refractaria en las que el artista probó todas las posibilidades de la materia y de los colores, en 1945 descubrió en un rincón del taller de Artigas trozos de muflas y otros restos del revestimiento de un viejo horno. Al tratarse de fragmentos rotos, con fisuras, o con elementos pegados, se mostró muy interesado y decidió trabajar con dichas piezas, pintando sobre sus dos caras motivos que remitían a su iconografía habitual. Artigas fabricaba especialmente para Miró esmaltes que permitían obtener los colores característicos del artista y facilitaban su labor, es decir, conseguía tonalidades más brillantes, más líquidas y con una cantidad extra de goma.⁸ En ese mismo año, el de 1945, también creó figuraciones de mujeres, personajes y máscaras.

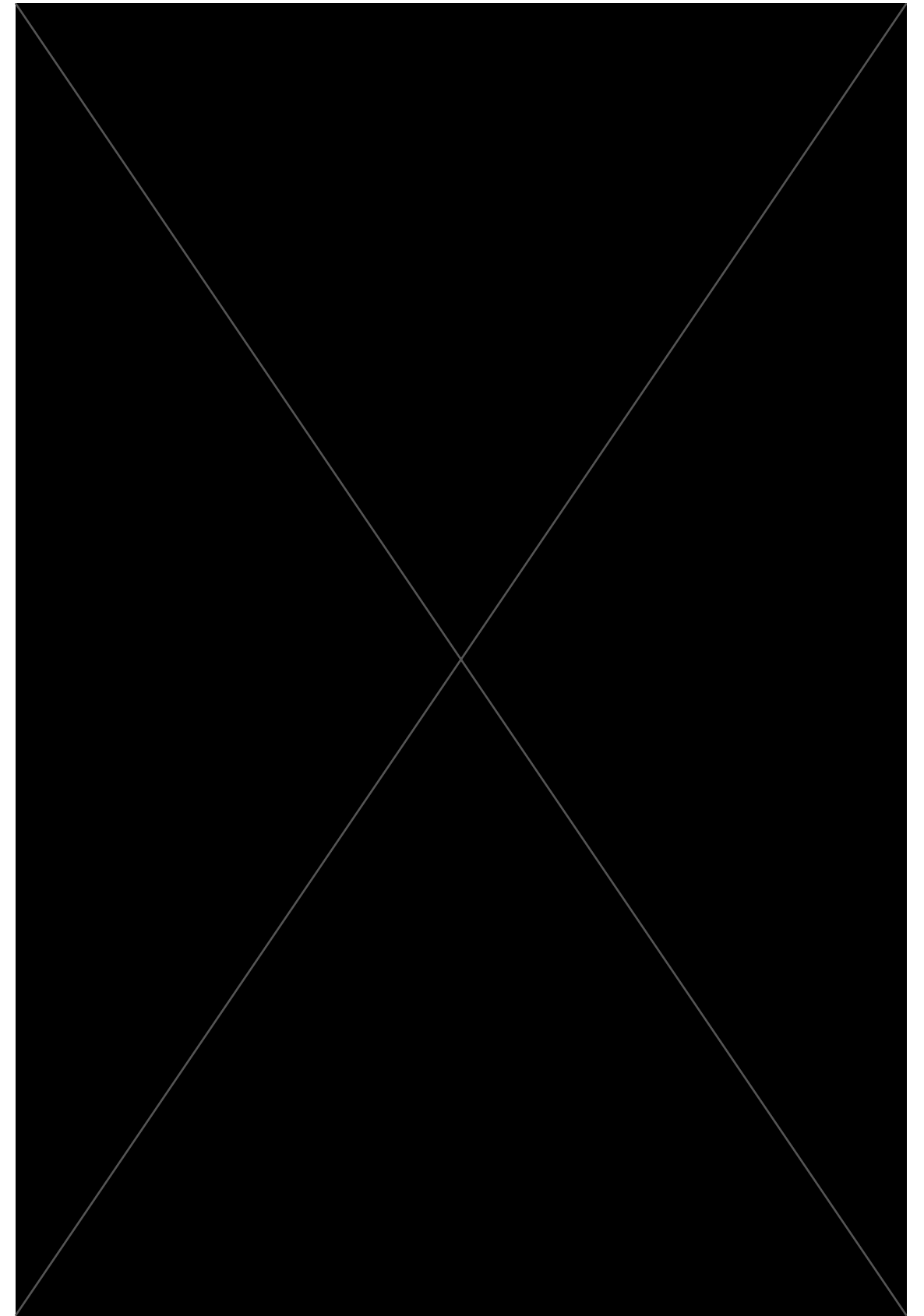
Miró y Artigas se conocieron en Barcelona en 1912, en la escuela de Francesc Galí, y coincidieron después en la asociación artística Agrupación Courbet, en 1918.⁹ En 1938, Miró ya había confesado su deseo de hacer cerámicas,¹⁰ pero fue en 1942, tras visitar la exposición de Artigas en la galería Argos de Barcelona, cuando decidió que quería colaborar con él.¹¹ Si bien Artigas, que ya había trabajado años atrás con Raoul Dufy y con Albert Marquet, mostró en principio algunas

