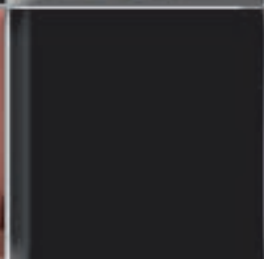


LA INFLUÈNCIA DE JOAN MIRÓ
EN LA CERÀMICA CONTEMPORÀNIA
ESPANYOLA



Per: M^a. Àngels Domingo Laplana (MADOLA)



LA INFLUÈNCIA
DE JOAN MIRÓ
EN LA CERÀMICA
CONTEMPORÀNIA
ESPANYOLA

Ma. Àngels Domingo Laplana
(MADOLA)

Tesi Doctoral

Directora de tesi:
Dra. Alicia Suárez

Departament de Pintura
Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona, abril 2005

SUMARI

	Pàg.
Agraïments	8
Presentació	10
Introducció	14
PRIMERA PART:	22
1. Notes entorn de la ceràmica contemporània:	24
1.1. Antecedents històrics: Europa (1850- 1950)	26
1.2. Origen de la ceràmica contemporània: Pintors i escultors europeus més representatius	32
1.3. Evolució de la ceràmica contemporània:	42
1.3.1. Pintors i escultors nord-americans més representatius	42
1.3.1.1. Experiència “New works in clay by contemporary paintings and sculptors”, Museu Everson, Syracuse, Estats Units	46
1.3.2. Pintors i escultors espanyols més representatius	56
1.4. Els ceramistes més representatius:	62
1.4.1. Ceramistes europeus	62
1.4.2. Ceramistes nord-americans	78
1.4.3. Ceramistes japonesos	86
1.4.4. Ceramistes espanyols	96
2. Relació històrica entre l'escultura i la ceràmica	104

	Pàg.
SEGONA PART:	
JOAN MIRÓ EN EL MÓN DE LA CERÀMICA	110
3. El llenguatge de la ceràmica de Joan Miró. Notes sobre, els inicis, materials i processos tècnics:	112
4. La col·laboració dels Artigas en la ceràmica de Miró	122
4.1. Joan Miró i Josep Llorens Artigas en el context de l'art de l'Espanya franquista : 1944 -1947	122
4.2. Primer període de col·laboració entre Joan Miró i Josep Llorens Artigas:1944 -1946	128
4.3. Segon període de col·laboració entre Joan Miró i Josep Llorens Artigas: 1954 -1956; 1962 -1972	134
4.4. Col·laboració amb Joan Gardy Artigas:1973 -1982	142
4.5. La ceràmica com a complement de l'arquitectura: les peces de gran format i els murals	146
5. Relació entre la ceràmica i el conjunt de l'obra de Joan Miró.	160
5.1. Pintura, escultura i gravat en la seva ceràmica	172
5.2. Exposicions de ceràmica de Joan Miró	182

	Pàg.
TERCERA PART	
LA INFLUÈNCIA DE L'OBRA CERÀMICA DE JOAN MIRÓ EN ALGUNS CERAMISTES ESPANYOLS CONTEMPORANIS.	184
6. Rosa Amorós	186
7. Arcadi Blasco	194
8. Elena Colmeiro	198
9. Xavier Toubes	206
CONCLUSIONS	212
GLOSSARI DE TERMES	224
BIBLIOGRAFIA	230
General	232
Específica	234



AGRAÏMENTS

En primer lloc voldria agrair a la Dra. Alicia Suarez, la infinita paciència que ha tingut en mi al llarg de molts anys que ha durat la redacció d'aquesta tesi; ella ha comprès que una feina professional pràctica, és difícil de compaginar amb una de teòrica i, tenint en compte a més que aquest treball teòric té poca bibliografia, fet que dificulta la investigació. A Francesc Orenes per la seva tutoria i a Delia Rosano per la bona idea d' insistir en el meu ingrés en la facultat de Belles Arts. Gràcies.

El meu agraïment a tots els meus mestres, amics, col·legues i companys malauradament desapareguts en el transcurs del meu estudi-, sense ells no hagués pogut ser capaç d'articular aquesta tesi: El Sr. Albors, el Sr. Cumella, el Sr. Amat, el Sr. Solanich, la Sra. Sanchez Pacheco, la Sra. Alós, la Sra. Grau Santos, Sra. Albardané, (a.c.s.). Gràcies a tots, pel seu mestratge.

Gràcies també a Xavier Baró i especialment a Núria Franch, sense la seva empenta, el seu interès, i la seva logística, la tesi no hagués arribat mai a bon port. També voldria agrair a Alejandra Yara la seva aportació en la compaginació d'aquesta tesis, treball precís per la bona imatge visual.

Finalment, recordo especialment als meus pares i els en dono les gràcies també. Al pare, la confiança cega en el meu treball, i a la mare pel seu mestratge en el meu desenvolupament, gràcies especials als *David's*, ells han patit, escoltat, ajudat i estimat perquè fos possible arribar al final d'aquest treball, i per últim gràcies a Lourdes per haver-me donat a Paula, alegria de la meva vida.



PRESENTACIÓ

L'objectiu principal de la present tesi és estudiar com, d'ençà de l'aparició de l'obra ceràmica Joan Miró, ha anat canviant el concepte de la ceràmica contemporània, fent especial menció de la influència de l'obra mironiana en alguns dels ceramistes internacionals de la segona meitat del segle XX.

L'enfocament de la recerca s'ha iniciat amb un estudi sistemàtic i teòric de l'evolució històrica de la ceràmica contemporània, des dels segle XIX fins avui dia. Creiem convenient presentar aquest apartat, ja que per una banda, hi ha poques aportacions recollides sota aquest títol de forma pragmàtica i, per altra banda, ens permet situar-nos millor en el context artístic de la meua recerca. Aquí hem de destacar ja, la informació aportada entorn a uns inicis del treball entre els pintors i els escultors, ja sigui a Amèrica, ja a Europa. Per tal també de situar Joan Miró dins d'aquest món d'artistes consagrats en la ceràmica, s'ha cregut oportú incloure una breu referència als principals ceramistes d'Europa, Nord-amèrica, Japó i Espanya. Hi observarem també un apartat dedicat a la relació històrica entre l'escultura i la ceràmica, unió tan treballada en tota l'obra de Joan Miró.

Una segona part aprofundirà en l'obra de Joan Miró en el món de la ceràmica: llenguatge (materials, processos tècnics, ...), la col·laboració amb Artigas, la ceràmica com a complement de l'arquitectura (murals i les peces de gran format), i la ceràmica en relació amb el conjunt de l'obra de Joan Miró. Tot conforma una cosmovisió ben travada i articulada que fa de l'obra mironiana un veritable exemple en el concepte d'art.

I per últim, si la meua hipòtesi de treball parteix de la idea que existeix una influència de l'obra mironiana en alguns dels ceramistes internacionals de la segona meitat del segle XX, és en aquesta tercera part de la tesi que s'hi demostra exhaustivament.

És evident i inqüestionable la relació entre el tema d'estudi de la tesi i la meua formació i evolució com a ceramista escultora, i, sobretot, com a persona estretament vinculada amb el món de l'art, en l'àmbit del coneixement dels diferents moviments i tendències artístiques.

En aquest sentit, cal tenir present que la meua trajectòria professional s'inicia en l'aprenentatge de l'ofici de la ceràmica a l'Escola Massana de Barcelona (1960-1966), a l'Escola del Treball (1966-1969) i a l'Escola d'Arts i Oficis (1971). Després de molts anys d'haver exercit com a ceramista professional (ja havia començat el 1965), vaig estudiar la Llicenciatura de Belles Arts a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona en l'especialitat d'Escultura (1980-1985), centrant-me sobretot en l'estudi de la forma i la incorporació del color.



Madola
"Estel·la", 1986.
45 x 20 x 10 cm.
Refractari
Col·lecció autor

El fruit principal d'aquest període de formació fou el creixent interès per l'obra de Joan Miró, interès que posteriorment es materialitzà en la visió de l'Exposició d'escultures de Joan Miró al Centre d'Art Reina Sofia¹, fou a partir d'aquella exposició que vaig comprendre el món de Miró i va néixer el meu interès per aprofundir en la seva obra; observant-la vaig adonar-me que hi havia alguna cosa en comú entre les dues obres, alguna influència de l'obra de Joan Miró, s'observava en la meua.

Segons el meu raonament, aquesta influència que hi detectava, inconscient en els inicis i no havent treballat mai directament l'obra de Joan Miró al llarg dels estudis, podia haver arribat a través d'aquells pocs canals d'informació que existien a l'època sobre les obres d'altres artistes. A més, pels vols de la dècada dels 60 l'obra de Miró costava d'entendre en general i no interessava massa i, per tant, no s'hi aprofundia.

Cursant els estudis a l'Escola Massana, es rebien revistes de ceràmica americana, les quals van permetre'ns conèixer l'obra artística de Peter Voulkos. És aquest, com tot artista americà contemporani a ell, qui va amarar-se de l'obra artística del pintor i ceramista Joan Miró gràcies a les exposicions que es feien en aquells moments a Nova York.

Des d'Amèrica, els seus artistes s'hi interessen, hi aprofundeixen i hi beuen de les característiques; queden influenciats directament per l'obra mironiana. Així doncs, fou a partir de l'obra de Peter Voulkos la qual coneixia de les revistes d'art, que vaig començar a crear la meua obra. Si Voulkos em va influenciar, indirectament aquest també va fer que Joan Miró m'influenciés. I així mateix, a d'altres artistes contemporanis a mi, com per exemple, Xavier Toubes, Elena Colmeiro, Arcadi Blasco, Rosa Amorós, ..., la qual cosa posà de relleu, segons el meu punt de vista, la influència que Miró havia exercit en part d'una generació de ceramistes, nascuts en el període de la Guerra Civil i en la immediata postguerra. Així doncs, en definitiva, ha estat el meu objectiu prioritari estudiar, conèixer i presentar com a hipòtesi de treball les influències de Joan Miró en la ceràmica contemporània -sobretot l'espanyola.

Per últim, vull deixar constància de l'ajut rebut per diverses persones, l'ajut de les quals ha estat fonamental per poder avançar en el llarg camí de l'elaboració i redacció de la present tesi. En primer lloc, als amics ja desapareguts: Josep Amat, Rafael Solanich, Josep Serra, Antoni Cumella i els professors Angelina Alòs i Francesc Albers. En segon lloc, a Jordi Àguade, Jordi Serra, Maria Bofill i a Mercè Tiana, amics ceramistes, i a tot l'equip del Museu de la Ceràmica de Barcelona, en especial a la seves anteriors directores, Trinidad Sánchez Pacheco (a.c.s.), Dolors Giral, i l'actual conservadora en cap Tony Casanovas, sense l'ajut de totes elles aquesta tesi mai no s'hauria fet pas realitat.

¹AAVV. *Miró escultor*. Centro de Arte Princesa Sofia, Madrid 1986-1987



Joan Miró
Bas Relief, 1970.
87 x 32 x 14 cm.
Bronze
Col. Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca

INTRODUCCIÓ

Investigat, estudiat i tractat de conèixer la influència de la ceràmica de Joan Miró en la ceràmica contemporània espanyola pot ser, de fet, un pretext per a realitzar una anàlisi de la ceràmica a partir del segle XX, tenint present l'obra d'artistes plàstics europeus, nord-americans o japonesos.

Em centraré, doncs, en l'obra de Joan Miró, establint la relació existent entre les seves obres escultòriques i les ceràmiques, per tal de poder descobrir els possibles vincles d'unió entre els diferents tipus d'obres. Així, intentarem arribar a conèixer la possible relació entre les tècniques emprades per Miró i els seus contemporanis, i, sobretot, les influències que aquests fets han tingut en les posteriors generacions de ceramistes, partint, en primer lloc, de l'evident influència de Miró en alguns ceramistes nord-americans de la generació de la Segona Guerra Mundial².

La dècada de 1950 és, per tant, la de l'alliberament; Miró i Picasso esdevenen figures cabdals en el desenvolupament de la ceràmica contemporània. Així, són estudiats, interpretats i els seus principis s'apliquen tant en el món de la pintura com en el de la ceràmica

Hi ha altres artistes com Chagall, Lèger, Fontana que també treballen la ceràmica e inspiren molts artistes. En primer lloc es produeixen tímides imitacions i posteriorment es realitzen obres que esdevenen peces escultòriques, encara que implícitament portin tot el pes de la tradició³.

² Per exemple, Peter Voullkos i Paul Solder han manifestat diverses vegades les influències que han rebut de l'obra mironiana.

³ Marc Chagall (Vitebsk 1887 – Nissa 1985) Pintor rus de raça jueva, s'inclou convencionalment a l'Escola de París, s'interessa per la ceràmica a Vallauris. Fernand Leger (Argentan 1881 – Gif-sur-Yvette, illa de France 1955) Pintor francès que participa en les exposicions cubistes (1911) s'interessa per la ceràmica a Vallauris.
Lucio Fontana (Rosario 1899- Varese 1968) Pintor i escultor, elabora una doctrina "espacialiste", s'interessa per la ceràmica a Albisola.



Miró- Artigas
Fragment Plat enfant noir, 1956.
37 Ø cm.
Refractario. Alta Temperatura
Col. Fondation Marguerite
et Aimé Maeght.
Saint Paul de Vence

Però un article de Rosa Slivka publicat en la revista *Craft Horizons*, titulat “La nova presència de la ceràmica”, va ser el que va difondre amb més repercussió la nova estètica⁴.

