

Picasso, la cerámica y la crítica de arte

Salvador Haro González
Universidad de Málaga

RESUMEN

El desconocimiento de las piezas y los prejuicios heredados del siglo XIX, han generado una extraña relación entre la crítica artística y la cerámica de Picasso. Pero el principal problema ha residido en la ausencia de un método de análisis apropiado para una disciplina alejada de los enfoques propios de las 'artes mayores'. Las aportaciones críticas más recientes han generado algunos modelos, que aunque interesantes resultan parciales. En este artículo se intenta avanzar hacia un modelo metodológico válido e integrador.

PALABRAS CLAVE: Picasso/ Cubismo/ Cerámica/ Crítica de Arte.

Picasso, Ceramics and Art Criticism.

ABSTRACT

The ignorance of the pieces and the prejudices inherited from the nineteenth century has created a strange relationship between art criticism and Picasso's ceramics. However, the main problem is the absence of an appropriate analytical method for a discipline that has to be away from the approaches of 'High arts'. Recently, the critical contributions have generated some models, which are interesting but incomplete. This article attempts to move toward a valid and inclusive methodological model.

KEY WORDS: Picasso/ Cubism / Ceramic/ Art Criticism.

Por diferentes razones, la cerámica de Picasso ha permanecido como uno de los aspectos de su obra menos estudiado. Y cuando la crítica ha decidido pronunciarse al respecto no siempre ha sabido valorar en su justa medida el valor de esta parte de la obra del artista malagueño.

En este artículo vamos a poner de manifiesto los aspectos más relevantes de la actitud de la crítica artística con respecto a la cerámica picasiana y cómo la aportación del artista contribuyó a que de alguna manera, poco a poco, esta técnica ancestral entrara de lleno en el terreno del Arte con mayúsculas.

Tras una larga trayectoria artística y aun habiendo manifestado un interés temprano, no fue hasta 1947 cuando, en la villa de Vallauris en el sur de Francia, Picasso comienza a trabajar con regularidad con materiales cerámicos, actividad que ya no abandonaría hasta poco antes de su muerte y en la que en algunos momentos su dedicación fue casi absoluta. Como ocurrió con otros dominios artísti-

* HARO GONZÁLEZ, Salvador: "Picasso, la cerámica y la crítica de arte", en *Boletín de Arte*, nº 29, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2008, págs. 299-324.

cos Picasso se enfrentó a ella con vehemencia pues, como Kahnweiler ha señalado, “la pertinaz pasión que anima a Picasso no admite el ejercicio de un apacible pasatiempo; incluso su poesía y su teatro se integran en su obra, forman parte de su ser, con el mismo título que su pintura, su escultura, su grabado y su cerámica”¹.

PICASSO CERAMISTA.

Tras la Liberación de París y el fin de la Segunda Guerra Mundial, la obra de Picasso toma una nueva dirección, dejando atrás las sombrías naturalezas muertas con cráneos y los inquietantes retratos de Dora Maar, respuestas al aislamiento y al conflicto que se desarrollaba a su alrededor. Esta etapa llena de optimismo está también marcada por su relación con la joven pintora Françoise Gilot y por los hijos que pronto tendrá con ella.

En este tiempo Picasso había pasado a ser una gran figura internacional. Hacía ya muchos años que era una personalidad relevante en los círculos artísticos de todo el mundo, pero tras la Liberación, por algún motivo, se vio encarnado en el símbolo vivo de la libertad y de la resistencia frente a los nazis (si bien no había hecho gran cosa al respecto). Por su estudio empezaron a pasar gran cantidad de soldados americanos y todo tipo de personajes. Françoise Gilot cuenta:

“Al principio, en su mayor parte eran jóvenes escritores, artistas e intelectuales. Pero después acudían ya turistas; a la cabeza de su lista, en compañía de la Torre Eiffel, figuraba el estudio de Picasso”².

En el Salón de 1944 (llamado *Salon de la Libération*) se le dedicó una sala completa, honor que se hacía por primera vez con un extranjero³. Se estaba empezando a forjar el “mito Picasso” que se vio acrecentado por la elección de Louis Aragón de una de sus litografías de palomas como cartel del Congreso de la Paz de París de 1949. La difusión internacional de este cartel fue enorme y empezó a conocerse como ‘la paloma de la paz’, y Picasso pasó a ser el hombre de la paz, en una época de posguerra, compleja, pero de gran euforia.

Picasso se había convertido en una figura muy famosa incluso a nivel popular, pasando a ser su imagen, muchas veces, más conocida que su obra.

En el mes de julio de 1946 viajó junto a Françoise Gilot a la ciudad costera de Golfe-Juan, en el Midi francés, y durante esta estancia realizó una visita a Vallauris que desencadenó su dedicación a la cerámica a partir del año siguiente. Fue en este verano también cuando Romuald Dor de la Souchère, conservador del Museo de Antibes (ciudad muy próxima), le propone utilizar las dependencias del museo –el castillo Grimaldi- como taller, a raíz de un comentario de Picasso acerca de que le gusta-

¹ KAHNWEILER, D. H. y BRASSAÏ : *Les Sculptures de Picasso*, Paris, Les Éditions du Chêne, 1948, s/p.

² GILOT, F. y LAKE, C.: (1964) *Vida con Picasso*, Barcelona, Ediciones B, 1996, pág. 82.

³ RUBIN, W.(edit.): *Pablo Picasso: Retrospectiva. The Museum of Modern Art. New York*, Barcelona, Polígrafa, 1980, pág. 352.

ría hacer obras de gran formato si tuviese el espacio necesario⁴. Este acercamiento al Mediterráneo, el optimismo antes mencionado y el origen griego de Antibes (antigua Antípolis) parecen ser las motivaciones del tipo de obras que Picasso ejecutó en el castillo Grimaldi, llenas de alusiones mitológicas y festivas: faunos, ninfas, centauros, bailarines, músicos, etc., todos en un ambiente arcadiano de diversión y alegría.

En este clima de optimismo es en el que se produce el acercamiento a la cerámica y también a otras técnicas como la litografía, que retoma tras mucho tiempo y a la que dedica gran parte de su esfuerzo creativo en la primerísima posguerra.

Picasso tenía ya más de 60 años y un gran prestigio artístico, y como McCully ha señalado “podía haberse retirado y descansado en los laureles. Sin embargo, se dio a nuevos medios, como el linóleo, los grandes ensamblajes y las posibilidades de la arcilla que los hábiles artesanos podían ofrecerle”⁵.

PRIMER CONFLICTO DE LA CRÍTICA: LA FALTA DE CONCORDANCIA ENTRE LAS FUENTES.

La colaboración entre Picasso y el taller Madoura de Vallauris comenzó en 1947 y duró hasta 1971 en que se datan unas placas sin pintar con sellos estampados de las que se realizarán en el taller reproducciones editadas⁶. Algunos autores dan otras fechas, por ejemplo Trinidad Sánchez-Pacheco asigna el fin de la colaboración en 1968. Ciertamente entre finales de 1968⁷ y principios de 1969 se datan las últimas piezas pintadas, pero es obvio que el dato que aporta es erróneo. Como erróneo es el de Roberto Otero al asignar a la última cerámica de Picasso el día 6 de agosto de 1966⁸, que incluso documenta con una fotografía.

Esta falta de concordancia es una constante en los textos sobre la cerámica picassiana. No sólo en las fechas sino también en otros datos, como por ejemplo en la cantidad de cerámicas producidas. Al no existir una catalogación precisa, el número total de piezas no puede más que estimarse por aproximación.

Nos quedaremos con la cifra que manejan la mayoría de los autores, unas 4.000 cerámicas originales⁹, de las que más de 600 fueron también editadas¹⁰. Esta cantidad incluye todo tipos de cerámicas, desde estatuillas a azulejos pintados, pasando por todo tipo de vasijas y construcciones. Sin duda se trata de una de las más amplias producciones realizadas por un artista no ceramista que, al igual que

⁴ DOR de la SOUCHÈRE, R.: *Picasso. Antibes*, París, Fernand Hazan, 1962, s/p.

⁵ McCULLY, M.: “Ceramics and the Côte d’Azur”, en BAUDIN, E. y McCULLY, M.: *Ceramic by Picasso*, París, Images Modernes, 1999, t. I, pág. 15.

⁶ RAMIÉ, G.: *Cerámica de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1974, pág. 273.

⁷ SÁNCHEZ-PACHECO, T.: “La cerámica de Picasso”, en AA.VV.: *Doce ceramistas españoles*, Valencia, Barcelona, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pág. 48.

⁸ OTERO, R.: *Lejos de España. Encuentros y conversaciones con Picasso*, Barcelona, Dopesa, 1975, pág. 61.

⁹ Vid. p.e. FOREST, D.: “Picasso. Les années Vallauris”, *L’estampille/L’objet d’art*, Hors-série, nº 12 H, 1995, pág. 18.

¹⁰ Vid. RAMIÉ, A.: *Picasso. Catalogue of the edited ceramic works 1947-1971*, Vallauris, Madoura, 1988.



1. Picasso mostrando un plato. FOTO DUNCAN.¹

en otros dominios de su arte, fue capaz de aportar a la cerámica nuevos acentos y desarrollar nuevos procedimientos.

EL INICIO.