Pablo Picasso. *El búho*, 1951-1953



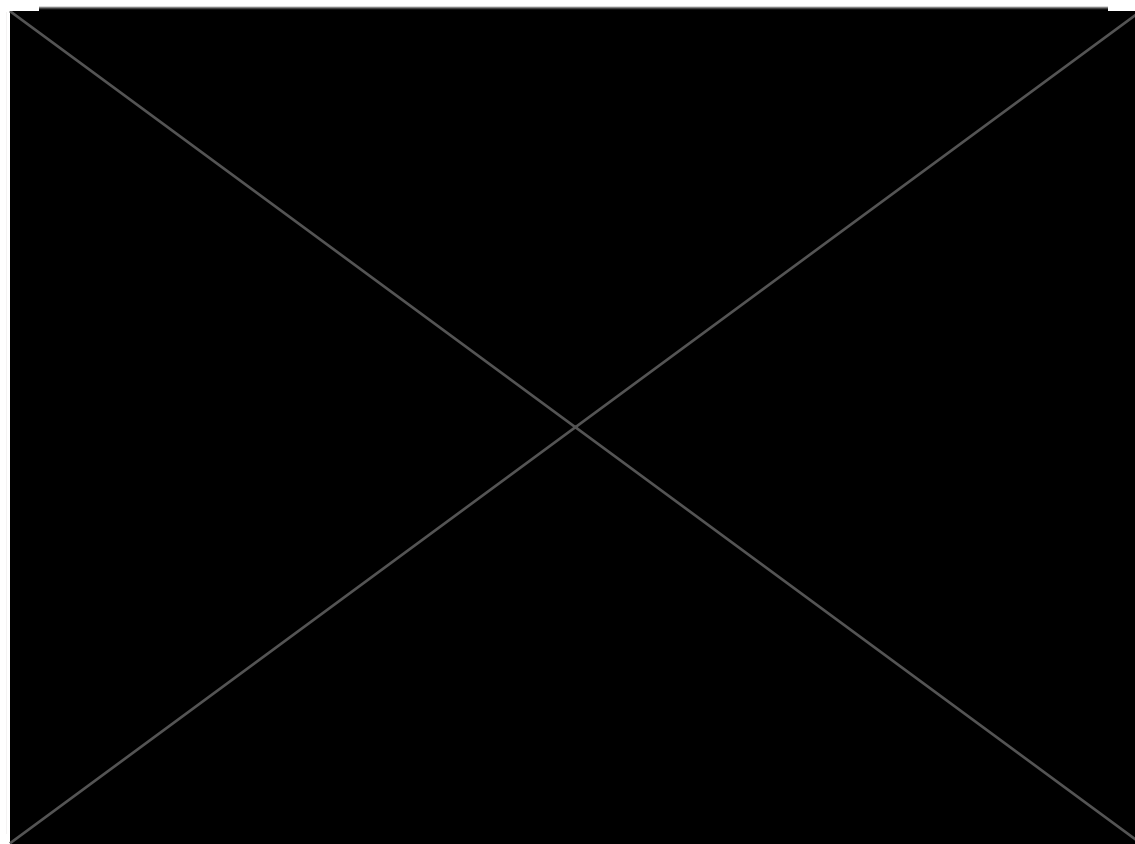
Pablo Picasso. *Paloma y búho*, Vallauris, 5 de agosto de 1950