R.Slivka havia estat en contacte amb Peter Voulkos⁵ que des de l’any 1950 havia experimentat amb la ceràmica a “Los Angeles County Art Institute”⁶. Va ser R. Slivka qui va presentar a Peter Voulkos l’any 1958 als seus amics de l’Escola de Nova York, com Willem de Kooning⁷.

Arran d’aquests contactes, fou Voulkos qui va personalitzar totes aquestes influències que Slivka havia defensat en el seu article: la ceràmica cap el camí del concepte i un rebuig sistemàtic envers la tècnica. En el moment àlgid de l’expressionisme, preval el concepte per sobre de la tècnica. Es pot dir que importa la idea que hom té, i no tant com es fa, com es duu a terme aquesta idea. Ara bé: en el cas de la ceràmica aquest procés es complica, car es corre el perill que, a causa de la tècnica poc experimentada que ells usen i de la temperatura de cocció, les peces es trenquin. En el cas que ara ens interessa dels artistes nordamericans, treballaven forçant les peces, i si aquestes es trencaven les llençaven i començaven de nou, ja que, com hem dit, cercaven, sobretot, el concepte, i no pas el refinament de la tècnica.

⁴ SLIVKA, R. Revista *Crafts Horizons* (Juliol-Agost 1961)

⁵ Peter Voulkos va experimentar estudiant l’obra de ceràmica de Miró i Picasso, en parlem més extensament en el capítol 1.4.2.

⁶ L’Otis Arts Institute (formalment Los Angeles Country Art Institute) a mitjan dels anys 50 van aparèixer un nombre d’artistes que refusaven les tradicions romàntiques del material i començaren a establir un vocabulari contemporani, particularment els artistes a l’entorn de Peter Voulkos.

⁷ William de Kooning (Rotterdam 1904-1997), pintor holandès de formació expressionista, progressivament va eliminar els temes figuratius, substituint l’expressionisme figuratiu per un expressionisme abstracte.

⁸ Fou una de les primeres revistes editades als Estats Units en què s’estudiaven totes les artesanies modernes.

⁹ En el Congrés de l’Acadèmia Internacional de la Ceràmica del 1986 a València es produí un debat sobre el concepte d’Art o Artesania en la ceràmica contemporània. Les opinions foren prou dividides. En primer lloc, els qui creien en una ceràmica utilitària i, en segon lloc, els qui creien en una ceràmica artística i, en segon terme, el debat sobre la fina línia divisòria entre l’Artesania i l’Art. Hem d’esmentar que s’han mantingut debats similars en el Foment d’Arts Decoratives de Barcelona i en la majoria de reunions, trobades i congressos sobre arts decoratives. En definitiva, els conceptes no estan clars, a causa de les diferents idees sobre l’obra d’art, l’art com a expressió o l’art com a utilitat.

¹⁰ Aquesta galeria, dirigida pel fill de Matisse, es caracteritzà per les seves tendències avantguardistes. L’exposició a què fem referència fou la primera exposició internacional de l’obra de Miró.

¹¹ Fem referència, sobretot, a *American Craft Council*.

Posteriorment (1960), la revista *American Craft Council*⁸ va iniciar un debat que va durar molts anys, entre els conceptes d’art i artesanian i que al nostre país encara no s’ha resolt. Bona prova d’aquest fet és que a les revistes especialitzades en el tema, molt sovint surten debats i es convoquen taules rodones per debatre-ho, sense cap conclusió final⁹.

Hem de fer constar també que creiem que la influència de la ceràmica americana al nostre país ha estat fonamental per al seu posterior desenvolupament. Així, per exemple, es coneixia abans la influència que Miró podia exercir sobre Voulkos que no pas l’obra mironiana per si mateixa.

Aquí hem de fer constar que les ceràmiques de Joan Miró van ser fonamentals en els plantejaments de la ceràmica nord-americana des de la seva exposició a la Galeria Pierre Matisse de Nova York l’any 1948¹⁰.

A casa nostra, exceptuant alguns petits cercles molt interessats en el tema, la ceràmica de Miró era totalment desconeguda fins i tot per als qui en aquells moments estudiaven a les escoles de ceràmica del país. La única informació existent eren revistes especialitzades¹¹ que ens parlaven d’artistes nord-americans que treballaven sobre experiències noves, que nosaltres ceramistes, sigui per la dificultat de l’idioma o per la situació cultural i política que vivíem, no acabàvem d’entendre ni ens sentíem recolzats per l’ambient de l’escola ni de la societat. Direm, a tall d’exemple, que com a professor de ceràmica a l’Escola Massana als anys 1942-1969, va impartir les classes Josep Llorens i Artigas (1892-1980) col·laborador en aquells anys amb Joan Miró, però de la seva col·laboració el propi Llorens Artigas en parlava ben poc.



Peter Voukos
Untitled, 1981.
90,2 x 40,6 x 40,6 cm.
Gres
Thomas Segal Gallery, Boston

En segon lloc, també caldrà fer referència a la relació entre l'obra mironiana, la de Llorens Artigas i la de el seu fill Joan Gardy Artigas, que foren col·laboradors en diferents períodes de la vida de Joan Miró i també grans coneixedors de la tècnica de la ceràmica.

També es farà esment de la relació entre les ceràmiques de Joan Miró i l'arquitectura, sobretot de la integració de la ceràmica en l'art contemporani, reflexionant, en definitiva, sobre el valor de la ceràmica com a actitud creadora i la seva consideració social.

A més, en un altre sentit, caldrà reflexionar sobre l'extraordinari valor de la renovació que hi ha en l'obra de Joan Miró, en el qual es percep nítidament l'intent de retornar als orígens i a les fonts primitives de la tècnica de la ceràmica participant dels mites de les grans civilitzacions.

Tal i com ell mateix ens diu: "l'art popular sempre em fa vibrar. No hi ha en aquest art ni trampa ni trucatge: va de dret a l'objectiu. Sorpren de tantes possibilitats que té¹². Així, Miró crea una sèrie de ceràmiques amb el segell inconfusible de la seva personalitat, on es posa de manifest la seva passió per tractar de desxifrar el món, tot tornant als orígens.

A Catalunya, quan ja han passat 60 anys de l'aparició de l'obra ceràmica de Joan Miró (que és la figura que ha sintetitzat gran part de les influències de la ceràmica actual), es pot apreciar que la ceràmica s'ha transformat malauradament en la creació d'elements quotidians de dubtós gust, petits objectes decoratius, elements murals de baixa qualitat, artefactes amb pretensions escultòriques mal anomenades "escultures ceràmiques", que sovint esdevenen objectes a la moda sense cap concepte, plens de recursos efectistes de fàcil execució¹³.

Hi ha hagut, però, honroses excepcions. Hem de parlar també d'artistes que han fet molt a favor de la ceràmica contemporània a casa nostra, i que analitzarem amb més detall posteriorment¹⁴. Cal citar, ni que sigui telegràficament, a Antoni Serra (1869 –1932)¹⁵ i Antoni Cumella (1913–1985)¹⁶ que amb absoluta dignitat han dut a terme una tasca d'incorporació de la ceràmica dins el món de l'Art. Hauríem de tornar a parlar de Josep Llorens Artigas que des de l'Escola Massana de Barcelona va donar a conèixer uns plantejaments nous en quant a simplicitat en les formes i en els esmalts¹⁷.

També hauríem de tenir present la tasca realitzada des del Museu de Ceràmica de Barcelona que amb Trinidad Sánchez Pacheco (1932–2001) al capdavant durant els anys 1974 -1985 i 1990 -1996 va dur a terme una important feina de divulgació de la ceràmica contemporània, organitzant diverses exposicions de gran qualitat artística¹⁸.

¹²TAILLANDIER, Yvone. "J'treveille comme un jardinier" a *XX^e Siècle* (1959), pàg. 4.

¹³ Per conèixer l'evolució de la ceràmica a casa nostra en els darrers anys, es poden consultar els catàlegs de l'Associació d'Activitats Artesanes i del Foment de les Arts Decoratives a partir de l'any 1974 i de l'Associació de Ceramistes Catalans a partir del 1980.

¹⁴ Aspecte analitzat en l'apartat sobre "Artistes espanyols que han treballat la ceràmica contemporània".

¹⁵ Antoni Serra i Abella nat a Barcelona, fill d'Antoni Serra Fiter, introductor de la porcellana artística al nostre país durant el Modernisme. La nissaga del Serra treballaren la ceràmica de gran qualitat, especialment la del reflexes metàl·lics, encara continuen als seus tallers de Comella.

¹⁶ Antoni Cumella i Serret, nat a Granollers de família de tradició artesana, autodidacta de formació, la major part del seu treball és al torn a més de murals i escultures amb una gran perfecció d'esmalts, va obtenir un segell de gran qualitat i un disseny inconfusible.

¹⁷ Artista analitzat en l'apartat 1.2

¹⁸ Exposicions de ceràmica de Carlo Carle, Nani Valentini, Ceràmica Xeca, Maria Bofill, Rosa Amorós, Madola, Elena Colmeiro, Enric Mestre, Àngel Garraza, Arcadi Blasco, etc.



*Miró- Artigas
Gargouille, 1968.
85 x 95 x 25 cm.
Refractari. Alta Temperatura
Col. Fondation Marguerite et Aimé Maeght.
Saint Paul de Vence*

D'altra banda, cal recordar a galeries com la Sala Gaspar (1909-1995)¹⁹, la galeria René Metras (1962)²⁰, la Galeria Dau al Set (1973-1994)²¹ i la galeria M. Nomen (1981-1991)²².

També cal destacar a crítics com José Corredor Matheos (1929)²³, Daniel Giralt-Miracle (1944)²⁴, Xavier Puig Rovira (1934)²⁵ i Francesc Miralles (1940)²⁶. I, per últim, seria interessant recordar algunes revistes com el Butlletí de Ceràmica de Catalunya (1980)²⁷ i la Revista Ceràmica (1978)²⁸, que en la seva tasca divulgativa han fet possible que la ceràmica catalana hagi tingut una considerable divulgació a nivell nacional i internacional.

Veritablement, aquest reduït grup d'artistes, estudiosos, institucions i publicacions han dut a terme una tasca imprescindible per tal de millorar el nivell de les exposicions artístiques en el nostre país i, sobretot, han divulgat i han donat a conèixer la ceràmica contemporània.

¹⁹La Sala Gaspar fou fundada el 1909, varen ser marxants de Picasso, Dalí, Miró, Clavé, Tàpies, etc., situada al Carrer Consell de Cent núm. 323, va tancar el 1995. Al 1992 Joan Gaspar, net del fundador va obrir a la Plaça Letamendi, una galeria que dugué al seu nom, treballant amb nombrosos artistes tan joves com de reconegut nom.

²⁰Galeria situada al carrer Consell de Cent, 331. La fundà René Metras i Mavet (1927 – 1994) el 1962, presenta en els seus principis obres de Ernst, Wols, Hartung, Fautrier, Arp, Vasarely, etc. i exposicions de ceràmica de Rosa Amorós, en l'actualitat és regentada per la seva filla, i presenta obres de joves realitzadors.

²¹Galeria situada al Carrer Consell de Cent, 335, fundada el 1973 per el Sr. Salvador Riera, hi van fer exposicions d'artistes com Barceló, Guinovart, Genoves, etc., fou de les poques galeries que va fer alguna exposició de ceràmica, Josep Serra Abella i Antoni Cumella, a més d'una panoràmica de la ceràmica catalana (1983). Va tancar per la mort de Sr. Riera el 1994.

²²Galeria situada al Carrer Borri Fontestà núm. 11 pral. La fundà Montse Nomen (1932), al 1974- 1984. hi van fer exposicions d'artistes joves com Benasar, Baruj Salinas, i artistes de reconeguda trajectòria com Hernández Pijoan, Ràfols Casamada etc.

²³Autor, juntament amb J.Pierre, d'estudis sobre Miró (Cfr. Nota 5) i redactor de la secció d'Art de l'Enciclopèdia Espanya.

²⁴Crític d'art i ex director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Actualment és el director de l'Espai Gaudí de la Fundació la Caixa de Catalunya i comissari general del Any Gaudí 2002.

²⁵Crític d'art i autor de l'obra *La ceràmica dels Serra*.

²⁶Crític d'art del diari *La Vanguardia*, ex director de l'Escola Massana i autor de diversos estudis sobre la vida i l'obra de Llorens Artigas.

²⁷Una de les revistes sobre ceràmica més importants editades a Catalunya.

²⁸Revista espanyola dedicada a la ceràmica contemporània, impulsada des de la Fundació Antonio Vives.

²⁹ Hi ha poques galeries que s'hagin fet ressò de les noves tendències de la ceràmica contemporània. Com a honoroses excepcions hauríem de recordar la galeria Syra (amb exposicions de l'obra d'Angelina Alós), la galeria Dau al Set (exposicions de Antoni Cumella i Josep Serra), la René Metras (exposicions de Rosa Amorós), la Sala Gaspar (exposicions de Joan Gardy Artigas, Joan Vila-Casas), i la Sala Joan Gaspar (exposició Claudi Casanovas)

³⁰ Rosa Amorós (1945), Arcadi Blasco (1928) Elena Colmeiro, (1932) Xavier Toubes (1947).