Como ya se ha comentado, Picasso y Françoise Gilot viajaron al Midi en julio de 1946. Habían alquilado una casa en Golfe-Juan al grabador Louis Fort que había impreso muchos de sus grabados: la villa 'Pour Toi'. Golfe-Juan, en la costa, depende administrativamente de Vallauris a 2 kilómetros hacia el interior, en las colinas. En Vallauris existían alfarerías desde el tiempo de los romanos. Su economía deprimida se había beneficiado de la escasez de metales durante la guerra, pero tras ésta la clientela se volcó en los objetos culinarios de fundición y de vidrio. Se intentaron producir vasijas con adornos pseudo-provenzales, pero todo fue en vano. Las fábricas iban cerrando una tras otra y el paro crecía. En esta situación un grupo de ceramistas foráneos llegados no hacía mucho tiempo comenzaron a hacer un tipo de cerámica artística, entre ellos Suzanne Ramié que se instaló junto a su marido Georges en el taller Madoura¹¹.

Picasso, por otra parte, estaba atravesando una etapa de escasa producción pictórica (ya había tenido con anterioridad momentos en los que prácticamente había dejado de pintar). Si hojeamos el volumen XIV (1944-1946) del catálogo de Christian Zervos, la producción pictórica de estos años es "bastante menor en cantidad y en calidad"¹². Podemos observar algo parecido en su producción de cuadernos, tan fre-

¹¹ KAHNWEILER, D. H. (1957): *Picasso-Keramik*, Hannover, Fackelträger, 1970, pág. 7.

¹² FERMIGIER, A.: "La Gloire de Picasso", *Revue d'Art*, nº 1-2, 1968, pág. 117.

cuentas en otras épocas anteriores y posteriores: del período comprendido entre 1946 y 1950 sólo existen dos. Según Fermigier, Picasso “busca visiblemente nuevos medios de expresión. Piensa en la escultura, se vuelve a poner con pasión con la litografía (...). Sobre todo se convierte en alfarero en Vallauris”¹³.

Es en estas circunstancias cuando se produce la segunda visita de Picasso a la villa de Vallauris, diez años después de una primera visita en 1936. Es difícil precisar cómo se sucedieron exactamente los acontecimientos, pues las diferentes fuentes no concuerdan.

En Vallauris se estaba celebrando la primera exposición de productos locales de la posguerra. Se trataba, sobre todo, del trabajo en cerámica de los artesanos locales y de los recién instalados ‘ceramistas artísticos’, así como de perfumes, la otra gran industria local. Había sido organizada por Suzanne Ramié, junto a André Baud, Robert Picault y Roger Capron, en la sede de la cooperativa de los perfumistas: el Nérolium.

¿CÓMO LLEGÓ PICASSO ALLÍ?

Los cuatro testimonios que podrían ser más fiables plantean situaciones distintas. Pierre Daix, crítico especializado en Picasso que lo frecuentó tras la Segunda Guerra Mundial, escribe que el artista había vuelto a Vallauris buscando al viejo alfarero que conoció en 1936 y visitado la exposición anual de cerámica¹⁴. Georges Ramié, el dueño del taller cerámico, da una fecha exacta a la visita: el domingo 21 de julio de 1946¹⁵, y comenta que Picasso se acercó para ver aquella exposición de productos de la región de Vallauris de la que todo el mundo hablaba muy bien. Kahnweiler, su marchante y amigo, no menciona la exposición y cita a un pintor local sin identificar como la persona que le propuso visitar alguna de las fábricas de Vallauris¹⁶. Françoise Gilot, su compañera de aquellos años, en su libro *Vida con Picasso*, escribe que alguien le sugirió a Picasso que debía probar a hacer cerámica y le habló de la alfarería Madoura: “Más por casualidad que por otra cosa, aquella misma tarde nos acercamos en coche hasta la alfarería”¹⁷. Este último, que podría ser el testimonio más fiable por estar ella presente en todo momento, resulta que se contradice con otro que la misma Françoise Gilot relata en una entrevista a Anne Lajoix en 1993: Picasso conoce a Suzanne Ramié en la playa de Golfe-Juan, presentada por Dor de la Souchère, y es ésta la que le invita a visitar la exposición y su taller¹⁸.

LA FECHA.

Otros autores han fijado la visita a la exposición local el 26 de julio, como por

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ DAIX, P. (1964): *Picasso*, Barcelona, Círculo de lectores, 1969, págs. 197-198.

¹⁵ RAMIÉ, G.: *op. cit.*, pág. 10. Esta fecha es adoptada por otros autores como Lola Donaire Abanco, o Philippe Renaud

¹⁶ KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.*, pág.7.

¹⁷ GILOT, F. y LAKE, C.: *op. cit.*, pág. 259.

¹⁸ *Cit.* LAJOIX, A.: *L'âge d'or de Vallauris*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 1995, pág. 47.



2. Picasso trabajando en Vallauris. FOTO DUNCAN.

ejemplo Dominique Sassi¹⁹, quien había trabajado como decorador en Madoura. De hecho, el 26 de julio era la fecha habitual en que se abría la feria anual de productos artesanos. Sin embargo el folleto de la exposición de 1946 indica que ésta se realizó entre el 28 de julio y el 18 de agosto. Se da incluso el caso de que algún autor sitúa la visita durante el mes de agosto²⁰, como Moutard-Uldry escribió en 1949²¹.

Partiendo de fuentes tan contradictorias, sólo se puede establecer con seguridad que Picasso fue a Vallauris a finales de julio o primeros de agosto de 1946 y que visitó la exposición de artesanía local. Si fue a instancias de Suzanne Ramié o de otras personas es algo por determinar, pero a buen seguro Picasso recordaba su primera visita de 1936 y le apetecía volver, en unas jornadas de tedio estival en que no tenía demasiadas cosas

mejores que hacer. Además, como sostiene Roland Doschka, esta primitiva industria cerámica quizás despertara en Picasso recuerdos de su infancia por las similitudes con la alfarería tradicional de Málaga²².

LA VISITA A LA EXPOSICIÓN.

Una vez en la exposición, Picasso interesado solicitó que se le presentase a alguno de los alfareros y así conoció a Suzanne Ramié. Esta es la versión de Moutard-Uldry²³, pero otras fuentes afirman que se interesó específicamente por la obra de Suzanne Ramié, por ejemplo André Verdet²⁴. Según Yves Peltier sus crea-

¹⁹ SASSI, D.: "Les génies ne meurent jamais", en *Picasso céramiste à Vallauris. Pièces uniques*, Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la Céramique, Chiron, 2004, pág. 13.

²⁰ BOURASSA, P.: "Introduction", en AA.VV. *Picasso et la céramique*, Québec, Musée national des beaux-arts, du 6 mai au 29 août 2004, Toronto, Gardiner Museum of Ceramic Art, du 28 septembre 2004 au 23 janvier 2005, Antibes, Musée Picasso, du 12 février au 29 mai 2005, Hazan, 2004, pág. 44.

²¹ MOUTARD-ULDRY, R.: "Les poteries de Picasso", en *Art et Industrie*, n° 14, 1949, pág. 43.

²² DOSCHKA, R.: "Pablo Picasso 1881-1973", en *Keramische Unikate Picasso zum 100. Geburtstag. 41, Keramische Unikate aus der Sammlung Madame Jacqueline Picasso*, Balingen, Kulturzentrum, vol. 20, november bis 20, dezember 1981, s/p.

²³ MOUTARD-ULDRY: *op. cit.*, pág. 43

ciones provocaron en Picasso un interés renovado y quiso entonces conocerla: “No habiendo seguido verdaderamente formación teórica, Suzanne Ramié había abordado la cerámica con, a buen seguro, todos los handicaps que esto supone pero también y sobre todo con una total libertad”²⁵. Esta hipótesis es bastante sólida, sobre todo si tenemos en consideración los proyectos de cerámicas que Picasso realizó durante el invierno siguiente y que tienen en común con los trabajos de Suzanne Ramié que están concebidos como ensamblajes de formas torneadas por separado.

LA VISITA A LA ALFARERÍA MADOURA.

De cualquier manera, cuando fueron presentados, “Suzanne Ramié, mujer de vivo espíritu, cogió la ocasión al vuelo y propuso a Picasso que hiciera pruebas”²⁶. Posiblemente fue esa misma tarde cuando Picasso visitó el taller de Suzanne y Georges Ramié donde quedó impresionado por la belleza de la vieja fábrica, el viejo horno de leña y la pericia del alfarero Jules Agard²⁷. Françoise Gilot recuerda: “pasó allí la tarde dando vueltas de un lado para otro y luego nos fuimos. Todo ocurrió de manera casual, como si Picasso hubiese dibujado sobre el mantel de un restaurante y después nos marchásemos”²⁸.

LAS PRIMERAS PIEZAS.

Todas las fuentes coinciden que en esta primera visita al taller Madoura Picasso realizó alguna pieza; sin embargo, no lo hacen al describir estos trabajos. Su mujer Françoise, que estuvo presente, escribe que “Pablo decoró dos o tres platos de arcilla roja –previamente cocidos– con unos cuantos dibujos representado peces, anguilas y erizos de mar”²⁹. Pero Georges Ramié, que también estaba presente, dice que se le facilitó un pan de pasta y Picasso modeló tres figurillas: dos toros y una cabeza de fauno³⁰. Esta es la tesis más aceptada por la mayoría de los autores³¹, pues parece más probable que Picasso para entrar en contacto con la

²⁴ P.e. VERDET, A.: *Pablo Picasso au Musée d'Antibes*, Paris, Falaize, 1951, s/p.

²⁵ PELTIER, Y.: “Suzanne Ramié. Atelier Madoura”, en AA.VV. *Suzanne Ramié. Atelier Madoura*, Vallauris, Musée Magnelli-Musée de la Céramique, 21 juin - 27 septembre 1998, pág. 24.

²⁶ CABANNE, P.: *El siglo de Picasso*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 161.