Pablo Picasso. *Búho*, Vallauris, 1947-1948



Pablo Picasso. *Pulpo*, Vallauris, 1947-1948

Pablo Picasso. *Faunos y ninfa*, Vallauris, 4 de febrero de 1948

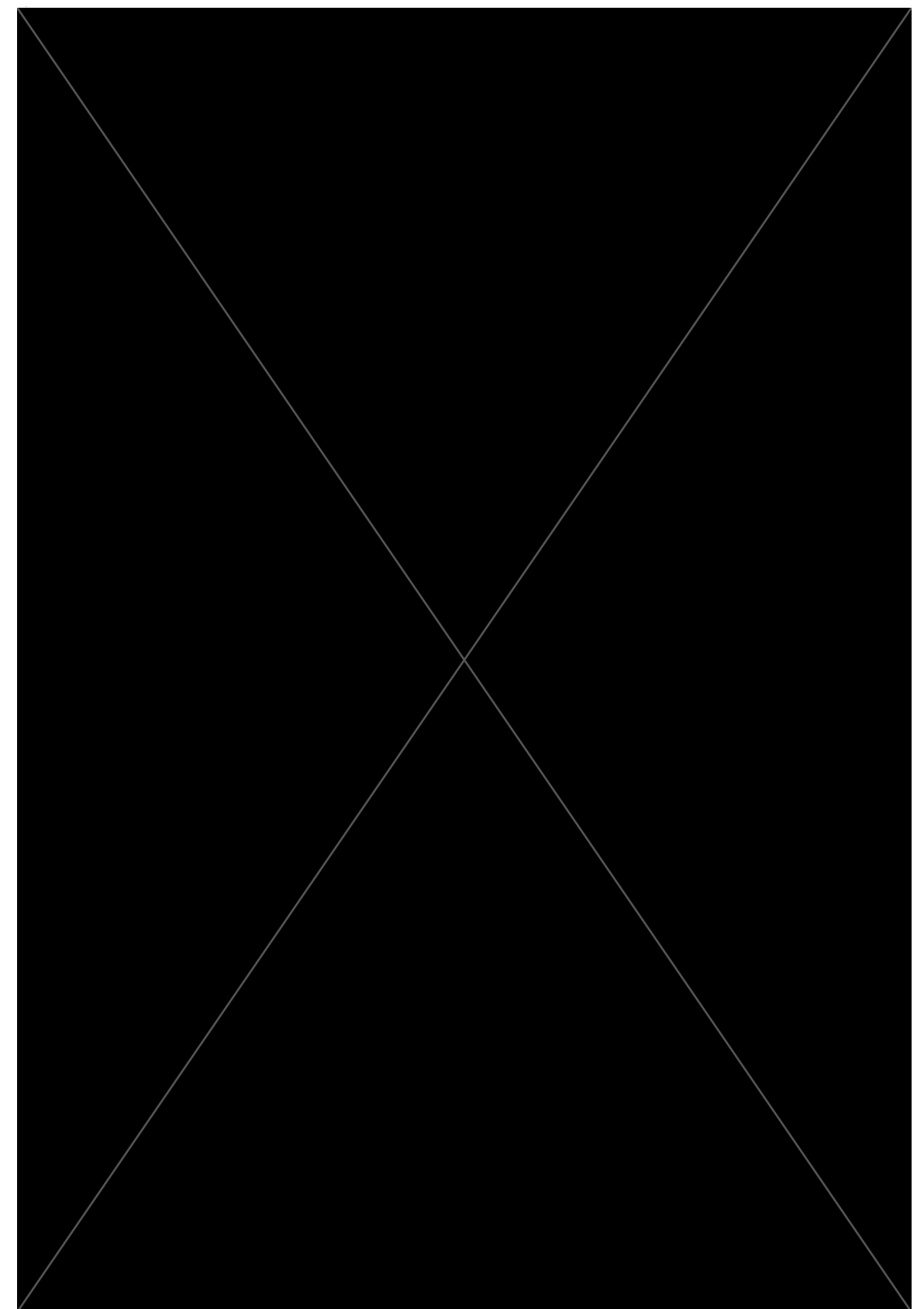


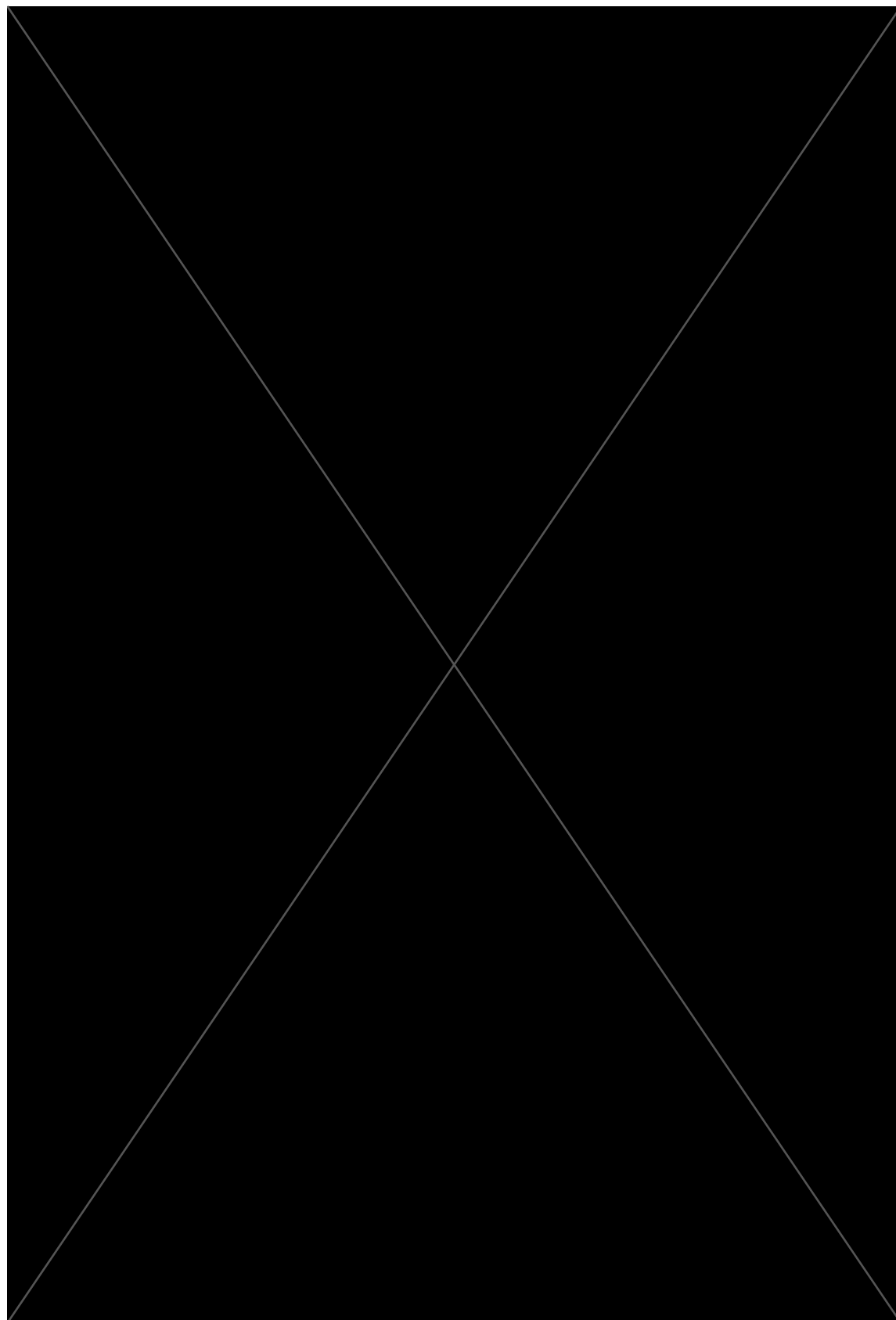
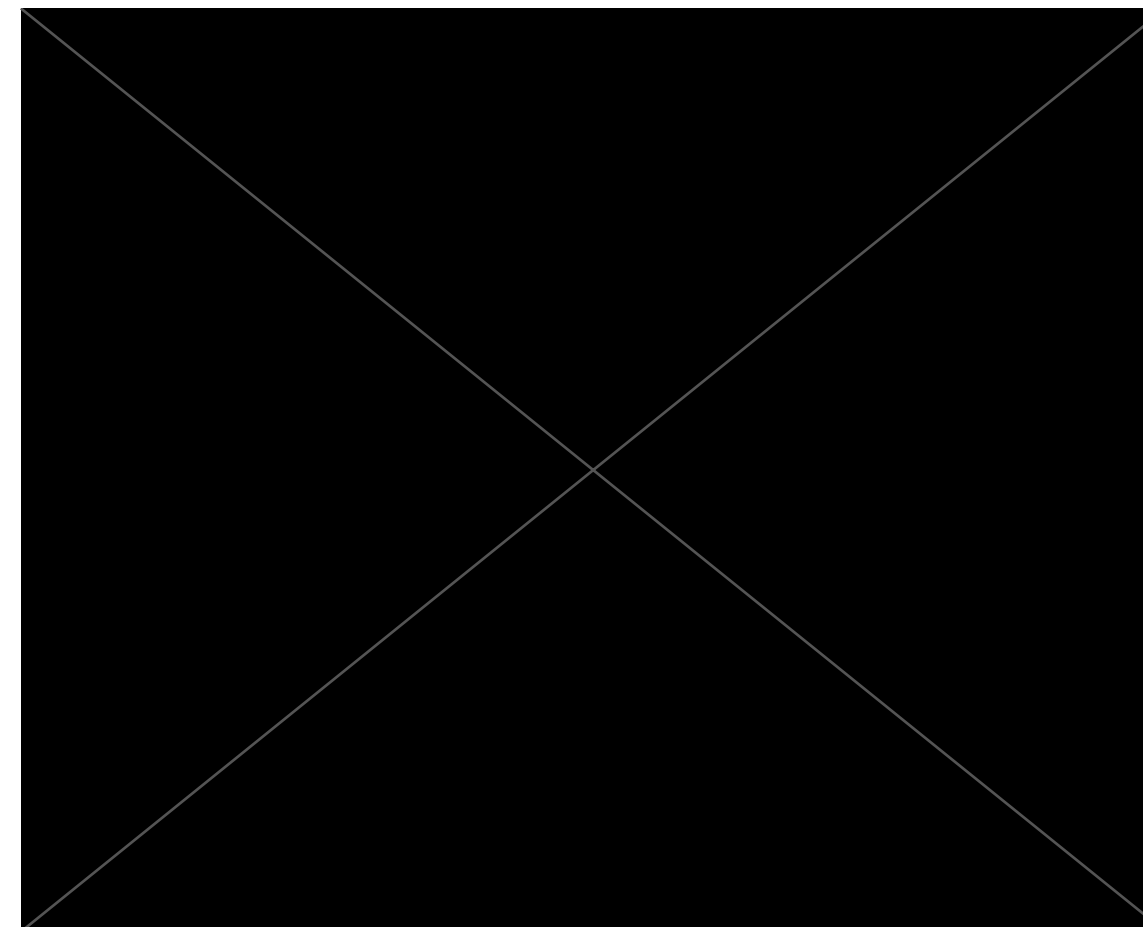
reticencias, pronto comenzó una estrecha y fructífera colaboración. Según Miró, Artigas «ha desempeñado un papel muy grande en mi vida. A través de sus cerámicas he podido descubrir nuevas posibilidades de expresión y nuevos horizontes para enriquecer mi obra con materiales nuevos».¹²