³¹ Tradicionalment, la ceràmica ha estat considerada un art menor, fins i tot en el cas de Joan Miró, i no ha rebut la consideració de l'escultura o de l'obra gràfica. És una qüestió prou complexa, relacionada amb la divisió entre arts majors i arts menors o decoratives. De fet, és sabut per tothom que molts galeristes aconsellaven Miró que passés les seves obres de la ceràmica al bronze, perquè aquest era més valorat i més resistent. Tot i això, sobre Miró existeixen obres prou importants: PIERRE, J. CORREDORMATHEOS, *J. Miró & Artigas ceramiques*, Maeght editeur, París, 1974; ARTIGAS, J.G. "La ceramique mural pour Harward", a *Derniere le Miroir* 123 (1961); PIEYRE DEMANDIARGUE, A. "Terres nouvelles de Miró et Artigas" a *Derniere le Miroir* 139-140 (1963).

³² Conversa amb el Sr. Francesc Albors, professor de Ceràmica Barcelona, 3-3-1989; conversa amb el Sr. Jordi Aguadé, ceramista. Barcelona, 10-3-1989; conversa amb el Sr. Rafael Solanich, escultor. Barcelona, 17-3-1989; conversa amb el Sr. Josep Amat, pintor. Barcelona, 24-3-1989. Conversa amb el Sr. Joan Gardy Artigas, ceramista. Gallifa, 30-3-1989. Conversa amb la Sra. Caritat Grau-Sala, vídua de Sebastià Gasch. Barcelona, 4-5-1989.

Però el seu impacte en termes reals en el mercat de l'Art és mínim²⁹. En els centres d'Art Contemporani o en els Museus i Galeries, la ceràmica encara és un producte que no interessa, excepte si l'obra ve avalada per algun gran nom de la pintura o de l'escultura contemporània. En aquests casos, no es contempla sota el punt de vista de ceràmica sinó com a escultura, tot i que moltes vegades la peça acaba sent fosa en bronze i molt més valorada econòmicament, amb el conseqüent estalvi de problemes de trencadisses en el transport, també la manca de coneixement de la ceràmica contemporània té la seva explicació en l'escassa bibliografia existent sobre el tema. Aquest fet comporta que no es pugui situar dins d'un context determinat o que es pugui analitzar a fons.

Per últim, i ja per acabar, tractaré d'analitzar l'obra de quatre artistes³⁰ que han utilitzat la ceràmica com a mitjà de treball de la seva obra, en els quals, segons el meu punt de vista, es pot constatar amb nitidesa la influència de Joan Miró. En aquest sentit, cal dir que per a dur a terme aquest treball, parteixo de la convicció que, com a ceramista professional i Llicenciada en Belles Arts, puc realitzar una anàlisi de la ceràmica dels dits autors tant des del punt de vista tècnic com des del punt de vista estètic.

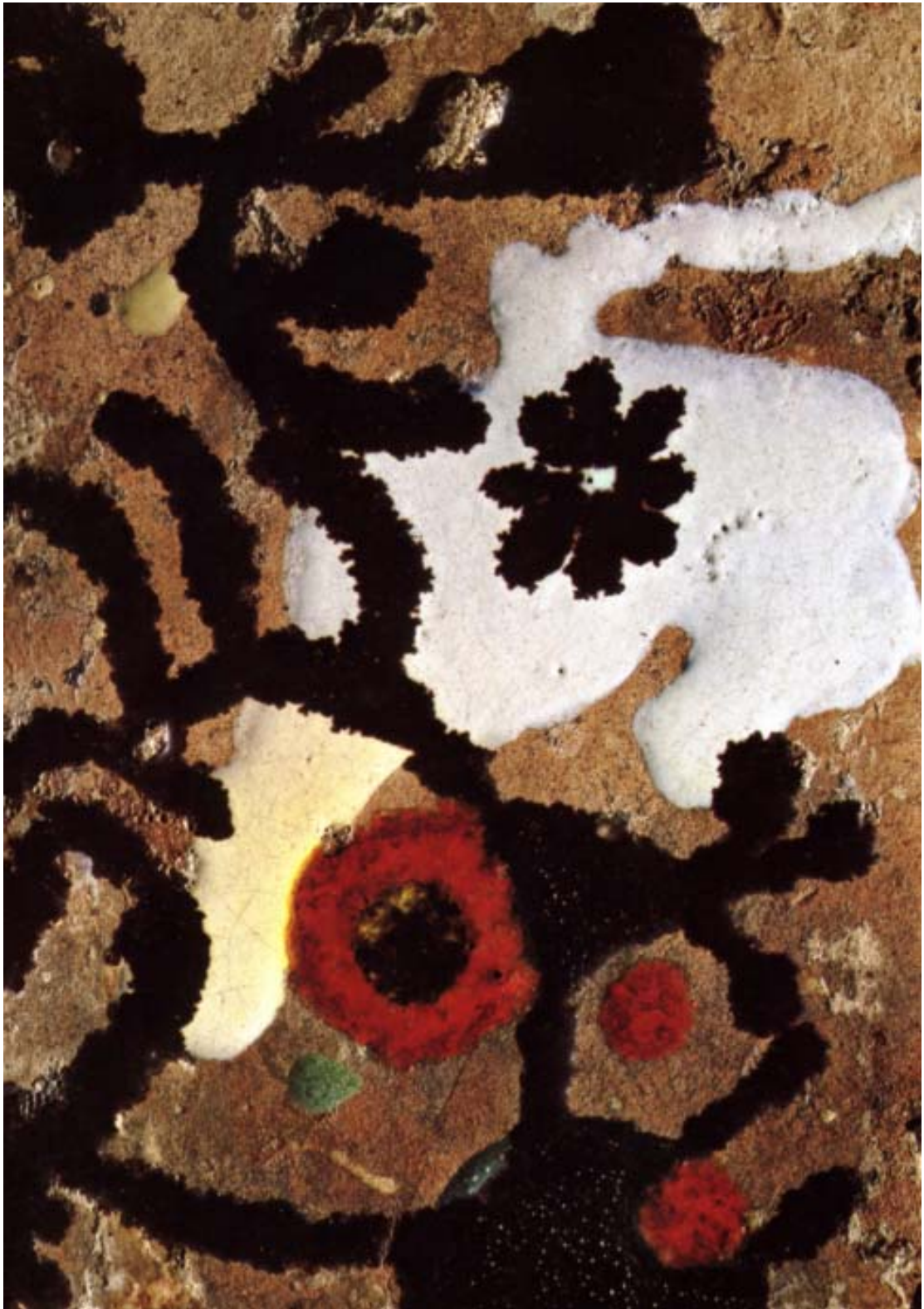
Diré, a més, que, si bé és sabut per tothom que existeix una copiosíssima bibliografia sobre la vida i l'obra de Joan Miró, les referències bibliogràfiques sobre la ceràmica mironiana són més aviat escasses³¹. Per tant, m'he vist obligada a recórrer a la poca bibliografia existent, però també he fet ús de les diverses gravacions enregistrades amb persones que han estat al meu costat en el moment de la investigació, i que poden aportar abundant informació sobre el tema³². A més, faré ús de catàlegs i altres textos que poden aportar informació prou interessant.



*Miró-Artigas
Femme, 1962
99 x 53,5 x 35,5 cm.
Refractari.
Acquavella Modern Art.
Reno.*

PRIMERA PART

NOTES ENTORN
DE LA CERÀMICA
CONTEMPORÀNIA



Miró-Artigas
Fragment Plaque, 1945.
14x11 cm.
Refractari.
Col. Particular

1. NOTES ENTORN DE LA CERÀMICA CONTEMPORÀNIA

D'ençà que en la dècada de 1950 en els Estats Units la ceràmica va deixar els seus plantejaments pràctics i utilitaris per convertir-se en una manifestació independent, s'han produït una sèrie de canvis. Les formes han pres camins confosos i ambigus, no només per la utilització d'unes tècniques pictòriques o escultòriques sobre un suport ceràmic, sinó perquè moltes vegades el concepte és més propi d'un pintor o d'escultor, entès en el sentit més tradicional del terme.

També cal dir que en molts aspectes la ceràmica contemporània es mou en un context de problemes comuns a qualsevol artista plàstic³³. D'aquest fet se'n conclou que la ceràmica està inclosa dins l'art actual amb l'inconvenient del pes de la tradició i la idea generalitzada que sosté que en aquesta especialitat el passat persisteix i és un obstacle de difícil solució³⁴.

Un altre aspecte que cal tenir present és el que fa referència a la dificultat que suposa deslliurar-se d'uns conceptes caducs, de la promptitud d'un resultat (tenint en compte que el fang és un element molt mal·leable i agraït en el seu resultat plàstic), d'un corrent o d'un estil, que l'obra conservi tot el seu caràcter després d'aquest lent procés de transformació, i que amb el pas del foc el resultat sigui el volgut en el moment inicial.

Voldria, però, demostrar que totes aquestes dificultats són controlables i que l'artista pot conduir pels camins dels seus interessos tota la complexitat tècnica fins a concloure l'obra i deixar ben palès que la matèria ceràmica no s'ha utilitzat de forma circumstancial sinó que és indiscutible per a la realització dels plantejaments inicials, tal i com ens demostra l'obra de ceràmica de Joan Miró de la mà del ceramista Josep Llorens Artigas³⁵.

³³ La difícil comercialització de l'art contemporani –encara més el de la ceràmica– dificulta la seva difusió i distribució, degut al seu inferior valor comercial respecte a l'escultura o la pintura del seu mateix nivell artístic, i a més a les galeries no els interessa pel seu poc marge comercial. (comentari de l'autora per experiència personal).

³⁴ Aquesta opinió ha estat sostinguda, sobretot, per bona part de la crítica especialitzada.

³⁵ Segons ens demostra el llibre "Miro & Artigas, ceràmiques" Jose Pierre et José Corredor-Matheos. Maeght editur. Paris 1974.

³⁶ NIETO, V. *Presente de la ceràmica espanyola*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid, 1989, pàg. 18.

Segons el catedràtic Víctor Nieto, "la huella de la mano sobre barro, el gesto o signo, fueron las primeras proyecciones plásticas del hombre sobre la materia en las que se combinan la voluntad de crear y la sorpresa del descubrimiento"³⁶. Aquesta dualitat entre la intencionalitat de crear i l'atzar del descobriment comporta que el resultat sigui una conseqüència directa del que ha realitzat la mà de l'artista i que aquesta acció pot proporcionar grans possibilitats a nivell de resultats plàstics d'una gran força expressiva, tan interessant com el cop de pinzell sobre una superfície plana.

El misteri del foc, la reacció física dels materials, el lent curs d'execució han fet que en el transcurs dels segles el camp de producció de la ceràmica quedés determinat pels volums vinculats a formes i tècniques tradicionals i d'ús.



*Xavier Toubes
Home, 1983.
125 x 60 x 56 cm.
Refractari.*

*Art Sumeri.
Idol de Terracota
Primera mitat del Tercer milè a. C.
Museu Arqueologic d'Alepo.
Siria*



1.1. ANTECEDENTS HISTÒRICS (Europa: 1850-1950)

A finals del segle XIX encara existien les fàbriques fundades durant el segle XVIII a Alemanya (Meissen, Berlín), França (Sevres) i Dinamarca (Copenhagen)³⁷, mentre altres centres com les prestigioses manufactures de Viena desapareixien³⁸.

D'altra banda, es produeixen una sèrie de fets que comporten canvis prou destacats. Així, els nous sistemes de fabricació deguts, en gran part, als imperatius econòmics, al desenvolupament del transport, al canvi de sistemes de combustió i als nous sistemes de treball, comporten l'aparició de noves indústries en el panorama de la ceràmica artística industrial. Podem citar, a tall d'exemple, els centres de Staffordshire a Anglaterra, Llemotges a França, Thuringe a Alemanya i altres arreu de l'Europa central.

En aquest context de canvis, cal situar l'aparició del moviment *Arts and Crafts* l'any 1850 a càrrec dels teòrics John Ruskin (1849-1900) i William Morris (1834-1896). Aquest es caracteritzà per les seves idees contradictòries, ja que proclamaven l'art com a funció social destinat a millorar l'entorn de la gent però defensaven també un retorn als sistemes de fabricació artesanals³⁹.

³⁷ "A History of World Pottery" B.T: Batsford, Ltd. 1981.

³⁸ En les primeres dècades del segle XIX, la majoria de les manufactures de porcel·lana havien tancat, a conseqüència de les revolucions o guerres Napoleòniques; les que van sobreviure, ho van fer produint les mateixes peces que en els segles anteriors.

³⁹ John Ruskin, teòric, professor de la Universitat d'Oxford, el seu ideal era l'Edat Mitjana i volia que existís una relació entre la teoria i la pràctica i aquesta idea la va inculcar al seu alumne William Morris, intervenint a favor del moviment "Prerafaelita" o anterior a Rafael; aquests deien que partint de la ingenua simplicitat de l'ideal del quattrecents s'endinsen en un món oníric. El Modernisme va reprendre aquestes idees de la pintura d'abans de Rafael, composició solemne, ordre rigorós, el mite femení, la forma simbòlica es converteixen en un magnífic preciós ornament i convertiria a tot el seu voltant en una obra d'art. William Morris creà con un grup d'artesans-artistes sota el nom del moviment *Arts and Crafts*, els quals no volien desqualificar la màquina, ans el contrari, opinaven que la creació dels models i l'elecció dels materials en el procés de producció industrial, havien d'encarregar-se'n els mateixos artistes i no veien en això una devaluació de l'artista sinó una nova missió i un nou reptre per ells.