²⁷ McCULLY, M. (1999): *op. cit.*, pág. 20.

²⁸ GILOT, F. y LAKE, C.: *op. cit.*, pág. 260.

²⁹ GILOT, F. y LAKE, C.: *op. cit.*, pág. 259.

³⁰ Incluso da noticia de que estas figuras fueron posteriormente vaciadas en bronce. RAMIÉ G.: *op. cit.*, pág. 12.

³¹ Vid. p.e. DAIX, P.: *Dictionnaire Picasso*, Paris, Robert Laffont, 1995, pág. 171; GIRAL QUINTANA, M. D.: “La cerámica de Picasso”, en AA.VV. *Picasso. Cerámicas y sus antecedentes malagueños*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1990, pág. 15; HUNT, W.: “Picasso. Ceramics at the Museum of Modern Art”, *Ceramics Monthly*, vol. 28, nº 9, 1980, pág. 34 (que además aclara que ambos serán temas dominantes de su posterior obra cerámica); McCULLY, M.: “Painter and Sculptor in Clay”, en AA.VV.: *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, London, Royal Academy of Arts, 17 september-16 december 1998, pág. 28; KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.*, pág. 7 (que sólo menciona el toro) o WINDSOR, A.: “Picasso’s Ceramics”, en *Ceramic Review*, nº 81, May June 1983, pág. 28 (que menciona tanto las figurillas como los platos decorados).

materia cerámica, hiciese algo que ya le era familiar y conocía bien, como era el modelado (más que el esmaltado o el torneado de vasijas). Incluso, una de estas figuras ha sido identificada por Harald Theil: *Cabeza de fauno* (Spies 378A), que “está compuesta por una forma hueca torneada por Jules Agard, remodelada por Picasso y montada sobre un pequeño pedestal”³². Cuando Françoise Gilot escribió su libro habían pasado 18 años desde aquella visita y bien pudiera ocurrir que no recordase los hechos con precisión, pues debió ver a Picasso pintando platos en numerosas ocasiones, pero seguramente a partir de 1947.

Las estatuillas que modeló fueron cocidas un par de días después y los dueños del taller Madoura avisaron a Picasso, que había prometido ir a verlas. “Pero no apareció por allí y los Ramié pensaron con pena que aquella primera experiencia no tendría más consecuencia”³³. Se equivocaban, pues Picasso no dejó de pensar en este asunto en los meses siguientes, e incluso preparó varias hojas de proyectos para ejecutar en cerámica.

EL PROBLEMA DE LO CASUAL.

Bastantes autores asignan un carácter casual a este acercamiento. Los Ramié, por ejemplo, afirman que “fue un curioso azar el que llevó a Picasso a Vallauris”³⁴. Kahnweiler sostiene que llegó a la alfarería de una manera casual, motivado por una residencia provisional, de forma análoga a como comenzó a hacer litografías en el frío invierno de 1945-1946, buscando el cálido taller de Mourlot (que contaba con suministro de leña): “Yo no busco, encuentro”³⁵. Jaume Sabartés, su secretario, llega a afirmar que también fue por azar que Picasso conociera a los esposos Ramié, “atraído puede ser por la fuerza del destino”³⁶.

Mi opinión es que si Picasso comenzó a hacer cerámicas no fue por una casualidad en absoluto.

Picasso parece tener el anhelo de hacer cerámicas desde etapas muy tempranas. El momento personal y artístico por el que estaba atravesando era también propicio para esta dedicación. Quizá sí se debió al azar el hecho de que todos los elementos se conjugasen de la forma apropiada, que Picasso encontrase las circunstancias favorables que otras veces le faltaron. Para valorar justamente si se debió o no al azar el que Picasso comenzase a hacer cerámicas es necesario considerar, aun de manera breve, sus antecedentes.

Aunque numerosos textos sobre la cerámica picassiana se empeñan en obviarlo, antes de su llegada a Vallauris en 1946 y de la producción que desarrolló en el taller Madoura desde 1947, Picasso se había acercado –directa o indirectamente– al medio

³² THEIL, H.: “Picasso cerámicas: Imagen y vasija”, en AA.VV. *Picasso. Cerámicas*, Madrid, Círculo de Bellas artes, 14 de julio-12 de septiembre de 2004, pág. 24.

³³ CABANNE, P.: *op. cit.*, pág. 161.

³⁴ RAMIÉ, S. y G. (firmado Madoura). “Picasso céramiste”, en *Cahiers d'Art*, año 23, nº 1, 1948, pág. 74.

³⁵ KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.*, pág. 10.

³⁶ SABARTÉS, J.: “Picasso à Vallauris”, *Cahiers d'Art*, año 23, nº 1, 1948, pág. 82.

cerámico en varias ocasiones desde los momentos más tempranos de su actividad artística. Anne Lajoix lo advierte: “¡Cesemos de creer que el demonio de la cerámica haya investido a Picasso el día de su llegada a Vallauris! Él ha hecho simplemente una elección que correspondía a su evolución plástica y, quién sabe, a su nueva vida”³⁷.

En realidad, la relación de Picasso con la cerámica parece haber sido la historia de una inquietud que ha aparecido en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera y que desde los primeros momentos no ha dejado de seducirle.

El primer contacto de Picasso con la cerámica fue en su tierra natal, de gran tradición alfarera. En las inmediaciones de la casa familiar de Málaga se encontraban algunos hornos de cerámica, principalmente tejares. Pero quizás el primer plato que decoró Picasso fue el que pertenece al Museo Picasso de Barcelona de 1893. Se trata de un plato pintado al óleo, como alguno más realizado en los años siguientes.

Durante su primera visita a París en 1900 Picasso conoció a Paco Durrio: escultor, ceramista y joyero vasco de origen francés. Durrio había trabajado con Gauguin y tenía varias cerámicas de éste. Picasso tuvo acceso al potencial del medio cerámico de la mano de Durrio y se lanzó a realizar algunas esculturas cerámicas y algunos proyectos para vasos.

En los años veinte planeó varias veces junto al ceramista español Llorens Artigas iniciar una colaboración para hacer cerámicas junto a él como ya lo habían hecho otros artistas: Marquet, Dufy, y más tarde Miró... pero por una u otra razón nunca llegaron a efectuarse. Sin embargo sí que llegó a hacer al menos un par de piezas junto al ceramista Jean Van Dongen, hermano del pintor Kees, que se conservan en el Museo Picasso de París. Se trata de las primeras vasijas que se conocen pintadas con medios propiamente cerámicos.

Tras la ruptura definitiva con su mujer Olga Koklova, Picasso viajó al sur de Francia en el verano de 1936 junto a Dora Maar y el matrimonio Éluard, con los que realizaron diferentes excursiones por la zona. En una de ellas fueron a parar a un pueblecito de alfareros llamado Vallauris.

Tras esta visita, el 30 de agosto, Paul Éluard escribió un poema, que sería la segunda toma de *A Pablo Picasso*, y que nos da luz sobre la fascinación que Picasso sintió aquel día en Vallauris por la cerámica:

“Mostradme este hombre de siempre tan dulce que decía los dedos hacen subir la tierra”³⁸.

Sólo ignorando estos datos la crítica ha podido valorar como casual la aproximación de Picasso a la cerámica. Pero además existe otra cuestión, y es la cuestión del lenguaje plástico. El Historiador del arte alemán Harald Theil ha defendido esta

³⁷ LAJOIX, A.: *op. cit.* pág. 4.

³⁸ “Montres-moi cet homme de toujours si doux/ Qui disait les doigts font monter la terre”. ÉLUARD, P.: *A Pablo Picasso* (“Collection le grands peintres par leurs amis”), Genève-Paris, Éditions des trois collines, 1944, pág. 63.

postura: Tras la Segunda Guerra Mundial, Picasso elabora un nuevo sistema de signos basado en formas geométricas fundamentalmente para sus retratos de la joven Françoise Gilot, su nuevo amor, muchos de ellos realizados antes de su visita al taller Madoura en 1946. En ellos desarrolla un nuevo lenguaje más sintético –líneas curvas, formas ovales y círculos- que implica una transformación total de la construcción y del cuerpo femenino hacia un ideograma corporal reducido a formas geométricas y con un sentido claramente estereométrico. El mismo fenómeno es también visible en la serie de once litografías de 1945-46 sobre el tema del toro. Este sistema es el que luego el artista trasladó del espacio bidimensional al volumen de las cerámicas torneadas, que se convirtieron en los elementos básicos de la figuración tridimensional³⁹.

Es extremadamente curioso constatar cómo a menudo se toma por verdad una posición de la crítica especializada, en este caso este factor casual erróneamente atribuido a la aproximación de Picasso a la cerámica y cómo mucha de la crítica posterior ha repetido esta apreciación sin cuestionarse su veracidad.

LOS PREJUICIOS.

En gran medida la cerámica de Picasso ha permanecido como uno de los aspectos menos estudiados de su producción por los prejuicios heredados de la tradicional división del Arte en: Artes Mayores y Artes Menores. En general la cerámica no suele ser estudiada dentro de los movimientos artísticos por su consideración como arte utilitario⁴⁰. Ciertamente aún hoy los prejuicios sobre la cerámica pesan sobre nuestras mentes. Estamos dispuestos a admitir la posibilidad de hacer arte con cualquier material: con piedras, con basura, con plásticos... pero la cerámica nos es difícil separarla de su tradicional sentido funcional y ornamental.