Las primeras obras cerámicas de Miró se mostraron en la galería Maeght de París en 1948. La exposición se inauguró casi al mismo tiempo —con una semana de diferencia— que la de cerámicas de Picasso en la también parisina Maison de la Pensée Française.¹³ Ciertamente, abundan los paralelismos entre los dos artistas.

Picasso, en cambio, se había iniciado en la cerámica mucho antes, en París, de la mano de Paco Durrio, al que conocía desde el invierno de 1900-1901, y en cuya casa el malagueño había podido contemplar cerámicas de Gauguin.¹⁴ Sus primeras esculturas-cerámicas modeladas fueron hechas y cocidas en el taller de Durrio en 1906.¹⁵

Artigas, amigo también de Durrio y a quien ayudaba a hacer hornadas,¹⁶ conocía a Picasso desde 1920 y, después de instalarse en París en 1923, empezó a frecuentarlo. El intercambio epistolar del 12 de julio de 1923 contiene un dibujo de Artigas con proyectos para realizar imágenes cubistas en cerámica o trasladarlas a esta técnica.¹⁷ Artigas indica a Picasso los colores mediante números y le invita a ir a trabajar a su taller, o bien le propone enviarle las piezas y los materiales necesarios para que Picasso pueda crear en su estudio. Otro proyecto conjunto fue el de revestir una pared de 2 x 3 metros de azulejos coloreados, así como planes más vagos para vasos y platos. Ninguna de estas iniciativas se llevó a cabo finalmente.