⁴⁰ Entenent per Arts Decoratives les arts que no són ni la pintura ni l'escultura.

Un any després, es forma a Londres la National Collection of Decorative Art, iniciadora de l'actual Victoria and Albert Museum amb la finalitat de promoure l'aplicació de les Belles Arts als objectes d'ús diari. Aquesta idea fou desplaçada per la d'omplir el museu amb grans obres d'art provenint dels països de les colònies, amb obres de l'*Arts and Crafts* anglès.

El 1852 neix a París L'Union Centrale des Arts Décoratifs i es funda el 1878 el Museu de les Arts Decoratives. Aquest museu estava dedicat a l'estudi de l'evolució de les formes d'escultura, pintura, mobiliari, tapisseria, vaixelles, orfebreria, etc. De fet, l'objecte d'atenció del museu fa referència a l'àmbit de la decoració, des d'objectes de la vida quotidiana fins a arts decoratives de l'Edat Mitjana i el Renaixement.

Arribem ja a finals del segle passat. En aquell moment, sorgeix una nova polèmica, ja que es qüestionen els trets característics de les dites "Arts decoratives"⁴⁰ en relació a les noves teories de l'art i la tècnica. El problema consistia a definir quina categoria donar a aquests nous productes produïts amb noves tecnologies. Es trobaren diverses solucions, unes de tipus "social" i altres "econòmiques". Per una banda, la integració progressiva de les dites "Arts Menors" dins el camp de les Belles Arts; i, per l'altra, l'abolició ja anunciada per Ruskin de les diferències entre els sistemes de creació.



Guéridon.
Sevres Manufactura Imperial de Ceràmica
Plat de Porcellana, 1850-1853.
Porcellana decorada, bronze cisellat i daurat
Museu d'Orsay
París.

En aquest sentit, el primer signe de canvi fou la compra d'obres per part dels museus, per tal de començar col·leccions d'Arts Decoratives.

A França, aquesta rehabilitació de l'artesania fou defensada per Viollet-le-Duc⁴¹ (1814-1879) i va fer prendre consciència de les possibilitats de la ceràmica, tot contribuint al fonament d'un camí d'investigació i al ressorgiment d'un nou estil⁴².

⁴¹ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, arquitecte i teòric francès, restaurador d'edificis medievals molt polemitzar en el seu moment per a la utilització del ferro en la reconstrucció d'obres medievals, en substitució de materials tradicionals, deixant-se emportar per l'esperit de l'època.

⁴² Professor de L'Escola de Belles Arts a París, publica els seus ensenyaments sota el títol d'*Entretiens sur l'architecture* (1852-1872), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*.

Antoni Gaudí
 Gran Banc, 1900-1914.
 Recobriments de "trencadís"
 Parc Güell, Barcelona



Paral·lelament, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) publica el 1865 l'obra *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, en la qual nega qualsevol lligam entre la indústria i l'art en profit de l'artesanat⁴³.

⁴³ P.-J. Proudhon "Du principe de l'art et sa destination sociale" Editorial Garnier. Paris, 1865.

⁴⁴ La primera exposició de la "Columbian Exhibition" va ser a Filadèlfia al 1876 per commemorar els 400 anys del descobriment d'Amèrica, i per fer una exposició Internacional de les Arts, Indústries, i de la manipulació de productes de la terra, de la mina i del mar, al 1893 es va fer a Chicago.

⁴⁵ El ressorgir de la ceràmica durant el Modernisme, es deu en part al ressorgiment de la rajola i d'altres elements de construcció, propiciat per noves tècniques de fabricació degudes a la revolució industrial i també a l'augment demogràfic seguit del creixement urbà i el concepte d'higiene als habitatges i als edificis públics. L'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques celebrada a Barcelona al 1892 fou decisiva per al desenvolupament de les Arts industrials; era una exposició d'art aplicat a la indústria, els objectes presentats donaven una visió de canvi i apuntaven cap a un nou corrent modern dins d'un gran edecticisme. La ceràmica fou classificada com la secció més brillant de l'exposició.

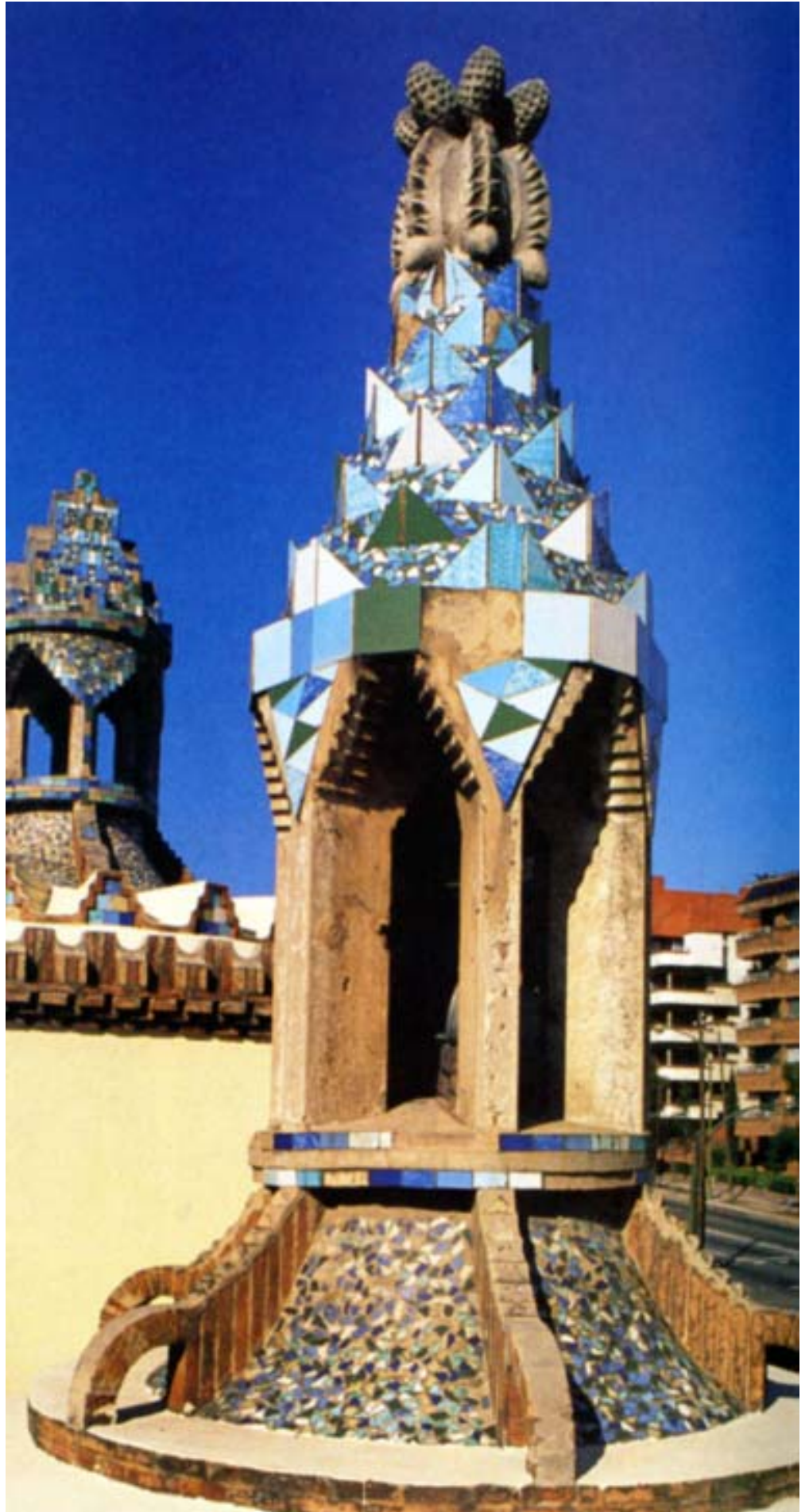
⁴⁶ Veure glossari.

Als Estats Units d'Amèrica, en canvi, els crítics opinaven el contrari, i és en la "Columbian Exposition" de Chicago del 1893 quan van insistir en la necessitat de la mecanització en la producció artística per poder arribar a tota la societat⁴⁴.

A partir de l'aparició del Modernisme, la ceràmica, com la resta de les arts, deixa de treballar les formes excessivament decorades⁴⁵ i es pot apreciar una depuració de línies; la ceràmica modernista estava immersa en la vida quotidiana i pública, des de l'arquitectura fins al més petit objecte d'ús era original i tenia el desig de provocar sensacions noves.

En aquest sentit, uns dels esdeveniments més rellevants de l'Exposició Universal de París (1889) fou l'aparició de la ceràmica integrada a l'arquitectura i principalment la de les peces fabricades amb la terra de gres⁴⁶, i foren molts els arquitectes que varen adoptar la ceràmica en les seves obres.

Així, a tall d'exemple, direm que el Castel Béanger d'Hector Guimard a París (1897), la Majolika-Haus d'Otto Wagner a Viena (1898) i el Parc Güell d'Antoni Gaudí a Barcelona (1900) són casos prou significatius que demostren la integració de la ceràmica a l'arquitectura.



*Antoni Gaudi
Ventilador de la
Finca Güell, 1884-1887.
Recobriments de "trencadís"
Finca Güell, Barcelona*

Gerro, S.XIX.
 20 x 20 Ø cm.
 Gres
 Japó



D'altra banda, en aquests anys es produeixen una sèrie de fets que ocasionaran canvis en la concepció de la ceràmica. Cal recordar que es desenvolupen els mitjans de comunicació, es duen a terme grans viatges, s'impulsa l'estudi de les cultures orientals desconegudes pels europeus i els nord-americans, es realitzen expedicions, a nivell polític, és el moment de les ocupacions colonials, etc. Tots aquests fets comporten el descobriment, per part d'Occident, de les cultures orientals⁴⁷. Així, i com a mostra d'aquesta nova situació, el 1867 s'organitza una exposició sobre cultura japonesa a París que obté un gran èxit i, com a conseqüència, es produeix el naixement d'un nou gènere per l'estudi de la ceràmica: el col·leccionisme de ceràmica oriental⁴⁸.

Per últim, pel que fa referència al desenvolupament de la ceràmica contemporània, podríem destacar una trilogia de països i artistes més rellevants. Hauríem de parlar, en primer lloc, del Japó (Shoji Hamada, (1894-1979),⁴⁹ Anglaterra (Bernard Leach, 1887-1979-) i Espanya Josep Llorens Artigas, com a principals representants d'aquestes noves tendències. Aquests tres ceramistes seran els qui, amb la seva estètica personal, deixaran una gran influència, especialment a Anglaterra ja que després de la Segona Guerra Mundial (1939-1945) s'incorporaran una sèrie d'artistes, vinguts d'altres països com Hans Cooper (1920- 1981) d'Alemanya i Lucie Rie (1902-1995) d'Àustria, i es formarà un grup que actuarà com a focus o centre d'interès que influirà indirecta o directament en la ceràmica contemporània d'arreu del món⁵⁰.

⁴⁷ Charleston, R.J. (et. al) *World Ceramics: an illustrated history from earliest times*. London Hamlyn, 1981.

⁴⁸ Arran d'aquest esdeveniment, el 1889 neix el Museu Nacional de les Arts Asiàtiques-Guimet a París.

⁴⁹ Shoji Hamada era ceramista japonès, innovador de la ceràmica tradicional seguint les tècniques tradicionals. Fou molt important la seva relació amb Bernard Leach. A tots dos se'ls deu l'expansió de la ceràmica utilitària d'influència japonesa, sobretot en els Estats Units.

⁵⁰ Artistes comentats en l'apartat "Ceramistes europeus" 1.4.1.



*Llorens- Artigas
Clar de Lluna, 1927.
25,5 x 12 x 11 cm.
Gres
Museu de la Ceràmica.
Barcelona.*

1.2. ORIGEN DE LA CERÀMICA CONTEMPORÀNIA: PINTORS I ESCULTORS EUROPEUS MÉS REPRESENTATIUS.

Al llarg de la primera meitat del segle XX, són nombrosos els artistes plàstics que s'interessen per poder experimentar amb la terra. A causa de l'evolució que ha experimentat la ceràmica en el segle anterior, els ceramistes intueixen una nova dimensió del seu treball. No només els interessa, en alguns casos la producció tradicional de peces utilitàries o decoratives, sinó que són conscients de la possibilitat de treballar la *peça única*, obra treballada pel propi artista, de la qual sols en farà una peça. És per aquest motiu que també nombrosos artistes d'altres disciplines s'apropen a la ceràmica amb l'interès d'investigar i treballar en aquest nou camp.

A causa d'aquest interès es produïren les trobades entre artistes i ceramistes, que foren significatives perquè provocaren un important distanciament entre el que era artesanal i el que era artístic. La ceràmica oferí la possibilitat de concentrar la creació en un sentit tridimensional i bidimensional⁵¹, al mateix temps que permetia un apropament més directe al públic.

Foren molts els artistes que se sentiren atrets per l'ús pictòric dels esmalts, ja que els donava la possibilitat d'expressar unes idees plàstiques i, a més, els sorprenia la transformació dels colors pel foc. De tota manera, la ceràmica va plantejar als artistes una dificultat tècnica en la mesura que els seus coneixements estètics no solucionaren per si mateixos els problemes de creació.