De todos modos y con independencia del valor que le asignemos a los llamados 'oficios artísticos', el trabajo de Picasso con la cerámica consiste antes bien en el uso de unos materiales y unos procedimientos técnicos que en una concepción artesanal, pues el pintor toma esta materia susceptible de ser abordada desde diferentes perspectivas como un elemento de creación artística, sin por ello obviar sus leyes y lenguaje específicos ni su tradición. André Verdet lo ha expresado diciendo:

"Gracias a su trabajo de ceramista nos ha luminosamente vuelto a poner en memoria, significado, que las artes de la tierra, los engobes, los óxidos, los esmaltes y el

³⁹ THEIL, H.: *op. cit.*, págs. 22-25.

⁴⁰ Incluso cuando se trata del material que ha acompañado durante más tiempo al hombre en la historia, SÁNCHEZ-PACHECO, T.: "Introducción", en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.): *Cerámica Española* ("Summa artis, vol. XLII"), Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 9. André Pecker se pregunta: "Por qué aberración la alfarería y más generalmente la cerámica, este arte divino del cual Keramos, hijo de Baco es el patrón, ha podido ser calificada de Arte menor, cuando ella unía a menudo tan armoniosamente la pintura y la escultura, que es una de las artes más antiguas, y que las más modernas abstracciones se reencuentran sobre las piezas milenarias", PECKER, A.: "Justice pour la céramique d'art", en *Première Biennale Internationale de la Céramique d'Art*, Vallauris, Août-Septembre 1968, s/p.

fuego no eran artes menores sino que se igualaban en virtudes estéticas y en una grandeza a la vez fastuosa y popular, a las artes de la pintura y la escultura⁴¹.

El mismo Picasso le había dicho a Brassai: “¿Qué es la escultura? ¿Qué es la pintura? El hombre se aferra siempre a ideas anticuadas, a definiciones caducas, como si la misión del artista no fuera precisamente aportar otras nuevas⁴².”

LOS JUICIOS CRÍTICOS.

Todo el conjunto de la obra tardía de Picasso no ha sido suficientemente valorado hasta estos últimos años⁴³. Pero si una parte de su trabajo ha sufrido una especial persecución esta ha sido la cerámica. En general esta actividad fue mal entendida por los críticos de la época con grandes prejuicios hacia esta técnica (con honrosas excepciones), pero incluso los ceramistas puros tenían una mala opinión acerca de estos trabajos. Sin embargo, con el devenir del tiempo, han sido muchos los comentarios críticos que han comenzado a considerar justamente la cerámica picassiana, la han valorado en el conjunto de su obra y han otorgado la importancia que merecen sus aportaciones técnicas y conceptuales.

Por ejemplo, Denys Chevalier, al referirse a lo poco que se sabía -en el momento que escribía este texto (1967)- de la escultura de Picasso, señala que “a diferencia de sus más conocidos pero bastantes marginales experimentos como ceramista, en Vallauris⁴⁴.”

También André Fermigier compara la escultura y la cerámica lamentándose que la primera hubiese sido menos considerada por el público y la crítica que la segunda, y añade: “Las alfarerías y las cerámicas de Vallauris no representan en su obra más que un *intermedio decorativo* y es desde el mismo punto de vista que es necesario interpretar los cuadros, los dibujos y las litografías del período de Antibes⁴⁵.”

Otros autores llegan incluso a obviar esta parte de su obra y son varios los estudios críticos que la mencionan sólo de pasada o incluso no hablan de ella en absoluto⁴⁶.

⁴¹ VERDET, A.: “Était habitée-Et continue à l'être”, en AA.VV. *Picasso. L'œuvre céramique*, Cabriès, Château de Cabriès, 1989, s/p.

⁴² BRASSAI (1964): *Conversaciones con Picasso*, Madrid, Aguilar, 1966, pág. 51.

⁴³ especialmente dura resulta la crítica que John Berger vierte sobre toda su obra posterior a la Segunda Guerra Mundial. BERGER, J. (1965): *Éxito y fracaso de Picasso*, (“Serie Arte”), Madrid, Debate, 1990, *passim*.

⁴⁴ CHEVALIER, D. : *Picasso*, Madrid-Barcelona, Daimon, 1967, pág. 46.

⁴⁵ Les poteries et les céramiques de Vallauris ne représentent dans son oeuvre qu'un intermède décoratif et c'est du même point de vue qu'il faut interpréter les tableaux, les dessins et les lithographies de la période d'Antibes”. FERMIGIER, A.: *op. cit.* pág. 118.

⁴⁶ *Vid. p. e.* FISHER, R.: *Picasso*, New York, Tudor Publishing, 1967; que no menciona en su monografía ni siquiera cuando cita el período de Antibes, la relación con Françoise Gilot o el templo de la Paz de Vallauris.

La valoración que hace Mary Mathews Gedo también es despreciativa:

“Picasso produjo un vasto cuerpo de cerámicas en Vallauris; aunque todas perfectamente deliciosas, apenas pueden ser consideradas al mismo nivel que sus importantes pinturas, esculturas y grabados. Las cerámicas explotaron todo su ingenio en producir transformaciones, pero ninguna del corazón de su genio creativo (...). Seguramente, por más que se apele a lo que las cerámicas de Picasso puedan ser, representan una regresión desde su nivel más alto de creatividad y constituye aún otra medida de la perturbación o disminución de su autoimagen. El artista que había convulsionado al mundo con *Las Señoritas de Aviñón* y *Guernica* había llegado a ser un mero decorador de vasijas hechas por otras manos”⁴⁷.

Francisco Pompey incluso cuestiona los comentarios favorables antes de dar su opinión:

“El juicio crítico acerca de obras discutibles, expresado con pasión y sin medida, cae en lo injusto y en la exageración. Las cerámicas de Picasso son muy interesantes y ofrecen en el mercado de las ‘Artes Menores’ una novedad que él procuró dar con sus inquietudes novísimas; una originalidad picassiana (...) en la que existe, con frecuencia, algún trazo o tono de color de cierta belleza”⁴⁸.

Especialmente dura resulta la crítica de Timothy Hilton: “Desde 1947 Picasso se interesó seriamente por la cerámica, en la medida en que un artista moderno puede ser serio con respecto a tales asuntos (...). Su temática arcadiana llegó así a su deshonoroso fin”⁴⁹. Incluso John Richardson confiesa el escepticismo que sentía ante estas piezas en los primeros momentos: “Las cerámicas de Picasso, pensaba yo mojigatadamente, eran una forma de malgastar su tiempo y su genio”⁵⁰.

Pierre Cabanne considera interesantes las primeras piezas, pero opina que su trabajo se fue desvirtuando, no sólo en cerámica, sino también en pintura:

⁴⁷ “Picasso produced a vast body of ceramics at Vallauris; although all perfectly delightful, they can hardly be considered on the same level as his major paintings, sculptures, and prints. The ceramics tapped all his ingenuity in producing transformations, but none of the core of his creative genius. (...) Certainly, no matter how appealing Picasso’s ceramics may be, they represent a regression from his highest level of creativity and constitute yet another measure of the disturbance or diminution of his self-image. The artist who had convulsed the world with the *Demoiselles d’Avignon* and *Guernica* had become a mere decorator of pots fashioned by other hand”. GEDO, M. M.: *Picasso. Art as Autobiography*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1980, págs. 211-212.

⁴⁸ POMPEY, F.: *Picasso, su vida y sus obras*, Madrid, 1973, pág. 304.

⁴⁹ “From 1947 Picasso took a serious interest in ceramics, in so far as a great modern artist can be serious about such matters (...). His arcadian thematicism thus came to its inglorious end”. HILTON, T. (1976): *Picasso*, London, Thames and Hudson, 1987, pág. 270.

⁵⁰ RICHARDSON, J. (1999): *El aprendiz de brujo. Picasso, Provenza y Douglas Cooper*. Madrid, Alianza, 2001, pág. 154.

“Hallaba allí el malagueño los secretos del gran arte popular, su sencillez y su rudeza, pero no tardaría, lamentablemente, en abandonar esa pujanza creadora del principio, y su espontaneidad, fantasía y caprichoso humor, para dar una expresión más sofisticada que había de llevar poco a poco, por la abundancia de la producción y la repetición de procedimientos, al sistematismo. El alfar Madoura se transformó rápidamente en un teatro Picasso, donde el artista daba un nuevo y no menos extraordinario espectáculo. Cada cosa que salía de sus manos podía culminar en algo genial, pues que de su genio venía. ¡Hubo días en que hizo hasta 20 ó 25 piezas! Los Ramié, para quienes la presencia y la producción de Picasso eran fuente inesperada de celebridad y de ingresos, se sumaron al coro constantemente renovado de elogios. Es en esta producción de cerámica donde aparecen los primeros síntomas de la decadencia de Picasso en el ámbito de lo pictórico, que se percibe en la falta de decisión y de criterio apreciativo. La facilidad y el preciosismo engendraron la repetición, la monotonía; no tenemos ya la sensación de un esfuerzo hacia una finalidad, sino más bien de una tentativa de sobrepasarse por medio de una mecánica puramente gestual. El trabajo de Picasso será también en la cerámica lo que cada vez será más en la pintura: un rito de la habilidad manual”⁵¹.

Françoise Gilot que fue su compañera durante el inicio de su actividad cerámica no tiene una opinión muy elevada de la misma, en su libro junto a Carlton Lake escribe que Picasso tenía la impresión de que los materiales que usaba en la alfarería le limitaban las posibilidades y nunca le concedían lo que buscaba. Pone en boca de Picasso: “Creo que el propio material no puede con el peso del esfuerzo creador que pongo en él”⁵². Resulta dudoso que Picasso pensase así realmente, pues Françoise sitúa estos comentarios a la vuelta de Picasso de Polonia (1948) y en cambio luego estuvo 23 años más haciendo cerámicas.