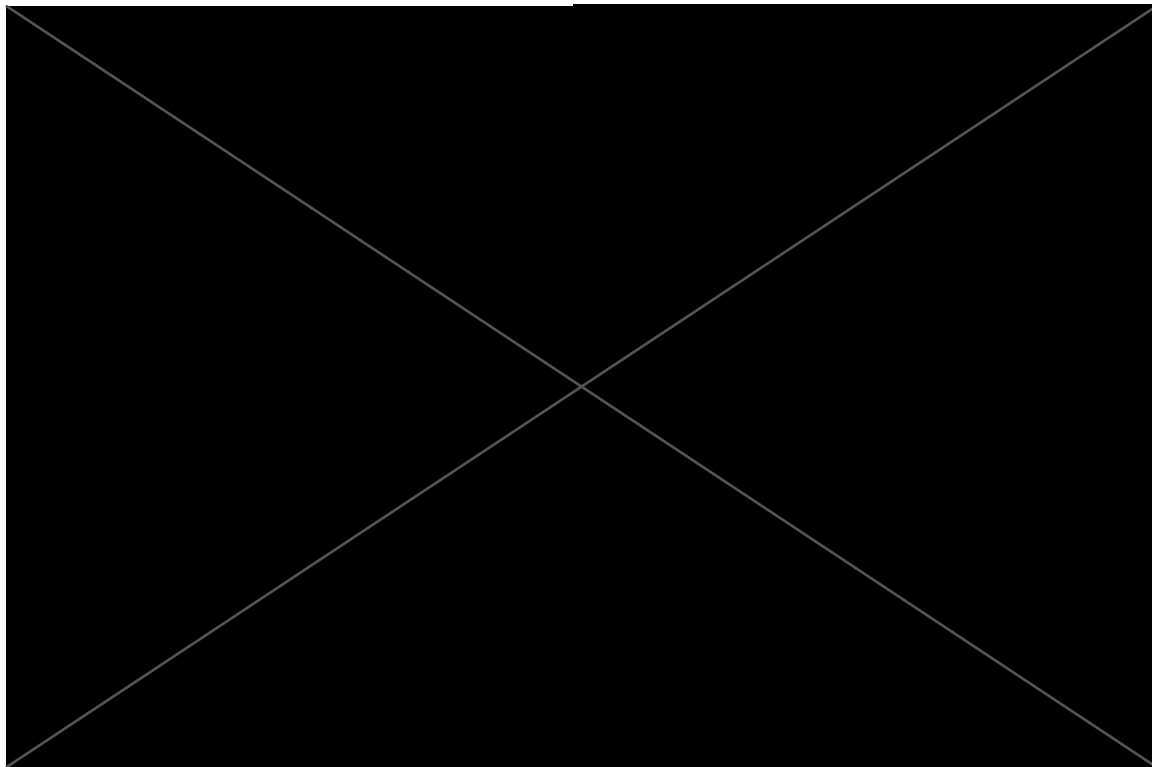


Joan Miró, Josep Llorens Artigas. *Mujer*, 1945Joan Miró, Josep Llorens Artigas. *Mujer*, 1945

En cambio, entre mayo y junio de 1929, con el ceramista Jean van Dongen, Picasso sí pintó al menos dos vasos cerámicos.¹⁸ Estos ejemplos prueban que su interés por este material fue muy prematuro, y que surgió en varios momentos antes de 1946, fecha de su primera visita a la alfarería Madoura de Vallauris, que sirvió de punto de partida para una ingente producción cerámica que se iniciaría al año siguiente y que duraría hasta 1971. Y aunque no llegase a dominar el torno de alfarero, adquirió las técnicas y los conceptos que regían la producción y decoración de piezas cerámicas en el taller Madoura, al tiempo que innovaba tanto en lo tocante a la técnica como a las formas.¹⁹

Pocos años después de ir a ver a Picasso a Vallauris, Miró visitó a Artigas, que por entonces ya se había instalado en Gallifa, donde había construido varios hornos de leña. En aquel encuentro estuvo presente Joan Gardy Artigas, que pronto acabaría colaborando con ambos. Este último escribió: «Es una faceta importante de su trabajo y quiere hacerlo mejor que Picasso. A la pregunta de Miró: “¿Podremos?”, Artigas responde: “Claro que sí”».²⁰ De este modo, entre 1953 y 1956, produjeron lo que llamarían *Terres de grand feu*, a partir del deseo de Miró de crear nuevas formas inspiradas directamente en elementos naturales, como hizo con sus esculturas-ensamblajes de los años 1949-1953,²¹ especialmente rostros, calabazas, platos y antiplatos, placas, discos, guijarros y huevos. Con ellas, el tándem Miró-Artigas alcanza una fase de madurez, una gran maestría con la técnica de la cerámica, pues las piezas de esta segunda etapa dan prueba de una gran libertad en el grafismo y en la utilización de los materiales. Desde un punto de vista técnico,

Joan Miró, Josep Llorens Artigas. *Jarrón*, 1941-1946



emplearon «tierras refractarias, pastas de gres, loza, barniz de plomo, esmaltes de estaño, óxidos metálicos».²² En las esculturas cerámicas, la rugosidad del material juega un papel importante, sobre todo la tierra chamoteada, una combinación de arcilla con fragmentos de cerámica cocida y molida. Las piezas cobran vida a través de la caligrafía y con las incisiones profundas, así como con el ensamblaje de varias formas heteróclitas modeladas.