El pintor, amb la seva idea o tècnica pictòrica, no solucionava les passes intermèdies fins arribar al resultat final; la dificultat l'enfrontava amb el seu concepte de creació ja que no es canviaven els seus colorants per òxids metàl·lics, sinó que necessitava d'un especialista per guiar-lo ja que es tractava d'un complex procés de treball.

⁵¹WOODMAN, George. "Ceramic decoration and the concept of ceramics as a decorative art" dins *American Ceramics*, 1 (1982), pàgs. 30-33.

Es va donar el cas d'artistes que, per exemple, només van fer editar les seves obres per un ceramista o unes manufactures; aquest fet no comporta cap interès per al món de la investigació ja que són artistes que desconeixen el procés de treball. Un dels primers casos que en tinguem constància és el de Rodin (1840-1917)⁵²; aquest va anar a la manufactura de Sevres i amb el mestre ceramista Albert Carrier-Belleuse (1824-1887)⁵³ director de la manufactura, hi va treballar entre els anys 1878 i 1882. Durant aquest període van reproduir diverses peces, una de les quals va ser exposada el 1904 a Saint Louis (Estats Units); és la coneguda com “Cap de Balzac”, obra feta amb porcellana sobre un model de l'escultor.

Segons el nostre punt de vista, la col·laboració veritable entre l'artista i el ceramista s'esdevé quan el primer aporta la idea i el segon li ofereix els seus coneixements tècnics, de manera que treballin conjuntament sobre la matèria. Tot i això, l'experiència del ceramista independent i l'artista treballant conjuntament és relativament recent; de fet, la col·laboració entre Félix Bracquemond (1833-1914)⁵⁴ i Ernest Chaplet (1835-1909)⁵⁵ va ésser la primera de la qual en tenim constància⁵⁶. Treballaven al taller dels germans Haviland a Auteuil⁵⁷, produint peces de pisa i terrissa decorades pel procediment de la barbotina⁵⁸, sistema que recorda la tècnica del moviment pictòric de l'Impressionisme.

Ernest Chaplet treballà també el gres, i aquest fet repercutí en alguns artistes que se sentiren atrets per la realització d'alguna obra amb aquest material. Així fou com Paul Gauguin (1848- 1903)⁵⁹ va voler conèixer Chaplet el 1886 i començaren una interessant obra conjunta. Gauguin fou el primer gran artista que treballà la seva obra conjuntament amb un ceramista.

Les primeres peces que realitzaren foren tornejades i transformades asimètricament amb forta influència de ceràmiques xineses i precolombines.

Aquestes peces foren realitzades durant els anys 1886 i 1887. Al seu retorn de la Martinica l'any 1887, Gauguin treballà amb Delherche (1853–1940)⁶⁰; durant aquesta època creen peces de formes més simples, amb profundes incisions, parts esmaltades i d'altres sense esmalt, tècniques totes elles que recorden el “cloisonné”⁶¹ que ell practica en la seva obra pictòrica, tancant les seves figures amb un traç de pintura negra, igual que la tècnica dels esmalts.

⁵² Auguste Rodin, escultor francès, admirador de l'obra de Miquel Àngel, el seu pensament estètic, el reuní en el volum *L'Art* (1911). Influí molt a les noves generacions d'escultors del segle XX.

⁵³ A. Carrier-Belleuse, escultor i ceramista francès, treballà en objectes decoratius de l'època del 2n Imperi.

⁵⁴ F. Bracquemond, pintor i aquarellista francès, fundador de la Societat d'Aquarellistes de París.

⁵⁵ Ernest Chaplet, ceramista francès, primer representant de l'artista ceramista, treballa a les manufactures de Sevres del 1848-1852, utilitza tècniques orientals i fou un del que donà idees noves a mitjans del segle XIX per un nou concepte de la ceràmica d'art.

⁵⁶ A.A.V.V.: *La ceramique Fauve*. Catàleg Musée Matisse. Nice 1996.

⁵⁷ Els germans Haviland eren ceramistes francesos, tenien un taller on feien ceràmica d'ús a Auteuil.

⁵⁸ La barbotina és una argila dissolta amb aigua, serveix per enganxar dues parts d'una peça de ceràmica quan està humida i abans de coure's.

⁵⁹ Paul Gauguin, pintor francès, exposa amb els impressionistes encara que el seu art va evolucionar cap a un art nou influït per l'art primitiu o popular; influí decisivament sobre l'art del segle XX.

⁶⁰ Auguste Delaherche, ceramista francès, treballa amb pasta de gres a alta temperatura amb formes fetes al torn de caràcter clàssic, cobertes d'esmalts amb color. Exposà el 1907 al Saló de la Societe Novel a París.

⁶¹ Tècnica d'esmaltar peces soldant a una planxa metàl·lica una làmina d'un mil·límetre de gruix que delimita els contorns del dibuix; aquests compartiments s'omplen d'esmalt en pols i es posen al forn.

⁶² Ambroise Vollard, fou marxant d'art, obrí una galeria a París al 1893, on organitza importants exposicions de Van Gogh, 1900, Gauguin, 1900, Picasso, 1901, Matisse, 1904. Edita escultures de bronze i llibres de bibliòfil. El 1937 publica els seus famosos *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, testimoni viu del seu temps i de la intervenció que ell hi va tenir.

⁶³ Andre Metthey, ceramista francès, va fer escultura ornamental, va treballar amb molts artistes de la seva època, Maillol, Rouland, Vlaminck, i Matisse entre altres. (A.A.V.V. *La ceramique Fauve*. Catàleg de l'exposició al Musée Matisse. Nice 1996).

⁶⁴ Henry Matisse, pintor, escultor i dissenyador gràfic francès, un dels artistes que més influenciaren en l'art del segle XX, creador i líder del grup "Fauves".

⁶⁵ Karl Ernest, historiador alemany fundador del Museu que porta el seu nom.

⁶⁶ Henry van de Velde, arquitecte belga, un dels principals protagonistes de *l'Art Nouveau*, no admet més que un sol sistema per dissenyar els seus objectes, igual per una escrivania que per un edifici públic.

⁶⁷ Matisse accepta treballar a la Capella de Sta. Marie du Rosaire per fer uns vitralls i uns plafons de ceràmica perquè la que havia sigut la seva infermera i model des de 1941 fins al 1943 entrà al Convent de les Dominiques a Vence, on està situada aquesta capella.

⁶⁸ Conversa personal (3-3-1989) amb Francesc Albors, assistent de Llorens Artigas a la casa Sangrà al 1944 fins al 1946, i professor de L'Escola Massana (1946-1984).

⁶⁹ Raoul Dufy, pintor fauvista francès, en la seva obra hi té molta importància el color.

⁷⁰ Nicolau Maria Rubió i Tudurí fou dissenyador de jardins, urbanista i escriptor. Deixeble de Francesc d'A. Gallí de Jean Forestier, gràcies al qual s'especialitzà amb l'arquitectura de jardins.

⁷¹ Aquest jardinet van ser lloats per la premsa. J. Galloí va dir "ja feia força temps que la ceràmica no ens havia ofert un senyal semblant (...). Espirituals i ingenus en llur arquitectura, d'allò més alegres en llurs colors, on dominen el negre violaci, el rosa, el vermell ocrat, variats en llurs decoracions fetes de mil quadres encisadors, nous del tot en el seu gènere, aquests palauets d'esmail, on verdegens uns jardins de nines, són una joia per als ulls fatigats per un luxe savi i ells reposen com a visió d'un infant enmig de la trista multitud del homes". Jardins de Salons, *La nova Revista*, núm.8, Barcelona, agost 1927, pàgs. 370-371.

A partir dels anys 1889 i 1890, les peces esdevingueren més simbolistes i passà de fer vasos a fer escultures (tres peces entre 1893 i 1895); aquestes seran les últimes obres que executarà en ceràmica.

El 1901 Chaplet s'instal·la a Ansières i es dedica solament a fer les seves obres. Ambroise Vollard (1865—1939-)⁶² li presenta els seus amics "Fauves", que eren un grup d'artistes amb un estil que emfatitzava el color intens i les pinzellades vigoroses amb colors brillants i línies gruixudes. En el Saló de Tardor del 1907 s'exposen una sèrie de peces de ceràmica fetes per artistes com August Renoir (1841-1919), Odilon Redon (1840-1916), Pierre Bonnard (1867-1947), André Derain (1880-1954), Aristide Maillol (1861-1964), Georges Rouault (1871-1958), Maurice Vlaminck (1876 -1958) i Henri Matisse (1869 -1954).

És difícil d'esbrinar per quines raons aquets autors s'interessaren per la utilització de la tècnica de la ceràmica en les seves obres, però és possible que fou l'interès de crear la il·lusió de la tridimensionalitat sobre suports de material diferent i la utilització de gran intensitat de color, conceptes que buscaven en la seva pintura, i que la ceràmica els hi donava amb tot el seu esplendor. Entre els anys 1905 i 1907 el marxant Ambroise Vollard s'interessa per la ceràmica, particularment per la del ceramista André Metthey (1871-1920)⁶³ que va treballar amb Henry Matisse⁶⁴ (1869-1954). Així, per exemple, el 1907 va treballar amb Metthey amb objectes tridimensionals (vasos, plats, plaques, etc.) i va pintar sobre rajoles directament un tríptic destinat a la casa de Karl Ernest (1874-1921)⁶⁵ que li va decorar Henry van de Velde (1863 - 1957), al 1899⁶⁶. Matisse va realitzar més tard a Vallauris una vintena de plats i uns murals per a la Capella "Saint Marie du Rosaire" a Vence (1949 - 1951)⁶⁷.

El 1923, a París, el ceramista català Josep Llorens Artigas comença les seves col·laboracions. De fet, fou el mateix any 1923 que va tenir un contacte amb Picasso per treballar en la realització de ceràmiques, però l'experiència no va prosperar⁶⁸. Col·laborà també amb Raul Dufy (1877-1953)⁶⁹, i construí uns petits jardins de ceràmica dissenyats per Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891- 1981)⁷⁰, que foren exposats per primera vegada a la galeria Bernheim -Jeune a París del 4 al 23 de juliol del 1927, i presentades al 1928 a la Claritge Gallery de Londres i a la Galery Le Centaure a Brusel·les ⁷¹.



Paul Gauguin
Gerra, 1886-1887.
Gres
Museu de les Arts Decoratives
Paris

⁷² Aquesta data l'aporta Sebastià Gasch, ja que, segons altres fonts, la col·laboració es produí el 1933. Végis al respecte, MIRALLES, Francesc. "Llorens Artigas col·labora con otros artistas" a *Josep Llorens Artigas*, M.C., Barcelona, 1982, pàgs.29-34.

⁷³ Francesc Xavier Nogués i Casas, fou dibuixant, gravador i pintor, humorista d'arrel realista amb una constant atenció a l'art popular, connectà amb tots els nivells del poble català, que s'identifica amb els seus personatges.

⁷⁴ Aquest aspecte quedarà argumentat en la segona part d'aquest treball.

⁷⁵ Eudald Serra i Guell és escultor, deixeble d'Àngel Ferrant, va viure uns anys al Japó, i en tornar a Catalunya, va treballar la ceràmica juntament amb Llorens Artigas, fent peces de caràcter orientatitzat. Col·laborà amb el Museu Etnològic de Barcelona fent recerca de material etnològic.

⁷⁶ Fernand Léger, pintor cubista amic de Picasso i Braque, el seu estil es caracteritzà per l'ús de formes geomètriques i colors freds al principi de la seva obra i més càlids més tard, i personatges i elements mecànics, el resultat fou una obra d'aspecte estàtic però molt decorativa.

⁷⁷ Lucio Fontana, artista argentí, nat a Rosario de Santa Fe, pintor i escultor, la seva característica més important fou la de tallar amb un gest iconoclastici una navalla, el llenç pintat d'un sol color.

⁷⁸ Giuseppe Mazzotti, anomenat Bausin, propietari d'una fàbrica de ceràmiques a Albisola Marina a la antiga plaça de Pozzo Carità, centre de tradició d'Albisola. Treballava amb els seus fills Torido i Tullio; el primer s'ocupà de fer una producció industrial el segon de treballar amb arquitectes com Nicolai Diulgerof del grup dels Futuristes Italians. "Homenaje a Torido" *Ceràmiques de Giuseppe Mazzotti*, 1903, Albisola 1988, pàg. 7.

⁷⁹ Cfr.: "Manifiesto tecnico dello Spazialismo". 1951, a Fontana. Catálogo General.

⁸⁰ Segons el que diu Aurora Garcia "Els artistes anticipen gests científics; els gests científics provoquen sempre gests artístics. Ni la ràdio ni la televisió poden sorgir de l'esperit de l'home sense una necessitat apremiant que de la ciència va a l'art. És impossible que l'home de la tela, del bronze, del guix, de la plastilina, no passi a la imatge pura aèria, universal, suspesa..." ("La lucidez de Fontana", Catàleg de l'exposició *A Lucio Fontana. Entre Materia y Espacio*. Fundació la Caixa i MNCARS, 1998, pàg. 40.

El 1931 treballa amb Albert Marquet (1875 - 1947)⁷² per la decoració del seu bany, i amb Xavier Nogués (1873-1941)⁷³ el 1935, decorant una col·lecció de plats i plafons.