También en la línea de la pobreza del material están los comentarios de Patrick O’Brian:

“Aun cuando me gustan muchas de las jarras, figuritas y platos de Picasso, creo que serán pocos los que pongan sus cerámicas a la misma altura que sus dibujos, pinturas o esculturas. Puede muy bien suceder que Picasso no tuviera intención de expresar más que lo que, en realidad, expresó. Y acaso también fuera tan incapaz como cualquier otro ser humano de conseguir lo imposible; tal vez ni él ni nadie podía superar las insuficiencias inherentes a la arcilla cocida”⁵³.

⁵¹ CABANNE. *Op. Cit.* págs. 167-168

⁵² GILOT Y LAKE. *Op. Cit.* pág. 314

⁵³ O’BRIAN, Patrick (1976). Picasso, Barcelona, Noguer, 1982, pág. 448

Hélène Parmelin nos da noticia de la acogida que tuvo la cerámica de Picasso en el mundillo del arte:

“Esta parte del ‘mundo de las artes’ (...), esta parte más especialmente encargada de la difusión de noticias y de su adiós en veinticuatro horas, contaba que Picasso –quién lo hubiera creído- abandonaba la pintura por la cerámica. Se comienza en azul y rosa, se deviene cubista, se hace Guernica y mil otros, y para terminar se consagra a las vasijas, ¡qué tristeza!... ¡Éste es además un sub-arte! Tened por seguro que esto no durará (...).

“Existe en este siglo una prevención contra lo que se llama ‘la vasija’, o de manera general, y generalmente impropia, ‘la cerámica’”⁵⁴.

Deidre Sadeh cuenta cómo esta obra cerámica estuvo marcada desde el principio como “los cachivaches de la vejez de Picasso” y que habían sido ensombrecidos por la noción atrincherada que define la alfarería como un *arte menor*. En cambio, su opinión es bastante más positiva: “Es seguro, su impacto, especialmente el de las más grandes, más atrayentes piezas, puede igualar a veces al de sus cuadros”⁵⁵.

Claude Picasso nos informa de que su padre se implicó de forma profunda y personal con la cerámica y que su trabajo no ha sido reconocido como parte significativa de su obra sino recientemente. Achaca en parte la culpa de esto a que el gran número de copias de las ediciones de Madoura existentes en el mercado han distraído al público de las piezas más importantes⁵⁶.

Bernard Ruiz-Picasso insiste en este punto y en el hecho de que las piezas originales no fueron sacadas a la luz hasta bastante tarde, y añade que “en este período la extensión de la obra pintada, esculpida y grabada de Picasso era tal que los amantes del arte y los profesionales tenían que poseer un conocimiento muy profundo de su trabajo para ser capaces de analizarlo. Por tanto estaban poco inclinados a emprender la inhabitual tarea de intentar incluir este nuevo elemento en la obra cuando ya había mucho que hacer y decir sobre las pinturas, esculturas y grabados”⁵⁷.

Marilyn McCully escribe que normalmente las cerámicas se colocan aparte del cuerpo principal de la obra de Picasso y se tratan como menos importantes. Lo

⁵⁴ “Cette partie du ‘monde des arts’, (...) cette partie plus spécialement chargée de la diffusion des nouvelles et de leur deuil en vingt-quatre heures, racontait que Picasso –qui l’eût cru- abandonnait la peinture pour la céramique. On comence en bleu et en rose, on devient cubiste, on fait Guernica et mille autres, et pour finir on se voue aux pot, quelle tristesse!... C’est tout de même un sous-art!... Rassurez-vous, ça ne durera pas (...).”

“Il existe dans ce siècle une prévention contre ce que l’on appelle ‘le pot’, ou d’une manière générale, et généralement improprie, ‘la céramique’”. PARMELIN, H.: “Le terre et le feu de Picasso”, en *Picasso. Cent cinquante céramiques originales*, Paris, Maison de la pensée française, 8 mars-30 juin 1958, pág. 8.

⁵⁵ “To be sure, their impact, especially that of the larger, more arresting pieces, can sometimes equal that of his pictures”. SADEH, D.: “Picasso at the Wheel”, *Art & Auction*, vol. XIII, nº 10, may 1991, págs. 160-161.

⁵⁶ PICASSO, C.: “Je ne cherche pas je trouve”, en *Picasso: Painter and Sculptor in Clay*, London, Royal Academy of Arts, 17 September-16 December 1998, pág. 12.

⁵⁷ RUIZ-PICASSO, B.: “The painter of forms”, en BAUDIN, E. y McCULLY, M.: *op. cit.* págs. 11-12.

achaca a que a primera vista puede parecer algo frívolo el trabajar sobre objetos ordinarios. Su opinión, en cambio, es bastante diferente:

“Para Picasso la cerámica no sólo le ofrecía el desafío de los nuevos materiales y métodos de trabajo, sino también una oportunidad de trabajar dentro de la antigua tradición mediterránea de una manera altamente personal. Volviendo a las ‘artes manuales’ Picasso trabaja con una gran libertad, experimentando con el juego entre la decoración y la forma, dos y tres dimensiones, y entre el significado personal y universal. Esta ambigüedad en sí misma es a menudo la clave para comprender su obra”⁵⁸.

Se ha de dejar constancia de que las grandes figuras europeas de la cerámica tenían un pobre concepto del trabajo de Picasso en este medio. Shoji Hamada y Bernard Leach, en una conferencia en el *Royal College of Art* de Londres en los primeros años sesenta, describieron a Picasso como un acróbata inteligente, “un artista que podía entretener con trucos sorprendentes más que provocar pensamientos o inspirar ideas”⁵⁹. Y Llorens Artigas pensaba que Picasso, trabajando con gente de poco oficio, creó una cerámica de poca calidad: “Le pasa como al pintor que le dan colores y telas defectuosas. Se ha puesto en contacto con gente que no es ceramista propiamente dicha”⁶⁰.

Afortunadamente existe un buen número de críticos que han sabido encontrar en el trabajo en cerámica de Picasso los mismos valores que en el resto de su obra. Ramón Gaya decía, defendiendo la obra literaria del pintor, “en Pablo Picasso, ninguna ocupación de metas estéticas es de categoría auxiliar o secundaria; todo lo que ha hecho o emprendido tiene el mismo arranque apasionado y caliente”⁶¹. En esta línea, pero esta vez refiriéndose a la cerámica, Kahnweiler afirma: “...Así comienza la cerámica de Picasso (...). Para él, nada de lo que hace es accesorio. Se lanza con la misma pasión que a la pintura, a la escultura o al grabado”⁶².

François Mathey también afirma que la actividad cerámica no es diferente de las esculturas, litografías, linóleos...⁶³, e igualmente Antonina Vallentin opina que no hay en Picasso “otra jerarquía en el arte que la del trabajo bien hecho, en no importa qué materia”⁶⁴, refiriéndose a la cerámica de manera específica.

⁵⁸ McCULLY, M.: “Transformations in Picasso’s Ceramics”, en *Picasso. Original Ceramics*. London, Nicola Jacobs Gallery, 6 June-11 August 1984, s/p.

⁵⁹ “An artist who could entertain with amazing tricks rather than provoke thought or inspire ideas”, citado por COOPER, E.: “Picasso the Potter”, *Ceramic Review*, nº 146, march-april 1994, pág. 22.

⁶⁰ Cit. MIRALLES, F.: *Llorens Artigas. Catálogo de obra*. Barcelona, Polígrafa, 1992, pág. 26 (en nota).

⁶¹ GAYA NUÑO, J. A.: *Picasso*, Barcelona, Omega, 1957, pág. 39.

⁶² “So begann Picassos Keramik (...). Nichts, was er schafft, ist ihm nebensächlich. Er stürzte sich in die Keramik mit der gleichen Leidenschaft wie in die Malerie, die Bildhauerei und in die Graphik”. KAHNWEILER, D. H.: *op. cit.* pág. 7.

⁶³ MATHEY, F.: “Mais ceci est une autre histoire...”, en AA.VV.: “Terra sculptura, Terra Pictura. Keramik van de ‘Klassieke modernen’”, en *Braque, Chagall, Cocteau, Dufy, Miró, Picasso*. Hertogenbosch, Museum Het Kruihuis, 19 januari- 12 april 1992, pág. 25.

⁶⁴ VALLENTIN, A.: *Pablo Picasso*, Paris, Club des Éditeurs, 1957, pág. 383.

Otra opinión favorable es la de Pierre Daix:

“La cerámica nunca ha sido un arte menor para Picasso. Toda su obra anterior a 1947 prueba que las cerámicas prehelenísticas o griegas, así como las cerámicas de las civilizaciones americanas, son para él temas importantes de meditación y de estudio (...) es imposible creer que la actividad de Picasso como ceramista sólo fuera un juego o una distracción. Sin duda, es un descanso y un sedante físico para él este trabajo diferente, pero basta pensar en los problemas que no han dejado de acuciarle, de la representación del volumen en un lienzo, de sus luchas con el pleno relieve en la escultura, el claroscuro, la perspectiva, las proyecciones coloreadas, luego los papeles pegados, los collages; en lo que representa la escultura en la evolución de su arte, para comprender que la cerámica, fusión íntima entre la creación en tres dimensiones y el lenguaje de los colores, asume el valor de una síntesis de búsquedas independientes hasta aquel momento”⁶⁵.