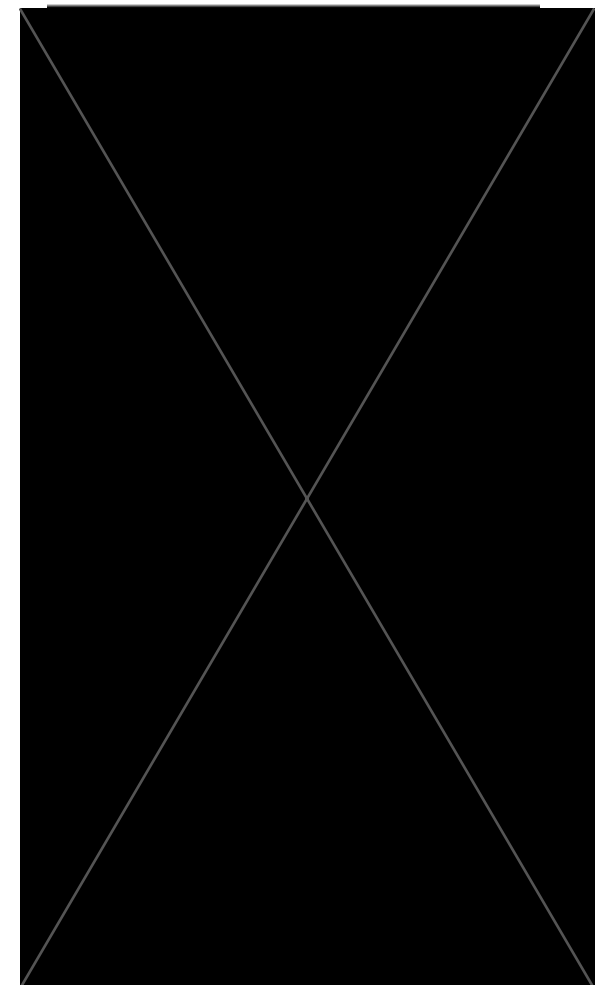
Un punto de conexión destacable entre Picasso y Miró era la atracción que ambos sentían por el horno²³ y por las metamorfosis que allí se producían, en la tierra y en los colores, y por el importante papel que juega el azar en este proceso. Los tonos cambian durante la cocción, generando a menudo efectos insospechados. Sin embargo, el azar también influye en aquello que se encuentra de base, como los fragmentos de cerámicas que ambos usaron, los vasos defectuosos que prefirió Miró o las vasijas que Picasso tomaba de la producción del taller, puntos de partida para sus obras; y es que lo que en la cerámica de ambos artistas impera no es el abandono al azar, sino la fuerte convicción de que tanto el azar como la materia y la forma no pueden separarse en este proceso. Y este desafío, en vez de una limitación, fue para ambos un poderoso aliado.

En cuanto a la temática de sus cerámicas, los dos artistas promueven una iconografía mediterránea. Picasso es más narrativo en sus motivos, con temas dionisiacos y arcadianos, corridas, bodegones, a menudo en relieve, y en sus realizaciones tridimensionales, con animales, mujeres y seres híbridos. Por su parte, la cerámica remite en Miró a la fuerza de la tierra nutricia y puede observarse en ella una gran abundancia de pájaros y de personajes con fuertes connotaciones sexuales. A propósito de la mujer, a menudo «abierta», el artista afirmaba que se trataba de un símbolo de la fuente de procreación y fecundidad,²⁴ lo que es igualmente válido para las mujeres-vaso de Picasso, con sus connotaciones antiguas que aluden a las fuentes de la vida.²⁵

En 1962, 1963 y 1968, Miró y Artigas crearon un grupo de esculturas en cerámica caracterizadas por su gran formato, monumental, para el *Laberinto* de la Fondation Maeght en Saint-Paul-de-Vence. Se trata de obras en su mayoría concebidas en pequeño formato antes de ser ampliadas, algunas de ellas proyectadas en un cuaderno de dibujo.²⁶ Encontramos, principalmente, mujeres-diosas, pájaros lunares, máscaras, gárgolas y personajes totémicos, que, según palabras de Miró, forman «un mundo verdaderamente fantasmagórico, de monstruos vivientes».²⁷

Otro aspecto importante de la creación artística de Miró y Artigas desde 1955 son los murales monumentales en el espacio público, a base de placas cerámicas pintadas. Los dos primeros son los muros de la *Luna* y del *Sol*, en el exterior de la sede de la UNESCO,²⁸ para cuyo vestíbulo de entrada Picasso hizo su pintura monumental *La caída de Ícaro*. La arquitectura y la concepción de los murales están estrechamente relacionadas, con el objetivo de integrarse orgánicamente en el entorno. Con este fin, Miró y Artigas estudiaron en persona las pinturas murales de Altamira, el parque Güell de Gaudí, los ritmos de las pinturas románicas del Museo de Arte de Cataluña y las paredes de la pequeña iglesia de Gallifa. Fue necesaria una intensa investigación técnica por parte de Artigas para conseguir los soportes y los esmaltes adecuados para este trabajo. Estos murales satisficieron uno de los anhelos constantes de Miró: el de crear obras con las que pudiera llegar al gran público. Picasso sentía ese mismo deseo, que también resolvió mediante la cerámica, pero de un modo muy distinto, con sus ediciones. En efecto, una parte de sus cerámicas (en concreto, 633) fueron editadas por Madoura en numerosos ejemplares y, en su momento, vendidas a precios asequibles.²⁹

Los trabajos en cerámica de Miró y de Picasso, lejos de constituir paréntesis decorativos en sus obras, apuestan por el retorno a lo originario como vía para la renovación del arte, lo que conduce, finalmente, a la negación de las jerarquías artísticas, a la no diferenciación entre arte y artesanía. Es significativo, en este sentido, que ambos artistas mostrasen un acusado interés por las artes populares, debido a su carácter directo, su autenticidad y su arraigo a la tierra, y que estas dejaran una impronta en sus trabajos.³⁰ La cerámica de ambos creadores —más que el resto de disciplinas— recoge el legado de las artes populares, y es precisamente por ello, por apoyarse en el sustrato cultural compartido de la cerámica, por lo que sus obras en arcilla son capaces de llegar al gran público. No en balde, Miró declaró en 1959: «estoy convencido de que cuanto más



local es algo, más universal es. De ahí la importancia del arte popular». ³¹ Uno de los ejemplos más paradigmáticos es su afición común por los *siurells* mallorquines. Miró los coleccionaba al menos desde el año 1918. En cuanto a Picasso, diversas fotografías de su taller muestran algunos de estos objetos, cuya raigambre popular y tradición secular fascinaban al artista. ³² Resulta significativo que Miró eligiera una fotografía ³³ de uno de estos *siurells* junto a otra cerámica popular para felicitar la Navidad de 1957 a Picasso, poco después de haber coincidido en una exposición de Miró en la galería Matarasso de Niza, en la que, entre otras obras, había cerámicas realizadas por Miró y Artigas.