El 1941 Artigas comença una col·laboració amb Joan Miró. Aquesta fou, sens dubte, la més interessant experiència en el camp de la ceràmica de creació i amb més repercussió en el conjunt de la ceràmica contemporània mundial en el segle XX⁷⁴.

Entre els anys 1950 i 1955 col·labora amb Eudald Serra (1911- 2002)⁷⁵, i els seus treballs van signats amb les sigles "ARSE" (Artigas i Serra). D'aquest període en tenim tres exposicions: dues a Barcelona a la Sala Gaspar, presentades pel Club 49 als anys 1953 i 1955, i una a Madrid a la Sala Biosca al 1954. D'aquestes exposicions ens queda un article publicat a la revista Destino a Barcelona en el núm.912, del 29 de gener del 1955, sota el títol de " Dos barceloneses triunfan en Madrid".

D'altra banda, l'artista Fernand Léger (1881-1995)⁷⁶ treballa durant l'any 1945 escultures policromades i es comença a interessar pel món de la ceràmica. El 1949, comença a produir ceràmiques al taller de Ronald Brince a Biot (França). Leger fa unes ceràmiques de vibrants colors molt similars a la seva obra de l'època del "color apart".

Mentrestant, a Itàlia, Lucio Fontana (1899-1968.)⁷⁷ s'inicia el 1930 a Albisola de la mà del ceramista Tullio Mazzotti (1899-1971)⁷⁸, que fou un escultor futurista i tenia un taller a Albisola; així, crea el clima oportú per a què una colla d'artistes treballessin en els seus tallers. Les primeres peces de Fontana foren terracotes esmaltades de colors cuits a 960°-980° C. El 1937 treballa a la manufactura de Sevres, realitzant ceràmiques a gran foc, peces de gres cuites a 1.280 ° C; com en la seva obra pictòrica investiga el volum, utilitzant la idea del tall o l'espai interior que surt a la superfície. Un any després torna a treballar a Albisola i obté el primer premi de ceràmica a Spottorno⁷⁹.

El 1947, de tornada de la seva estada a l'Argentina, recupera el seu treball a Albisola, treballant amb peces d'influència del "Manifest Blanc", firmat a la Argentina el 1946.⁸⁰



Nogués - Artigas
Gerro. El Poeta, 1935.
20 x 6 x 7 cm.
Fang vermell
Col. Particular
Barcelona

El 1955 fa treballs de plasmació d'una experiència mística personal. Quatre anys més tard, realitza una sèrie de terracotes anomenades *Naturalesa*, i algunes d'aquestes seran foses en bronze. Són volums amb forats d'intenció informal que responen a la seva idea sobre la intuïció i a la seva "filosofia del no res"⁸¹, on posa en pràctica les seves idees especialitzades sobre la dimensió de l'espai en la ceràmica.

També al 1954 i amb Tullio Mazzotti a Albisola es reuneixen els components del grup Cobra (1949): Asger Jorn (1914-1973), Karel Appel (1921), Corneille (1922), i també Roberto Matta (1912-2002) i Wifredo Lam (1902 -1982). Jorn es qui aprofundeix més en el món de la ceràmica, les seves peces reflecteixen l'esperit i les imatges de les seves pintures amb composicions de gran dinamisme, al 1955 té una segona trobada a Alba, amb el pintor Pinot Gallizio. Aquí funden el "Primer laboratori experimental" (*Laboratorio Sperimentale di Alba del Movimento Internazionale per un Bauhaus Imaginiste*).

Les trobades duren fins al 1969 recopilades en la revista *Internationale Situationniste* de la qual se n'editaran 12 números, convertint-se en un moviment de creació cultural i crítica social revolucionària. Durant els anys 60, Jorn treballa l'escultura en argila, posant de relleu les característiques del material amb pinzellades i taques de color.

⁸¹ VERZOTTI, Giorgio.

⁸² L'única escultura en volum rodó feta per Picasso entre 1910 i 1926, és de bronze pintat d'estil puntillista, Kahnweiler va fer una edició de sis exemplars n'hi ha un al Museu d'Art Modern de Nova York (citat a *Picasso in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, 1972, pàg. 95).

⁸³ Henri Laurens, escultor francès, la seva obra està relacionada amb el cubisme de formes arrodonides i relacionades amb l'espai.

⁸⁴ Georges Braque, pintor, gravador i escultor francès, inicia junt amb Picasso el moviment cubista, de vocació clàssica el dugué més tard a una preocupació pels valors plàstics i per una gran composició.

⁸⁵ Parlat amb conversa amb Joanet Gardy Artigas amb l'autora al taller de la Fundació Llorens Artigas a Gallifa (30-3-1989)

⁸⁶ Taller d'alfareria a Vallauris, anomenat *Madoura*, centenari en la seva fundació (no se sap la data de fundació) regentat al 1946 pel matrimoni Ramie, on en el transcurs d'una visita, Picasso modela unes peces amb argila, hi torna a treballar al 1947 i al 1948 hi lloga una finca per poder treballar amb més proximitat; hi treballa fins al 1962.

⁸⁷ L'exposició fou "Homage a Pablo Picasso" organitzada pel govern francès sota la direcció de Jean Leymarie. Fou la més gran retrospectiva que s'havia fet fins llavors. Al Grand Palais, s'exposaren pintures, escultures, al Petit Palais s'exposaren les ceràmiques i a la Biblioteca Nacional s'exposaren gravats.

⁸⁸ Henry Moore, escultor anglès, d'estètica surrealista i cubista, treballa obres monumentals per a grans espais dotades d'una gran força expressiva.

⁸⁹ Veure glossari.

⁹⁰ La fàbrica Rosenthal de Selb (Alemanya) es dedica a la fabricació de productes d'ús domèstic decoratiu amb porcellana de gran qualitat; també s'interessa en la col·laboració amb artistes per la producció de petites sèries de peces artístiques numerades i signades pels seus autors.

⁹¹ Eduardo Chillida, escultor basc, de formes constructives no figuratives, treballa els conceptes de l'espai i de la incidència de la llum sobre els plans de les seves escultures. Treballa peces de gran format per a espais públics.

⁹² Antoni Tàpies, pintor, escultor, gravador i escriptor català, cofundador al 1948 del grup Dau al Set, s'inicia amb la pintura surrealista i fou evolucionant cap a l'abstracció de caràcter informalista.

⁹³ Miquel Barceló, artista mallorquí, la seva carrera comença a la Documenta de Kassel al 1981, revelant-se com un dels artistes més joves del panorama internacional. El seu treball de caràcter expressionista s'apropa a la natura orgànica, als fenòmens naturals i a la gent. La seva obra és d'una gran força expressiva utilitzant tècniques tradicionals.

D'altra banda, a Vallauris, durant els anys 1946 i 1947, Picasso comença a treballar les seves primeres ceràmiques als tallers "Madoura" (Tallers que regentaven el matrimoni Ramie), i que fabricaven una pisa tradicional utilitzant tècniques artesanals i formes folclòriques. Picasso comença la seva experiència en el món de la ceràmica amb un gran bagatge de moltes experiències escultòriques anteriors (el 1914, per exemple, havia pintat una escultura cubista *El vaso de absenta*⁸²), transformant la forma a través del color, en una experiència complexa entre la pintura i l'escultura. Treballar nous materials, pigments, utilitzar altres procediments, etc., li va permetre enfrontar-se amb la problemàtica de pintar sobre superfícies volumètriques, gaudint de plena llibertat per la seva realització, convertint uns materials i tècniques tradicionals i populars en veritables obres d'art. La paleta de Picasso és extremadament variada, les seves peces que cou a baixa temperatura li permeten una coloració molt vibrant, la peça és un espai pictòric on ell hi va posant els seus temes preferits: faunes, circ, coloms, cabres, mussols, toros, etc., i dóna relleu a les seves formes de trencament amb les formes tradicionals, tot construint formes noves que van obrir camí a molts ceramistes creadors.

Mentrestant, Henry Laurens (1885 –1954)⁸³ i George Braque (1882 –1963)⁸⁴, l'any 1950, pinten plats amb més intencions pictòriques que no de treball de ceràmica, al taller de Joan Gardy Artigas a París⁸⁵.

L'artista Marc Chagall, treballa la ceràmica a diferents tallers de França: Madame Bureau a Antibes, Ranel a Vence, De Lhospied a Sant Jean- Cap-Ferrat i als Tallers Madoura a Vallouris⁸⁶. El novembre de 1966 presenta al Petit Palais de París 92 ceràmiques⁸⁷.

Un parell d'anys després, el 1971, Henry Moore (1898-1986)⁸⁸ col·labora amb l'edició d'obres d'artistes contemporanis per indicació de la fàbrica de porcellanes⁸⁹ Rosenthal de Selb (Alemanya)⁹⁰. Moore va donar un model per fer un tiratge de tres exemplars amb porcellana, terra que s'adaptava a la seva obra de forma de lluna (*Moonbead*). El fet ens demostra l'interès d'un altre artista per fer una peça en ceràmica.

D'ençà d'aquesta darrera data, ja entrats en la dècada de 1970, nombrosos artistes europeus comencen a interessar-se per la ceràmica però sense que la seva obra tingui realment una transcendència dins el món de l'art, a causa, sobretot, d'haver-se fet poques obres o per no haver estat publicades. Hem de fer menció, però, de Chillida (1924- 2002)⁹¹, Tàpies (1923)⁹² i Barceló (1957)⁹³ que treballen assíduament la ceràmica i, per tant, la seva obra realment ha suposat un pas important en la seva carrera.



*Pablo Picasso.
At, 1954.
35X30 cm.
Fang vermell.
Museu de Ceràmica.
Barcelona.*

Tony Cragg
Gres
Oslo International
Ceramic Symposium
2003 Oslo.



⁹⁴ Tony Cragg, escultor anglès, resident a Alemanya i professor de l'Escola d'Art de Düsseldorf, la seva obra és coneguda internacionalment pel treball sobre "les icones de la societat de consum" degut al ús d'objectes usats en les seves instal·lacions.

⁹⁵ Centre d'experimentació sobre material ceràmic. Els artistes són seleccionats (pintors, escultors o arquitectes) no específicament ceramistes, encara que alguna vegada s'invita a ceramistes de reconeguda valua. Ells són convidats a passar tres mesos per a realitzar la seva obra, poden disposar de tots els materials i de tècnics que els ajuden en els problemes de realització. Al final de la seva estada es fa una exposició amb l'obra feta als tallers. (www.uekuc.nl)

⁹⁶ Núria Pié, ceramista catalana, gran coneixedora del món dels esmalts, investiga sobre diferents processos ceràmics.

⁹⁷ Manuel Diestre, ceramista català, ha treballat en la restauració de l'obra en ceràmica de Gaudí.

⁹⁸ Diferents artistes residents a Catalunya, pintors i escultors interessats per les possibilitats de la terra i el foc.

⁹⁹ Exposició feta a la Galeria Fernando Alcolea, coordinada per Victòria Kraus, realitzada als tallers de Núria Pié i Manuel Diestre durant l'any 1888. Els textos foren fets per a Natacha Seseña i Dolores Giral.

Per últim, i com a representant de la darrera generació d'artistes, hem de tenir present l'obra de l'anglès Tony Cragg (1949)⁹⁴, que ha estat convidat pel *European Keramik Work Center* de Hertogenbosch (Holanda)⁹⁵ per tal de dur a terme les seves experiències en el camp de la ceràmica amb resultats molt interessants.

Al nostre país, pel que fa a les darreres tendències, hauríem de parlar de dos ceramistes (Núria Pié (1948)⁹⁶ i Manuel Diestre (1946)⁹⁷ que van fer possible l'experiència amb pintors i escultors com Daniel Angimón (1929–1996), Joan Benassar (1950), Tom Carr (1956), Josep Ginovart (1927), Albert Gonzalo (1954), Perico Pastor (1953), Albert Ràfols Casamada (1923), Gerard Sala (1942), Vicenç Vilaplana (1955), Zusch (1946), etc.⁹⁸. Aquestes obres van ser exposades en la Galeria Fernando Alcolea de Barcelona del 25 d'abril al 30 de maig de 1989⁹⁹.



*Tony Cragg
Gres
Oslo International
Ceramic Symposium
2003 Oslo.*

1.3. EVOLUCIÓ DE LA CERÀMICA CONTEMPORÀNIA:

1.3.1. PINTORS I ESCULTORS NORD-AMERICANS MÉS REPRESENTATIUS.

Analitzarem a continuació només les experiències d'artistes nord-americans o residents a Amèrica i que tenen un reconeixement més gran de la seva obra per part de la crítica especialitzada, ja que són també els més representatius i amb més possibilitats d'influenciar en les generacions posteriors.

En primer lloc, cal tenir present la figura de Louise Nevelson (1900 - 1988)¹⁰⁰, que s'interessà per la ceràmica a partir de l'any 1940. Així, va treballar unes obres d'esperit cubista explorant la possibilitat de la terra sense utilitzar esmalts amb tota la seva nuesa i la terra esmaltada amb esclat de color. Les obres realitzades, 18 tòtems anomenats *Moving-Station-Moving*, actualment al Whitney Museum, són formes treballant l'espai amb acabats de moltes textures, jugant amb la terra i el color.