En el catálogo de la exposición *Keramische Unikate Picasso zum 100*, Roland Doschka explica que el conjunto de las obras expuestas ponen de manifiesto la importancia que la cerámica tiene en el conjunto de la obra de Picasso y de su valor como creación⁶⁶. Frank Elgar en términos similares ha escrito que “si sus cerámicas tienen una gran importancia, es sobre todo en relación a sí mismo, por el lugar que ocupan en su obra”⁶⁷.

Por supuesto la opinión de Suzanne y Georges Ramié no podía menos que ser positiva:

“Esta labor, para Picasso, no fue solamente una divertida actividad, pues el trabajo, para él, es una necesidad fisiológica, una fuerza refleja como la respiración o los latidos del corazón. Se ha entregado con toda fogosidad, con la totalidad de sí mismo, el ánimo y el frescor de la juventud que desborda su carácter sobre su obra”⁶⁸.

David Sweetman habla de los muchos medios que utilizó Picasso en esta época y califica la cerámica como el más interesante de ellos, y opina que “Picasso transformó esta artesanía en arte”⁶⁹. Por su parte, Warncke y Walther, refiriéndose a su encuentro con la cerámica escriben, en total contradicción con la opinión citada de Mary Mathews Gedo: “otro indicio de su propia valoración es la confrontación de

⁶⁵ DAIX, P.(1964): *op. cit.* págs. 198-200.

⁶⁶ DOSCHKA, R.: *op. cit.* s/p.

⁶⁷ ELGAR, F.: *Picasso*, Paris, Fernand Hazan, 1955, págs. 238-240.

⁶⁸ RAMIÉ, S. y RAMIÉ, G.: *Cerámiques de Picasso*, Paris, Skira, 1948, pág. 9.

⁶⁹ “Picasso transformed this craftsmanship into an art”. SWEETMAN, D.: *Picasso*, London, Wayland Publishers, 1973, pág. 83.

Picasso con nuevas técnicas y géneros artísticos, al presentarse como demiurgo, es decir, como creador de sus propios mundos⁷⁰.

Roberto Otero llega a la exégesis desmesurada cuando dice:

“La cerámica sola, independientemente del resto de su obra, es decir, olvidando por un momento su pintura, su escultura, sus dibujos y sus grabados, se nos antoja no ya el resultado del trabajo de un solo hombre, sino el de una civilización. El día de mañana –pensamos deslumbrados- alguien podrá descubrir la civilización Picasso, como si se tratara de la civilización maya o de la civilización azteca. Y por ello bastaría sólo con encontrar su cerámica”⁷¹.

He reservado para el último lugar a Robert Rosenblum, por la autoridad que representa su opinión y lo pertinente que resulta:

“Ningún grupo ha sido puesto en un limbo crítico más condescendiente que las cerámicas ejecutadas en Vallauris en los años cincuenta. Las poco llamativas ollas, platos, tazas, figurines, han sido relegados por las mentes sabias de los pensadores a una categoría cerca del kitsch comercial de una tienda de regalos de la Costa Azul. Nosotros sabemos que todo, aún, en la obra de Picasso, permanece sujeto al cambio; y así como las pinturas tardías están siendo ahora adoptadas por la generación más joven de artistas y espectadores (si no siempre por sus mayores), las cerámicas parecen listas para miradas más serias y comprensivas. Es en parte por la ruptura creciente de las categorías de Arte Mayor y Arte Menor en las jerarquías del arte del pasado decenio (...) [que se crea] una buena disposición para explorar las obras de Picasso fuera de la acotación convencional de que su contribución principal a la historia del arte es la etapa pre-Guernica. La cerámica, de hecho, lejos del desprecio existente como piezas sin esfuerzo, frecuentemente muestran una asombrosa complejidad de forma e imagen que da a conocer el ejercicio maestro del tipo de poder familiar de la trepidante creación de tantos dibujos, ensamblajes y construcciones cubistas aparentemente menores”⁷².

⁷⁰ WARNCKE, C. P. y WALTHER, I. F.: *Picasso, Pablo Picasso 1881-1973*, Colonia, Picasso, Taschen, 1997, pág. 499.

⁷¹ OTERO, R.: *op. cit.* pág. 67.

⁷² “No group has been put into a more condescending critical limbo than the ceramics executed at Vallauris in the 1950’s, unimposing pots, plates, cups, figurines that have been relegated by high-minded thinkers to a category close to commercial kitsch in a Côte d’Azur gift shop. Yet everything in Picasso’s work, we know, remains subject to change; and just as the late paintings are now being enthusiastically espoused by the youngest generation of artists and spectators (if not always by their elders), so, too, do the ceramic seem ready for more serious and sympathetic looking. It is partly a question here of the growing breakdown of high-art and low-art categories in the art hierarchies of the last decade (...); and it is partly a new willingness to explore Picasso’s *curve* outside the conventional landmarks of his pre- Guernica contributions to main-line art

Parece, pues, que en los últimos años la crítica más prestigiosa ha comenzado a considerar la cerámica de Picasso como una parte importante del conjunto de su obra. Yo, personalmente, me sumo a esta posición, pues entiendo que si la cerámica aislada del resto de su trabajo no puede ser bien comprendida, tampoco el conjunto de su obra puede ser analizada sin valorar en su justa medida las creaciones en el medio cerámico.

EL PROBLEMA DEL MÉTODO.

Existe un problema adicional a los prejuicios que ha motivado el desinterés o la falta de apreciación de esta parte de la obra del artista y es la ausencia de un método de análisis adecuado. Efectivamente, en la actualidad, la discusión sobre la cerámica picassiana no está sino al principio de su evaluación científica.

Harald Theil lo ha definido del siguiente modo: Hasta ahora la cerámica de Picasso ha sido analizada según teorías, métodos, categorizaciones y conceptos críticos tomados de la Historia del arte o de las Artes aplicadas, a las que Picasso lanzaba mediante su actividad artística un desafío. No resulta válido por lo tanto intentar evaluar su actividad en la cerámica con métodos establecidos con anterioridad a su producción, sino que sería necesario formular una base teórica adecuada para disponer de los instrumentos de análisis pertinentes para esta obra de múltiples facetas tan difícilmente clasificable. "La complejidad teórica y metodológica necesaria para un análisis de esta amplitud explica probablemente por qué la cerámica de Picasso ha sido siempre la oveja negra de la investigación sobre el artista"⁷³.

Hasta ahora las formas de abordar el tema de la cerámica picassiana, han sido fundamentalmente tres:

Para la crítica de arte tradicional, la cerámica de Picasso era evaluada como una incursión del artista en el dominio de las artes aplicadas, del mismo modo que los trabajos realizados para vestuarios y decorados de teatro, platería, joyas o carteles. Uno de los principales exponentes es la exposición *Picasso. Peintre d'objets-Objets de peintre*, Céret-Roubaix, 2004. Este tipo de planteamiento nos lleva irremediabilmente a una valoración pobre ya de partida pues se basa fundamentalmente en la idea del arte aplicado, es decir, en considerar la cerámica de Picasso como una manera de dotar de cierta cualidad estética a los objetos utilitarios.

Otra posición es la que considera que el artista utiliza la cerámica como una técnica y un material con la que entra en 'diálogo', utilizando sus recursos como una exten-

history. The ceramics, in fact, far from being slight and effortless pieces, often display a staggering complexity of shape and image that reveals the master exercising the kind of power familiar in the rapid-fire creation of so many ostensibly minor Cubist drawing, pasting's, and constructions". ROSENBLUM, R.: "Notes on Picasso's Sculpture", en AA.VV.: *The Sculpture of Picasso*, New York, The Pace Gallery, september 16-23 october 1982, págs. 10-11.

⁷³ Extraído del prólogo de Harald Theil para mi libro. Vid. HARO GONZÁLEZ, S.: *Pintura y creación en la cerámica de Picasso*. Málaga, Fundación Picasso, 2007, pág. 22.



3. Picasso trabajando en el taller Madoura. FOTO QUINN.

sión de su pintura y su escultura. Algunas exposiciones internacionales han utilizado este criterio: *Picasso. El diálogo con la cerámica*, Valencia-Tacoma-Künzelsau, 1998-1999, o *Picasso. Painter and sculptor in clay*, Londres-Nueva York 1998-1999, Río de Janeiro 1999-2000, Ferrara 2000. Estas dos visiones sobre su actividad cerámica no tienen en cuenta la especificidad de este medio de expresión, lo que les impide constatar que Picasso había elegido este medio justamente porque le ofrecía posibilidades que otras disciplinas artísticas no le permitían.

El último enfoque es el adoptado por los ceramistas que han intentado demostrar que Picasso era uno de ellos, ante la ausencia de una crítica sólida al respecto, de la misma manera que muchas antologías de cerámica contemporánea reclaman como propio del género el famoso urinario de Duchamp por el mero hecho de ser una pieza industrial de porcelana. En este sentido han insistido en la autonomía de la cerámica picassiana con respecto a otras disciplinas artísticas, aislándola de este modo del resto de su obra. Este es el caso de las exposiciones *Picasso et la céramique*, Québec-Toronto-Antibes, 2004-2005, y *Picasso, céramiste à Vallauris. Pièces uniques*, Vallauris, 2004.

Es necesario hacer notar que la mayoría de investigaciones y exposiciones importantes se han llevado a cabo recientemente pues es sólo en los últimos tiempos que la posición de la cerámica picassiana se ha consolidado en el panorama de la crítica artística.