Por otra parte, en Picasso se aprecian numerosas fuentes de inspiración de la Antigüedad, que el artista había interiorizado durante sus múltiples visitas al Louvre. Así, en los dibujos preparatorios de la Tanagra azul (*Mujer con vestido azul*), la transformación del ánfora antigua en figura antropomorfa de mujer es perfectamente perceptible. Para sus apropiaciones, Picasso recurrió también a su colección de libros con reproducciones fotográficas, dedicados a las obras conservadas en el Louvre. ³⁴

La cerámica de Picasso, por lo tanto, se inscribe de lleno en el contexto específico de este arte milenario. El malagueño supo entender sus leyes, sus recursos y su lenguaje, ³⁵ y como hizo también en la pintura, su renovación partió de la tradición misma, usando para ello los materiales más sencillos. En el caso de Miró, los materiales son de alta calidad, pues contaba con el apoyo de uno de los grandes ceramistas europeos. ³⁶ En efecto, la contribución de Artigas a la obra de Miró es excepcional, lo que se refleja en la firma conjunta de las piezas.

La cerámica de Artigas presenta una importante influencia de Extremo Oriente. La de Miró se aproxima, sin embargo, al mundo mediterráneo, especialmente cuando trabaja sobre vasos o platos, aunque también podemos rastrear sus fuentes en la prehistoria y en el arte no occidental. Pero sus principales innovaciones en el medio surgen, sobre todo a partir de 1953, con obras que se alejan de toda tradición. El uso significativo de la tierra como materia o la integración de la cerámica en el paisaje son algunas de las más importantes aportaciones de un artista para el que la cerámica fue, como ha señalado François Mathey, el complemento, el contrapunto y puede que la apoteosis de su propia pintura. ³⁷

Si Picasso le había dicho a Malraux que había que matar al arte moderno, ³⁸ ya en 1927 Miró había hablado del asesinato de la pintura. Miró se refería a encontrar las fuentes puras de la pintura y asesinar su corrupción, pero esto también comportaba la búsqueda de nuevos soportes y materiales. ³⁹ Sus trabajos en cerámica parecen haber sido una de esas vías para escapar de la mezquindad (según sus propias palabras) de la pintura de caballete, y así parece probarlo el hecho de que, cuando quiso escribir sobre la cerámica de Picasso, veinte años después de anunciar el asesinato de la pintura, lo tituló precisamente: «De l'assassinat de la peinture à la céramique». De esto podría desprenderse que, desde su punto de vista, tanto para Picasso como para Miró la cerámica era la vía para repensar el arte.