En segon lloc, Isamu Noguchi (1904-1988)¹⁰¹, un japonès afincat als Estats Units i que treballa al seu país d'origen del 1930 fins al 1932 una sèrie d'escultures ceràmiques segons les tècniques més tradicionals, als forns de Shigaraki i Bizen¹⁰². Noguchi adapta les possibilitats expressives de la ceràmica primitiva a l'escultura contemporània amb resultats formals molt interessants, al 1950 torna al Japó i treballa una sèrie d'escultures als forns de Karatsu, Shigaraki, Seto, i Bizen. Les seves escultures ceràmiques amb el seu bagatge cultural prenen d'occident i d'orient les idees que faran d'elles una referència molt important, per un perfecte ensamblatge de cultures.

¹⁰⁰ Louise Nevelson, artista ucraïniana nacionalitzada americana, escultora, té un treball d'acumulació d'objectes pintats amb una mà de pintura d'un sol color.

¹⁰¹ Isamu Noguchi, escultor nord-americà de pare japonès i mare americana, nascut a Los Angeles, té un treball d'escultures totèmiques, de llums, de mobles i de disseny de jardins.

¹⁰² Forns de ceràmica comunals que prenen el nom del poble que estan col·locats.



Isamu Noguchi
Curtain of Dream, 1952.
Gres i fill
46 x 45 x 15,7 cm
Fundació Isamu Noguchi
Nova York.

En tercer lloc, Roy Lichtenstein (1923)¹⁰³, l'any 1965 comença una sèrie de maquetes de caps fets amb ceràmica amb el ceramista Ka Wong Hui¹⁰⁴ als tallers d'aquest a Nova York. Aquests treballs influenciaren el desenvolupament del *Super-Objecte* (objectes de gran tamany) pop amb la tècnica de la ceràmica; des de 1966 les exposa a la Leo Castelli Gallery de Nova York¹⁰⁵, és l'autor del Cap de Barcelona (1992), fet amb col·laboració amb ceràmiques Sangrà i col·locat al Moll de la Fusta a Barcelona. Per a la seva realització s'utilitzà rajoles esmaltades de colors brillants recordant la tècnica del trencadís, però enumerant les peces per fer-les més exactes i més semblants a la tècnica del tramat de les fotografies que ell usa en les seves obres pictòriques.

Per últim, en quart lloc, cal considerar la figura de Robert Rauschenberg (1925)¹⁰⁶. El 1972 entra en contacte amb la ceràmica quan va estar en el Departament d'Art de la Universitat de Tampa a l'Estat de Florida. Va crear una sèrie de cinc peces de ceràmica de caràcter surrealista anomenades *Made in Tampa* amb el ceramista Ailen Eaker i amb el litògraf Julio Juristo¹⁰⁷, i s'editaren un tiratge limitat de cinc peces intentant una aproximació al seu llenguatge pop.

Fent un estudi de les obres d'aquests artistes, em porta a la idea, que tant pintors com escultors estaven interessats per al contacte amb la matèria orgànica de la terra, fet que no és d'estranyar, ja que els hi interessa com a mitjà d'expressió. Molts pintors utilitzen pigments a base de terres en les seves obres i molts escultors fan els seus originals amb fang.

La diferència en aquesta utilització és que el foc és un element nou per a ells i per dominar-lo i acoplar-lo a las seves paletes necessiten de la col·laboració de tècnics en la ceràmica, en si el foc no és un element distorsionador de la idea, sinó un ajut a la forma d'expressió. Voldria citar aquí una frase de Picasso que ens deia “amb la ceràmica l'artista pot demostrar la seva creativitat i la força de la seva invenció, com en un quadre, però, a més a més, té l'interès de les qualitats espontànies d'un resultat que és nascut, concretament i materialment, de les seves mans”.

¹⁰³ Roy Lichtenstein, artista nord-americà que ha treballat amb la temàtica del canals de la cultura de masses, el seu art es compon de narracions il·lustrades, separa la imatge, l'augmenta i estudia tots els seus processos inclos el tipogràfic, mitjançant els quals la imatge arriba a les masses.

¹⁰⁴ Ka Wong Hui, ceramista xinès, nascut a Hong Kong, emigrat al Estats Units d'Amèrica, alumne de la Universitat Alfred a Nova York, treballa una ceràmica de colors molt vius i brillants.

¹⁰⁵ Galeria situa al carrer 59 East, 79 Street de Nova York, fundada per Mr. Castelli (1907-1999) al 1982. És una de les galeries més prestigioses de Nova York, en les seves sales han exposat i exposen les avantguardes de l'art contemporani internacional.

¹⁰⁶ Robert Rauschenberg, artista nord-americà un dels pares del moviment Pop-Art, utilitza objectes trobats com a part d'un paisatge habitual en la nostra societat.

¹⁰⁷ Julio Juristo, impressor nord-americà professor del Departament d'Art de la Universitat de Tampa Florida. EEUU.



*Roy Lichtenstein
Cap de Barcelona, 1992.
Formigó cobert de trencadis
Moll de la Fusta.
Ajuntament de Barcelona.*

1.3.1.1. Experiència “New works in clay by contemporary paintings and sculptors”, Museu Everson. Syracuse. Estats Units.

¹⁰⁸ Magje Hughto ceramista nord-americana, conservadora i organitzadora de la experiència *New works and Clay* a la Universitat de Syracuse al 1975.

¹⁰⁹ Jules Olinsky, pintor rus afincat als Estats Units, el seu treball a partir de 1950 és sobre la pintura abstracta amb pigments sobre suports corbats.

¹¹⁰ Billy Al Bengston, escultor—ceramista nord-americà alumne de Peter Voulkos.

¹¹¹ Stanley Boxer, pintor nord-americà de tècnica tradicional, ell pintà a l'oli d'estil abstracte, utilitzant també el collage i incorporant a la seves pintures formes d'arc i columnes.

¹¹² Friedel Dzubas, pintor alemany de formes de caràcter expressionista, es trasllada a Anglaterra al 1939, per després instal·lar-se definitivament a Nova York.

¹¹³ Dorothy Hood, pintora nord-americana que ha viscut a Mèxic, amiga dels surrealistes mexicans, Orozco, Goeritz i de l'espanyola Remedios Varo, interessada per les filosofies Taoistes i Zen. La seva obra treballa la idea de la línia i el color dins l'espai.

¹¹⁴ Michael Hall, escultor nord-americà, treballa amb alumini i fusta, ell està interessat amb la conjunció de dos materials antagònics. Fou assistent de Peter Voulkos.

¹¹⁵ Anthony Caro, escultor anglès, alumne de Henry Moore, experimentà amb diferents suports la conducta de la força com a font d'inspiració. La seva obra és coneguda per la utilització d'objectes de ferro industrials, compostats i soldats en un concepte de reciclatge innovador (en parlo més detalladament a pàgines posteriors).

¹¹⁶ Helen Frankenthaler pintora nord-americana de formes simples i irregulars, d'inspiració geomètrica, i de colors contrastats de gran intensitat.

¹¹⁷ Larry Poons, pintor nord-americà nascut al Japó, estudiant de Música. La seva pintura té un component musical, intuïtiu i metòdic, transporta la idea del so a la seva pintura.

¹¹⁸ Michael Steiner, escultor nord-americà, treballa l'acer corten i l'alumini, amb formes abstractes.

El 1932, la Directora del Museu Everson de Syracuse de l'Estat de Nova York, Anna Olmstead organitzà una exposició en honor a una notable ceramista de la mateixa ciutat: Adelaide Alsop Robineau (1865-1929). Aquesta exposició va ocasionar que cada any es realitzés un esdeveniment semblant. A partir de 1952 aquesta esdevingué biennal, donant nom a l'Exposició Nacional de Ceràmica que durà fins l'any 1972.

Com a conseqüència d'aquest moviment artístic que es va desenvolupar a Syracuse, i tenint present l'interès creixent d'utilitzar la ceràmica per part d'artistes reconeguts, l'any 1975 a la Universitat de Syracuse, juntament amb la col·laboració del Museu Everson es va dur a terme una experiència anomenada *New Works in Clay by contemporary paintings and sculptors*, per tal d'esdevenir l'aglutinador de la gran varietat creativa existent i, així, establir un vincle entre pintors i escultors que tenien en comú la utilització del material i una nova concepció, amb més llibertat, en el tractament.

L'experiència va durar dos anys del 1975 al 1977, des del seu començament fins a la seva exhibició al Museu Everson. Hi van participar deu pintors i escultors de reconeguda vàlua seleccionats per la ceramista i comissària de l'experiència, Margie Hughto (1944)¹⁰⁸, amb el propòsit de realitzar treballs amb fang fets per artistes contemporanis, no ceramistes.

En qualsevol cas, s'ha de tenir present que el comportament dels artistes era molt variat. Mentre els escultors s'interessaren sobretot per les formes i el gruix de les peces, ja que ells estaven més acostumats a les tècniques de modelatge, els pintors van prendre més interès pels acabats de les superfícies i els colors, també vinculats a les seves tècniques pictòriques.

Així, per exemple, mentre alguns varen optar per usar motlles (Olinsky (1922)¹⁰⁹ i Bengston (1934)¹¹⁰, altres se centraren en esbossos i dibuixos: Boxer (1926)¹¹¹, Dzubas (1915)¹¹², Hood (1919)¹¹³ i Hall (1941)¹¹⁴ i, per últim, un darrers optaren per utilitzar el fang directament Caro (1924)¹¹⁵, Frankenthaler (1928)¹¹⁶, Poons (1937)¹¹⁷ i Steiner (1945)¹¹⁸.



NEW WORKS IN CLAY
by Contemporary Painters and Sculptors

BENGSTON
BOXER
CARO
DZUBAS
FRANKENTHALER
HALL
HOOD
OLITSKI
POONS
STEINER
SMITH

Catalog
New Works in clay by Contemporary
Painters and Sculptors, 1976.
Everson Museum of Art.
Syracuse.



Michael Steiner
Chenango, 1975.
46 x 16 x 12 cm
Fang calcari.
Everson Museum of Art.
Syracuse.



Stanley Boxer
Detall d'un fragment
de l'escultura: Sense Titol, 1975.
40 x 9 x 39 cm
Fang vermell.
Everson Museum of Art.
Syracuse.



Billy Al Bengston
Dinner Plat, 1976.
13 x 10 x 1 cm
Gres
Everson Museum of Art.
Syracuse.



Friedel Dzubas
Pink Pile-Up, 1975.
37 x 8 x 16 cm.
Refractari
Everson Museum of Art.
Syracuse.

Analitzarem a continuació l'experiència concreta d'alguns d'aquests artistes. En primer lloc, hem de dir que, uns anys abans, el 1964, David Smith (1906 - 1965)¹¹⁹ va fer una sèrie de treballs amb ceràmica amb la col·laboració del ceramista David Gil, va fer unes petites escultures de planxes geomètriques i unes plaques amb engalbes esgrafiats i esmalts (peces cobertes amb una terra blanca i gratades amb signes de la seva iconografia pictòrica.) Gràcies a les gestions realitzades per Gil les va reunir i les va exposar al *New works in clay* a Syracuse¹²⁰.

D'altra banda, Friedel Dzubas, abans d'incorporar-se a l'experiència de Syracuse havia fet un treball de formes petites, utilitzant esmalts vius i brillants en els cantells de les seves peces i continuà en l'experiència de Syracuse també aquest tipus d'obra. Arran d'aquesta experiència, Dzubas afirmà: "I had a feeling I could not stop a new formal language" (He tingut una sensació que no la puc parar. Un nou llenguatge s'ha obert per a mi)¹²¹.

Una altra artista, Dorothy Hood va anar a Syracuse per veure com treballaven els primers artistes convidats a l'experiència. Durant aquell període va modelar una sèrie de dotze escultures que posteriorment no va seguir treballant (sols en tinc referència al Catàleg de *New works in clay* de 4 obres construïdes al 1975, " *Flame Shift, Time Shift, Floral Footfalls II, Tiara Way i Floral Footfalls I*) Tot i això, quan hi va tornar per segona vegada, va decidir treballar amb la tècnica de "Raku"¹²². Va fer setze planxes i amb la col·laboració de dos ajudants del taller de la Universitat de Syracuse va controlar el fum per obtenir les qualitats desitjades en les seves obres. Després treballà una sèrie de peces fetes amb planxes de formats grans i les decorà amb fangs tenyits amb òxids metàl·lics i colorants.