Existe una última posición crítica ante la cerámica de Picasso, que hemos

desarrollado el alemán Harald Theil y yo mismo, que consiste en utilizar como método de análisis la reintegración de la cerámica picassiana en el contexto global de su obra. Efectivamente existen profundas imbricaciones entre sus obras en diferentes medios a varios niveles: formal, técnico, temático, conceptual e incluso a nivel de método creativo. Esta fórmula de análisis no impide considerar otros valores transversales como es su consideración como obra propiamente cerámica, rompiendo a la vez con la concepción de arte menor o de pasatiempo pasajero con que tradicionalmente ha sido valorada. Pretendemos, pues, tratar la cerámica desde la perspectiva del propio Picasso, para quien no estaba considerada como un arte menor, sino con un valor igual que la escultura y la pintura, y al mismo tiempo intentar conciliar los modelos anteriores integrándolos en el nuevo, evitando de este modo toda aproximación parcial.

EL CARÁCTER DE LA CERÁMICA PICASIANA.

Cuando Picasso se enfrenta al medio cerámico no lo hace como un artesano ni la utiliza para obtener las calidades propias de un técnico, sino que en este procedimiento encuentra un nuevo instrumento de expresión artística. La fascinación de Picasso residía en la transformación de una materia nueva; Léon Mousignac escribió en 1948: "Tierra y fuego se convierten bajo las manos de Picasso para nosotros en representación viva de la materia y del espíritu, de su lucha y su victoria"⁷⁴.

La calidad de los materiales de los que disponía –que no parece que fuese la más idónea- le interesa menos que permanecer en contacto con la tradición campesina más básica. En el momento en que Picasso adopta este medio como parte de su expresión artística, la cerámica se encuentra bajo la influencia por un lado del esteticismo extremo-oriental y por otra parte de la estética industrial que apuntaba a una producción en serie; ambas tendencias pretendían una suerte de apariencia en la que no se evidenciase la mano del alfarero, incluso para las piezas de alfarería tradicional. En cambio, con Picasso:

"La ejecución, hasta ahora escondida, deviene parte apasionante del lenguaje plástico. Era abandonar un mito o, en esta época, una búsqueda de perfección técnica, un uranio jamás alcanzado, para proponer otra evidencia: la presencia 'mágica' de la tierra"⁷⁵.

⁷⁴ MOUSSINAC, L. : *Les Lettres françaises*, 2 de diciembre de 1948; cit. por DOSCHKA, R.: *op. cit.* s/p.

⁷⁵ LAJOIX, A.: *op. cit.* pág. 28. Giuseppe Liverani también se ha expresado en la misma línea: «La obra picassiana revela cuanto vital sea el aspecto figurativo, la pictorialidad, la fuerza colorística de la cerámica parida en el filón de las solares tierras mediterráneas de las cuales usaba ya la gran manifestación del Renacimiento italiano. Esta tradición, mortificada en los últimos decenios por nobles preciosismos nórdicos vueltos a prototipos de oriente o en clave de forma-materia, recibe del volcánico espíritu de Picasso un impulso así vigoroso que hace presagiar, con casi plena certeza, una gloriosa retoma". LIVERANI, G.: (sin título), en AA.VV.: *Picasso. 42 ceramiche originali di Pablo Picasso*, Faenza, Museo Internazionale delle ceramiche, 1 agosto-15 ottobre 1960, pág. 5.

Palau i Fabre se ha pronunciado en el mismo sentido pues asegura que la cerámica picassiana no tiene nada en común con la de Sèvres o la de Sajonia, sino que entronca de lleno con la tradición mediterránea⁷⁶.

Aun teniendo el sello propio de las creaciones de Picasso, sus trabajos en cerámica conservan el hábito de la cerámica popular. Sánchez Marín alude a este sentido popular que reside en la impronta anónima de una labor milenaria que no lega tanto su expresión individual como su rasgo colectivo; “hay que sacar la conclusión entonces de que las formas cerámicas picasianas son un resumen de la labor de los alfareros innominados del mundo”⁷⁷. Georges Salles ha escrito, en la misma línea: “Picasso ha sabido, mejor que un alfarero profesional, reencontrar el reino inventivo de los artesanos de todas las épocas (...). Cada una de sus obras es tanto más grande cuanto se muestra más fiel a su humilde condición”⁷⁸.

Pero el espíritu que mueve a Picasso no es el del diseñador, la funcionalidad no era en modo alguno el objetivo de su trabajo. Aunque André Malraux cita como Picasso le decía: “He olvidado enseñarle mis platos. He hecho platos, ¿Se lo han dicho? Están muy bien. (Con voz grave:) Se puede comer en ellos”⁷⁹, lo cierto es que en realidad sus obras devienen prácticamente inservibles para usos culinarios, pues las formas y los materiales no están adaptados a esta función sino a otra de índole estética; Roland Penrose lo ha afirmado:

“El utilitario aspecto de las cerámicas ha sido sobrepasado por el placer de la obra de arte que combina elementos de la escultura policromada, la pintura y el collage. En la exuberante variedad de sus obras más recientes, concede poca posibilidad para el uso práctico y doméstico”⁸⁰.

Uno de los debates que se produce en el seno de la crítica picassiana reside en la asignación o no de un carácter verdaderamente cerámico a estos trabajos en tierra, o si por el contrario se hallan más próximos a concepciones de orden escultórico o pictórico.

¿ERA PICASSO UN VERDADERO CERAMISTA?

Natacha Seseña hace la siguiente diferenciación: “Picasso en la cumbre de su fama, se hace ceramista, que no alfarero”⁸¹, aplicando una distinción entre térmi-

⁷⁶ PALAU I FABRE, J.: *La extraordinaria vida de Picasso*, Barcelona, Ayma, 1972, pág. 84.

⁷⁷ SÁNCHEZ MARÍN, V.: “Picasso o el acento popular de la cerámica”, en *Goya. Revista de arte*, Madrid, nº 76, 1967, pág. 280.

⁷⁸ SALLES, G.: “Préface”, en BATIGNE, R.: *Une visite à Vallauris. Guide illustré*, Vallauris, Éditions du Musée de Vallauris, 1950, s/p.

⁷⁹ MALRAUX, A. (1974): *Picasso's Mask*, New York, Da Capo Press, 1994, pág. 135.

⁸⁰ PENROSE, R. (1958): *Picasso*, Madrid, Ediciones Cid, 1966, pág. 378.

⁸¹ SESEÑA, N.: “La cerámica de Picasso”, en AA.VV.: *Picasso 1881-1981* (“ Col. Ensayistas”), Madrid, Taurus, 1981, pág. 111.

nos que no hacen otros autores. Maria Dolors Giral advierte que el término ceramista puede implicar ciertos conocimientos técnicos que Picasso no poseía. En realidad dominó sólo la parte del trabajo que le interesaba, dejando a los especialistas los aspectos más técnicos del quehacer cerámico, pero concluye diciendo que esta “parte del oficio que no dominaba, no impide que, de Picasso pueda decirse que fue también ceramista”⁸². Moutard-Uldry, en cambio, sostiene en 1949 que Picasso no quiso hacer obra propiamente cerámica sino que buscaba soluciones nuevas a problemas planteados desde la pintura y la escultura: “La obra pintada sería desde entonces inalterable, la tierra le aportaba un soporte nuevo y el problema de las tres dimensiones, que no cesaba de obsesionarle, resuelto”⁸³.

El principal defensor de la “ceramicidad” del trabajo en tierra de Picasso es el ceramista canadiense Léopold Foulem. Para ello establece una serie de criterios de análisis:

- La superficie iconográfica (imagen, estilo...).
- La corporeidad singular y la especificidad de los materiales.
- Las cualidades conceptuales (volumen / imagen).
- Los soportes⁸⁴.

Para Foulem pocos han sido los artistas que se han aproximado a la cerámica adoptando “sus propias leyes, fronteras, gramática, rasgos estilísticos y conceptos específicos”. Entre los que sí lo han hecho destaca a Gauguin que comprendió las potencialidades estéticas de la manipulación de la arcilla que iban mucho más allá de la escultura cerámica, y a Picasso que además de incorporar numerosos prototipos cerámicos “usó la arcilla, los vidriados y los engobes tal y como habían hecho los ceramistas a través de todas las épocas”. Para el otro grupo de artistas, que han entendido la cerámica únicamente como una superficie a decorar, propone un término alternativo con el que considerar sus obras (haciendo una analogía del término ‘obra en papel’): “obra en arcilla”⁸⁵.

La especificidad de la superficie es una de las claves para analizar el carácter de un trabajo en este medio. Mientras la superficie de un lienzo o un papel no poseen ninguna especificidad –son sólo campos planos para ser llenados por las formas-, en la cerámica es el parámetro exterior que define el volumen del objeto, su existencia es independiente de su finalidad y la decoración es un producto colateral más que un producto final, es necesario por lo tanto entender la cerámica sin perder de vista el contexto específico del material. El volumen pasa a ser un elemento constituyente de primer orden que Picasso emplea con todas sus implicaciones arquéticas haciendo uso de él tanto para la narración como para la descripción⁸⁶.

⁸² GIRAL QUINTANA, M. D.: *op. cit.* pág. 13.

⁸³ MOUTARD-ULDREY, R.: *op. cit.* pág. 45.

⁸⁴ FOULEM, L.: “Picasso’s Ceramics: Sources and Resources”, *N.C.E.C.A. Journal*, vol. 19, 1998, págs. 99-101.

⁸⁵ FOULEM, L.: “Artists and Ceramics”, *N.C.E.C.A. Journal*, vol. 8, nº 1, 1987, págs. 21-22.

⁸⁶ FOULEM, L. (1987): *op. cit.* págs. 22-24.