- 1 Miró pasó en Vallauris algunos días. Este encuentro tuvo lugar en un período comprendido entre el 3 y el 8 de marzo. Cartas de Picasso a Sabartés (2 y 8 de marzo de 1948).
- 2 Christian Derouet, *Cahiers d'art*. Musée Zervos à Vézelay. París, Hazan, Conseil Général de l'Yonne, 2006, p. 115.
- 3 Jacques Dupin y Ariane Lelong-Mainaud, *Joan Miró. Catalogue raisonné. Drawings*. París, Daniel Lelong, Successió Miró, 2008-2010, n.º 1.095.
- 4 Pierre Gassier, «Miró et Artigas». *Labyrinth*, n.º 22-23 (diciembre de 1946), Ginebra, pp. 10-11.
- 5 Georges Ramié, *Cerámica de Picasso*. Barcelona, Polígrafa, 1974, pp. 14-17.
- 6 Véase Harald Theil, «Les dessins préparatoires aux céramiques de Picasso», en Paul Bourassa y Léopold L. Foulem (dirs.), *Picasso et la céramique* [cat. expo.]. París, Hazan, 2004, pp. 90-117.
- 7 Bruno Gaudichon y Joséphine Matamoros (dirs.), *Picasso céramiste et la Méditerranée* [cat. expo.]. París, Gallimard, 2013, cat. 6-7; cat. 29-33; cat. 39-42.
- 8 Joan Punyet Miró y Joan Gardy Artigas, *Miró-Artigas. Ceramics. Catalogue raisonné 1941-1981*. París, Daniel Lelong, 2007, p. 13.
- 9 Artigas, además, escribió una de las primeras críticas favorables sobre Miró en *La Veu de Catalunya*, en 1918.
- 10 En su escrito de 1938, «Je rêve d'un grand atelier», Miró había declarado: «Me gustaría hacer escultura, cerámica, grabado y tener una prensa para imprimir. Me gustaría ir más allá de la pintura de caballete». *XX^e siècle*, París, n.º 2 (mayo de 1938), pp. 25-28.
- 11 Trinidad Sánchez Pacheco, «La cerámica de Miró», en Aurelio Torrente (ed.), *Miró-Artigas. Cerámiques* [cat. expo.]. Palma de Mallorca, Fundació Pilar i Joan Miró, 1998, p. 100.
- 12 Joan Miró, *El color de mis sueños. Diálogos de Georges Raillard* [traducción de Carlos del Peral.]. Barcelona, Gedisa, 2018, p. 112.
- 13 La exposición de Miró comenzó el 19 de noviembre y terminó el 18 de diciembre de 1948; la de Picasso se inauguró el 26 de noviembre del mismo año y se clausuró el 5 de enero de 1949.
- 14 Kosme de Barañano, «Durrio y la cerámica», en Kosme de Barañano y Tomás Llorens (eds.), *Francisco Durrio y Julio González*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997, p. 20.
- 15 Por ejemplo, *Mujer peinándose* y dos *Cabezas de hombre* (Spies 7 I, 9I). También realizó dibujos preparatorios para vasos antropomorfos en los años 1901-1903 (Zervos VI: 306 y 364; Museu Picasso de Barcelona, MPB 110.451).
- 16 Joan Gardy Artigas, «Las cerámicas de Picasso», en VV. AA., *Picasso. Cerámicas*. Sevilla, Caja San Fernando, 2000, p. 40.
- 17 Archivos del Musée national Picasso-Paris, Fondos Picasso, n.º 515AP/C/88/4/1(2).
- 18 Musée national Picasso-Paris, MP 3673, MP 3674.
- 19 Véase Salvador Haro y Harald Theil, *Picasso. Objeto e imagen* [cat. expo.]. Málaga, Museo Picasso Málaga, 2007.
- 20 Joan Gardy Artigas, «Llorens Artigas y Miró», en VV. AA., *Llorens Artigas. La cerámica sublimada* [cat. expo.]. Zaragoza, Diputación de Zaragoza / Taller-Escuela de Cerámica de Muel, 2001, p. 14.
- 21 Emilio Fernández Miró y Pilar Ortega Chapel, *Joan Miró Sculptures. Catalogue raisonné 1928-1982*. París, Daniel Lelong – Successió Miró, 2006, n.º 38, 39 y 47.
- 22 Rosamond Bernier, «Miró céramiste». *L'Oeil*, n.º 17 (mayo de 1956), p. 46.
- 23 Miró declaró que «La magia del fuego durante la cocción me pareció una cosa magnífica que me lanzaba hacia lo desconocido». Joan Miró, *El color de mis sueños, op. cit.*, p. 112.
- 24 *Ibid.*, p. 105.
- 25 Harald Theil, «Les vases plastiques de Picasso», en Bruno Gaudichon y Joséphine Matamoros (dirs.), *Picasso céramiste et la Méditerranée, op. cit.*, pp. 74-75.
- 26 Pilar Ortega y Joana M. Palou, «Miró e il fuoco», en *Joan Miró. La Ceramica* [cat. expo.]. Florencia, Centro Di – MIC Faenza, 1991, p. 78.
- 27 Margit Rowell (ed.), *Joan Miró. Escritos y conversaciones*. Valencia y Murcia, Institut Valencià d'Art Modern y Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002, p. 251.
- 28 Miró y Artigas crearon después muchos otros murales cerámicos, por ejemplo, para la Fondation Maeght en 1968 o para el aeropuerto de Barcelona en 1970.
- 29 Véase Alain Ramié, *Picasso. Catalogue of the edited ceramic works 1947-1971*. Vallauris, Madoura, 1988.
- 30 En cuanto a Picasso, la exposición *Picasso, «Un génie sans piédestal»*, celebrada en el MuCEM de Marsella en 2016, lo ha puesto de relieve. Miró, por su parte, confesó a Rosamond Bernier que el arte popular catalán y el arte popular universal eran para él motivo de inspiración. Rosamond Bernier, «Miró céramiste», *op. cit.*, 1956, p. 50.
- 31 Yvon Taillandier, «Je travaille comme un jardinier», entrevista con Joan Miró. *XX^e Siècle*, (15 de febrero de 1959), citada en Jean-Louis Prat (dir.), *Miró. Ceci est la couleur de mes rêves* [cat. expo.]. París, Grand Palais, RMN, 2018, p. 287.
- 32 Véase Salvador Haro, «Picasso y el acervo popular de la cerámica», en VV. AA., *Diálogos con Picasso. Colección 2020-2023*. Málaga, Museo Picasso Málaga, 2021, pp. 373-386.
- 33 La fotografía es de Francesc Català-Roca, que junto con Artigas publicó *Cerámica popular española*. Madrid, Blume, 1974.
- 34 Jean Charbonneaux, *Les terres cuites grecques*. París, Reynaud, 1936; André Vigneau (ed.), *Encyclopédie photographique de l'art*, vols. I-III. París, Tel, 1936-1938. Véase Léopold L. Foulem y Paul Bourassa, «Sources et ressources de la céramique», en Paul Bourassa y Léopold L. Foulem (dirs.), *Picasso et la céramique, op. cit.*, pp. 200-213.
- 35 Léopold Foulem, «Artists and Ceramics». *NCECA Journal*, vol. 8, n.º 1 (1987), pp. 20-26.
- 36 De hecho, Artigas tenía una muy baja consideración sobre la calidad de los materiales con los que trabajaba Picasso: «le pasa como al pintor [al] que le dan colores y telas defectuosas. Se ha puesto en contacto con gente que no es ceramista propiamente dicha». Citado por Francesc Miralles, *Llorens Artigas. Catálogo de obra*. Barcelona, Polígrafa, 1992, p. 26.
- 37 François Mathey, «Mais ceci est une autre histoire...», en Roland Doschka, *Terra Sculptura, Terra Pictura. Keramiek van de 'Klassieke modernen'*. 's-Hertogenbosch, Museum Het Kruihuis, 1992, p. 24.
- 38 «Il faut tuer l'art moderne. Pour en faire un autre», André Malraux, *La tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974, p. 116.
- 39 Victoria Combalía, *Picasso-Miró. Miradas cruzadas*. Madrid, Electa, 1998, p. 77.