Gian Carlo Bojani se ha pronunciado en el mismo sentido: entiende que Picasso no induce en la cerámica lenguajes de otras artes sino que por el contrario explota las posibilidades lingüísticas que le son propias al medio y que señalan su autonomía; y si se produjeron transgresiones estas deben ser entendidas como liberación de nuevas posibilidades⁸⁷. Dominique Forest entiende también que Picasso aprehendió este arte como un terreno de experimentación y no como una imitación de su pintura⁸⁸, y el ceramista de los futuristas italianos, Tullio Mazzotti, señala las piezas de Picasso presentes en una de las exposiciones de artesanos de Vallauris como las más puramente 'cerámicas' de entre todas⁸⁹.

En cambio existen otras visiones que consideran que Picasso no fue un verdadero ceramista; Lola Donaire entiende que si bien fue un innovador formal e iconográfico, Picasso no fue un verdadero ceramista⁹⁰. Incluso parece ser que el propio Picasso era de esta opinión, pues su hijo Claude ha escrito: "mi padre nunca se consideró a sí mismo un ceramista"⁹¹. Una gran parte de la crítica entiende la obra cerámica de Picasso como una extensión de su pintura. Por ejemplo Fernández Chiti ha escrito que "Picasso fue un pintor aún cuando hacía cerámica"⁹²; François Mathey que "en realidad no ha sido nunca cuestión de vasija o de plato sino de pintura"⁹³; Hélène Parmelin asegura que "su cerámica no es otra cosa que una pintura desenfundada"⁹⁴; André Verdet escribe que "a través del trabajo de ceramista encontramos inmediatamente el espíritu del pintor"⁹⁵; incluso Suzanne y Georges Ramié han hablado del carácter fundamentalmente pictórico de sus trabajos⁹⁶.

El mismo Picasso le dijo a Pierre Daix, cuando éste aludía al posible carácter escultórico de las piezas: "Esto es pintura, pero funciona como el grabado. La cocción es la tirada"⁹⁷.

Natacha Seseña ha señalado al respecto un buen número de argumentaciones

⁸⁷ BOJANI, G. C.: "Picasso Ceramista", en *Omaggio a Picasso. Dall'Artista al Museo*, Faenza, Comune di Faenza, 23 settembre-22 ottobre 1989, págs. 27-28.

⁸⁸ FOREST, D.: "La céramique", en AA.VV.: *1918-1958. La Côte d'Azur et la Modernité*, s.l., Réunion des Musées Nationaux, 1997, pág. 136.

⁸⁹ MAZZOTTI, T.: "Le ceramiche dei maestri francesi nella Valle d'Oro del Alpi marittime", *La ceramica*, anno VII, nº 10, ottobre 1952, s/p.

⁹⁰ DONAIRE ABANCO, L.: "La cerámica de Picasso", *Cerámica, revista trimestral del arte y ciencia de la cerámica*, nº 33, 1988, pág. 35.

⁹¹ PICASSO C.: *op. cit.*, pág. 12. Sin embargo, en 1948, un año después de instalarse en Madoura, Picasso declaraba para la revista *Traits*: "Es hoy mi aniversario. Un año en el oficio. Tengo derecho ahora al diploma de obrero alfarero. Por otra parte, a este diploma (...) yo tenía derecho al cabo de seis meses a causa de mi disposición", *cit.* por FOULEM, L.: y BOURASSA, P.: "Sources et ressources de la céramique", en AA.VV.: *Picasso et la céramique (op. cit.)*, pág. 188.

⁹² FERNÁNDEZ CHITI, J.: "La cerámica de Picasso", en *La revista del ceramista*, Buenos Aires, año III, nº 7, Septiembre 1982, pág. 10.

⁹³ MATHEY, F.: "La céramique des peintres", en *Métiers d'Art*, nº 16-17, octubre 1981, pág. 107.

⁹⁴ PARMELIN, H.: *op. cit.* pág. 23.

⁹⁵ VERDET, A. (1951): *op. cit.* s/p.

⁹⁶ RAMIÉ, S. y G.: *op. cit.* pág. 18.

⁹⁷ DAIX, P.: "Les Rencontres de Picasso avec la céramique", en AA.VV. *Picasso. Céramiques*, Basel, Galerie Beyeler, mars-mai 1990, s/p

que apartan la obra de Picasso en tierra de lo cerámico para acercarla a lo pictórico, basándose en la más ortodoxa de las concepciones de lo que debe ser un ceramista:

“Hablando con todo rigor, Picasso no fue un verdadero ceramista, sino un extraordinario decorador de cerámica. No fue ceramista porque no seleccionaba tierras, ni mezclaba óxidos, ni vigilaba ese momento sagrado que es la cocción de las piezas, funciones todas intrínsecas al ceramista ‘puro’ que dan como resultado nitidez de línea y perfil, texturas y colores fundidos y no sobrepuestos y, en resumen, un hallazgo creativo, pero con un subyacente proceso técnico difícil y complicado. (...) Picasso fue, pues, un pintor con todos los adjetivos que merece que cambió de soporte”⁹⁸.

No faltan los comentarios de autores que ven en estas piezas cerámicas una fusión de escultura y pintura, especialmente cuando se trata de valorar las piezas cuyo volumen también fue concebido por Picasso⁹⁹. Sabartés ha escrito al respecto: “La cerámica, tal y como Picasso la concibe y la realiza, es escultura y pintura al mismo tiempo: es decir, el medio de expresión más absoluto puesto en una materia tan frágil como una ilusión”¹⁰⁰. Roland Penrose ha suscrito esta concepción y suma, a la combinación de pintura y escultura, el collage¹⁰¹. Por otro lado es indudable el planteamiento netamente escultórico de algunas de las piezas; Werner Spies ve una demostración de ello en el hecho de que algunas de las obras modeladas en arcilla fueron posteriormente vaciadas en bronce¹⁰².

Existe una última manera de entender la concepción de las cerámicas de Picasso, que se basa en considerarlas como objetos artísticos. Las manifestaciones artísticas objetuales implican superar las barreras entre pintura y escultura para fomentar una identificación entre la realidad y la representación mediante la valoración de la autonomía de los materiales. Para Mario de Micheli durante el cubismo ya se produjo un acercamiento al arte objetual, pues con frecuencia eran introducidos en los cuadros ‘pedazos de realidad’ mediante la inclusión de un objeto verdadero o por su imitación en *trompe-l’œil*; de esta manera se establecía una confrontación entre la consistencia objetiva del cuadro y la inmediatez del objeto, que venía a demostrar que la pintura era en sí misma un objeto tan verdadero como el objeto mismo¹⁰³.

Alain Jouffroy en 1957 adopta esta postura para entender la cerámica picasiana frente a la crítica que no se terminaba de decidir sobre si debía ser considera-

⁹⁸ SESEÑA, N.: *op. cit.*, pág. 112.

⁹⁹ *Vid. p. e.* FOREST, D.(1995): *op. cit.* pág. 18.

¹⁰⁰ SABARTÉS, J.: “La Exposición de Picasso en Tokio”, en AA.VV.: *Pablo Picasso*, Tokio, Le Journal Yomiuri, 1951, pág. 3.

¹⁰¹ PENROSE, R.: *op. cit.* pág. 378.

¹⁰² SPIES, W. y PIOT, C. (1983): *La escultura de Picasso*, Barcelona, Polígrafa, 1989, pág. 212.

¹⁰³ MICHELI, M. (1966): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 215.



4. Picasso ordenando cerámicas. en Fournas. FOTO QUINN.

da como un verdadero arte o simplemente como un arte decorativo. Jouffroy, en un *tour de force*, asigna a las cerámicas de Picasso el mismo carácter de 'objetos antiartísticos' que poseían los objetos creados por los dadaístas y los surrealistas, independientemente de que todos ellos terminaran por entrar en el mercado de los amantes del arte contra el que en principio pretendían acometer¹⁰⁴.

Desde mi punto de vista no se puede establecer una concepción única de la cerámica picassiana pues Picasso aborda de distinta manera los diversos trabajos que realiza con la tierra: algunas de las piezas presentan claras preocupaciones de orden escultórico -que con frecuencia recogen también grafismos-; otros trabajos, en el extremo opuesto, consisten en desarrollos pictóricos puros sobre superficies planas y no es posible concebirlos más allá de esa función; resulta muy acertado el carácter de objetos artísticos, pero si bien podría ser asignado a la mayoría de las piezas, tampoco exhaustivamente a todas. Por este motivo hemos de aceptar como válidas las diferentes concepciones que aportan los distintos autores, pero matizando que no todos los trabajos responden a cada una de ellas sino que sus naturalezas particulares obedecen también a concepciones particulares.

¹⁰⁴ JOUFFROY, A.: "Céramiques et petites sculptures de peintres", en *Graphis*, nº 71, mai-juin 1957:236-239.

En cuanto a la apreciación de la proximidad del trabajo de Picasso a la cerámica popular me parece hasta cierto punto oportuna pues, tanto por la similitud de los materiales como de los procesos técnicos, se establece un vínculo que se completa a nivel formal mediante una conexión mnemónica que evoca el trabajo de tantos artesanos anónimos populares que Picasso no pudo o no quiso evitar. Pero difiere claramente en la finalidad última, pues mientras en la cerámica popular la funcionalidad constituye el principal objetivo, en la de Picasso este pragmatismo queda subordinado a una preocupación de orden estético.

En este sentido sí parece adecuado establecer que estas obras en tierra sean cerámicas en un sentido estricto pues Picasso en efecto hace uso de las cualidades inherentes del medio cerámico y de las tradiciones específicas, con independencia de que el artista pueda ser considerado un “verdadero” ceramista pues al fin y al cabo no era el proceso artesano su preocupación principal sino la aplicación de los nuevos recursos que le aportaba este material para sus creaciones artísticas.