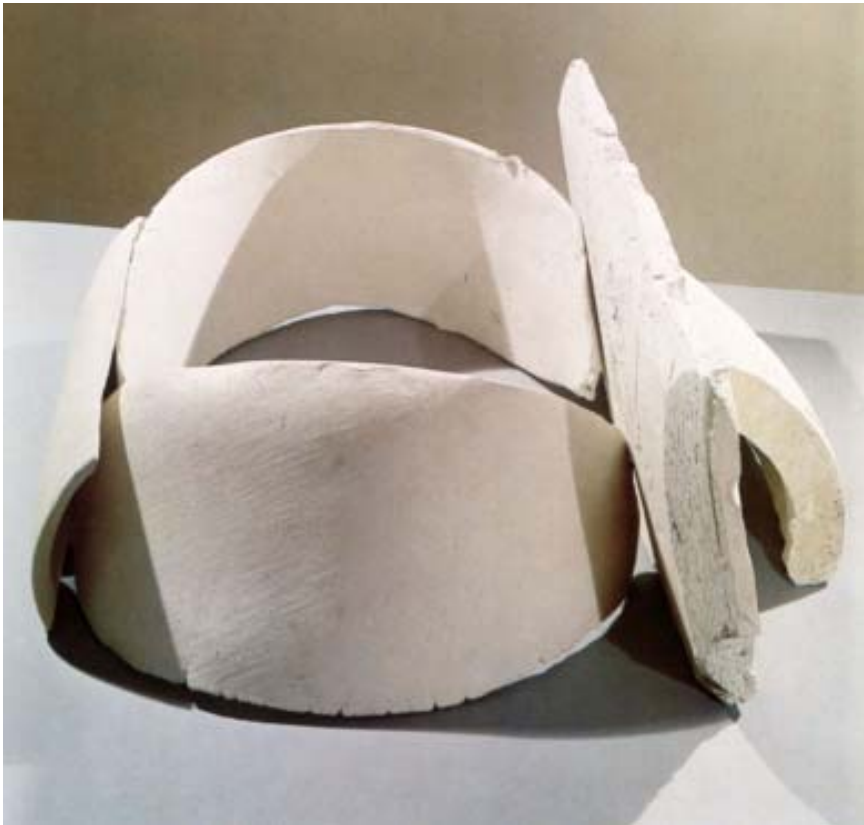
Jules Olitsky, ja tenia coneixements de treballar la ceràmica, abans d'anar a Syracuse el 1975. Ell treballà al seu estudi petites maquetes per a realitzar les seves escultures, que treballà amb fang refractari afegint-hi òxid de ferro, les acabà amb uns engalbes i esmalts i les va coure a baixa temperatura. Posteriorment, va seguir elaborant les seves peces sense realitzar gaires modificacions. Un exemple és *Second, yav, Iron Cone 02-3, Brown Slab One, Brown Slab Two, First Yav, Cool Satin, White Slab Two, Brown Slab Three, Blue Slab One, Pink Slab One, White Slab Three, Brown Slab Four*, totes són de 1975).

¹¹⁹ David Smith, pintor i escultor nord-americà. Influenciat per les escultures de Juli González i Picasso, al 1931 comença a afegir objectes a la superfície de les seves pintures i al mateix temps comença a fer escultura, al 1940 introdueix *Space Frame* (estructura de l'espai) i estableix una visió pictòrica del pla sense cap resultat tridimensional. Aquesta fou la única i radical sortida del pensament tradicional escultòric.

¹²⁰ La crítica d'art Margie Hughto va exposar les obres de David Smith a l'Exposició *New Works in clay* al Everson Museum of Art a Syracuse del gener-abril del 1976.

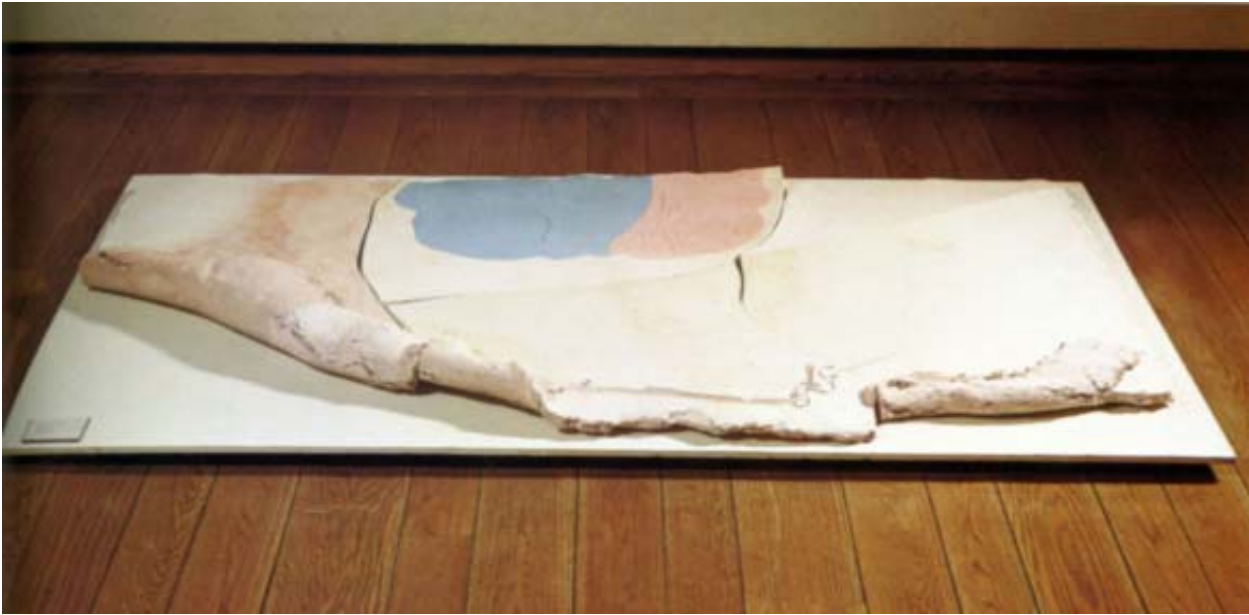
¹²¹ *New works in Clay by Contemporary Painters and Sculptors* Everson Museum of Art, Syracuse, New York 1976, pàg.29.

¹²² La tècnica del Raku és una tècnica d'origen japonès que consisteix de coure les peces en un petit forn, de llenya o gas, introduint les peces quan el forn està a una temperatura bastant elevada, (800° C); un cop cuites es treuen calentes i s'introdueixen en un cossi ple de serradures, o papers de diari o herba verda, produint una reducció de gasos degut a la temperatura de la peça, i així obrir el poro de l'argila introduint el fum i produint una sèrie d'efectes en la superfície de la peça.



Anthony Caro
Can Company Castle, 1975.
 24 x 22 x 10 cm.
 Refractory
 Everson Museum of Art,
 Syracuse.

Per la seva banda, Anthony Caro, va ser un dels artistes que més entusiasme va mostrar per l'experiència. S'interessà, sobretot, a investigar la plasticitat del material, i també la unió de diferents elements d'argila amb una intenció similar a la dels seus treballs de soldadures amb ferro. Caro és un dels artistes més importants de l'escultura del segle XX. La major part de la seva obra és amb acer, encara que és interessant considerar la importància del fang en la seva obra. Va treballar llargues plaques de fang, doblegant, apilant, i sobreposant, utilitzant el color del fang cuit amb atmosferes oxidants i reductores i algun òxid metàl·lic, produint diferents coloracions a la terra. Això ho veiem en les seves següents peces: *Can Company Purse*, *Can Company Castle*, *Can Company Tablet*, *Can Company Rusty Nine*, *Can Company Open*, *Can Company Connection*, *Can Company Two*, *Can Company Three*, totes de 1975. Caro va tornar a fer ceràmica al 1981 fent una sèrie de peces amb Jim Walsch, al seu taller de Nova York. Del 1984 al 1987 va treballar amb l'obra *The Moroccans*, ensamblatge d'escultures de 183 x 204 x 173 cm. com a homenatge a l'obra de Matisse del mateix títol de 1915 –1916. Al 1987 participa a "Art Triangle" a Barcelona, amb unes peces fetes amb deixalles de ferro i soldades. Al 1989 va treballar amb el ceramista Paul Chaleff, i 1990 -1991, va fer la sèrie *Hudson*, peces relacionades amb l'arquitectura i al 1993 -1994, va treballar amb Hans Spinner sobre el tema de *La guerra de Troia*, (aquesta obra té un format de blocs compactes de fang), al 1995 fa una sèrie de *Llibres* amb porcellana i metall, i al 2000 presenta la instal·lació anomenada *El judici final*, a la Biennial de Venècia, i també al Museu de Belles Arts de Bilbao, es tracta de peces treballades als tallers de Hans Spinner a Grasse al 1996, i és una recapitulació dels seus cinquanta anys de treball i una denúncia als horrors del nostre temps.



Helen Frankenthaler
Mattress II, 1975.
 87 x 45 x 6 cm.
 Refractari
 Everson Museum of Art,
 Syracuse.

Stanley Boxer treballà a Syracuse en tres ocasions diferents, desembre 1974, maig i octubre 1975. Per a la composició de les seves obres utilitzà alta i baixa temperatura, engalbes (terres tenyides amb òxid de ferro de color vermell i terres blanques) i va coure les peces les vegades que cregué convenientes per tal d'acabar-les. Boxer volgué, a més, mantenir les característiques naturals del fang, ja que li agradaven els tacats de les flames produïdes per la cocció amb reducció sobre peces, les esquerdes i altres qualitats que es produeixen d'una manera fortuïta sobre la superfície de l'obra pels efectes del foc. Va exposar quatre obres en l'Exposició *New works in Clay* al Museu Everson de Syracussa al 1975 amb el mateix títol: *Untitled*.

Helen Frankensthaler treballà peces molt grans. Després de l'experiència de Syracuse, ella va dir: "The idea of working in clay has never really appealed to me; in all ways it seemed too fragile, and my fantasy-scale of I wanted to do sculpturally seemed to go way beyond the possibilites of wet earth." (La idea de treballar amb fang no m'havia passat mai pel cap a mi. Tots els camins em semblaven massa fàcils i la meva escala de fantasia sobre el que jo volia fer en escultura em semblava que era per damunt de les possibilitats de la terra molla), com a pintora la seva participació al projecte *News works in clay*, va ser la de construir unes plaques de fang acolorides amb terres tenyides i utilitzant engalbes i esmalts. Ella va estar molt interessada en el resultat i la idea li semblà magnífica. Entre les obres resultants d'aquesta experiència: *Mattress I, II, Door, Shield, Lunar Balance, Bouquet, Rosetta, Etna, Standing Wave*; totes de 1975.

D'altra banda, Billy Al Bengston va treballar un aspecte de la ceràmica poc utilitzat pels artistes contemporanis, el de la ceràmica utilitària, peces de serveis de taula o rajoles d'ús industrial. Ell va demanar per anar a treballar a la fàbrica de Syracuse de ceràmica utilitària i va treballar sobre rajoles prèviament dibuixades al seu estudi, seguint les formes de les rajoles industrials. Ell va seleccionar rajoles de dues fàbriques i va muntar les escultures per a l'exposició al mateix museu Everson. Al 1976 (Catàleg de l'exposició *New Works in Clay*, Museu Everson 1976), va treballar a la Fàbrica Chine Corporation on va experimentar amb tots els sistemes mecànics de treball amb resultats molt innovadors. Els dissenys (models de cera i dibuixos) que ell va crear per a serveis de taula, foren donats a la fàbrica per la seva execució. Després, van ésser decorades a pinzell sobre trepes i esmaltades a pistola. Bengston pensa que la ceràmica funcional és l'art de les formes de nivell més alt, traient partit de la forma escultòrica i de la pictòrica en la seva superfície.

A Larry Poons, la Universitat de Syracuse li va proporcionar cents de quilos de pasta refractària i gres de diferents colors, els suficients per poder cobrir unes parets de fusta conglomerada, i poder-hi estrellar (literalment llençar amb força l'argila sobre aquestes plaques) i abocar engalbes de porcellana tenyits amb òxids metàl·lics i barrejats amb tints de pintura que més tard es cremarien al forn. La tècnica d'aplicar fang a capes de diferents colors i engalbes acolorits combinats entre sí, creà un treball de qualitats extremadament tàctils, qualitats que sols amb el fang molt tou o quasi líquid es poden aconseguir. L'acte físic d'aplicar el fang per Poons fou de les experiències més interessants i de resultats més assolits.

Michel Hall, ja havia treballat el fang essent ajudant de Peter Voukos. A Syracuse va tenir interès de treballar sobre un material comercial, rajoles corbes de dos tipus diferents van servir per les seves experiències. Hall les combinava repetidament construint les seves obres. Les escultures estaven dibuixades prèviament al seu taller, i ell les va muntar directament per a la exposició al Museu Everson.



*Larry Poons
Wall Series, 1975.
19,5 x 17,5 cm.
Refractari
Everson Museum of Art.
Syracuse.*

Michael Steiner va anar a Syracuse i allà treballà quinze escultures amb terra refractària ¹²³. Va ser el primer en donar forma a les planxes, segons els seus interessos, fent ús de la utilització de fibra de vidre per donar cos a la terra (la fibra de vidre es barreja amb la terra per donar-li cos i que no s'esquerdi o es trenqui o es deformi en el procés de treball). Un comentari que ell feu en moltes ocasions i que exemplifica a la perfecció el seu pensament és el següent: "Aquest material es treballa com si fos mantega" ¹²⁴. Li agradava el treball directe sobre el fang, moure'l i doblegar-lo per on ell volgués, en contrast, sobretot, al seu treball sobre la fusta i acer de caràcter molt minimalista.

L'any 1979, sota la direcció de Ron Kutchta (1935)¹²⁵, el Museu de Syracuse, organitza una exposició titulada "A Century of ceramics in the United States 1878-1978" ¹²⁶. En l'exposició s'hi observava l'evolució en els últims cent anys de la ceràmica americana i concretament com va arribar a influenciar la pintura informalista en la ceràmica, fet que va ocórrer en els darrers vint-i cinc anys d'aquella centúria.

Per últim, el 1986 s'inaugura al Museu Everson de Syracuse un centre dedicat a l'estudi de la ceràmica americana, amb una col·lecció permanent molt completa, sobretot de ceràmica nord-americana i també una secció de ceràmica internacional, esdevenint, sens dubte, un dels museus més interessants per a l'estudi de l'evolució de la ceràmica als Estats Units d'Amèrica i la seva influència en la ceràmica internacional. Actualment en les seves sales, s'hi exposen les experiències més noves de ceràmica internacional.

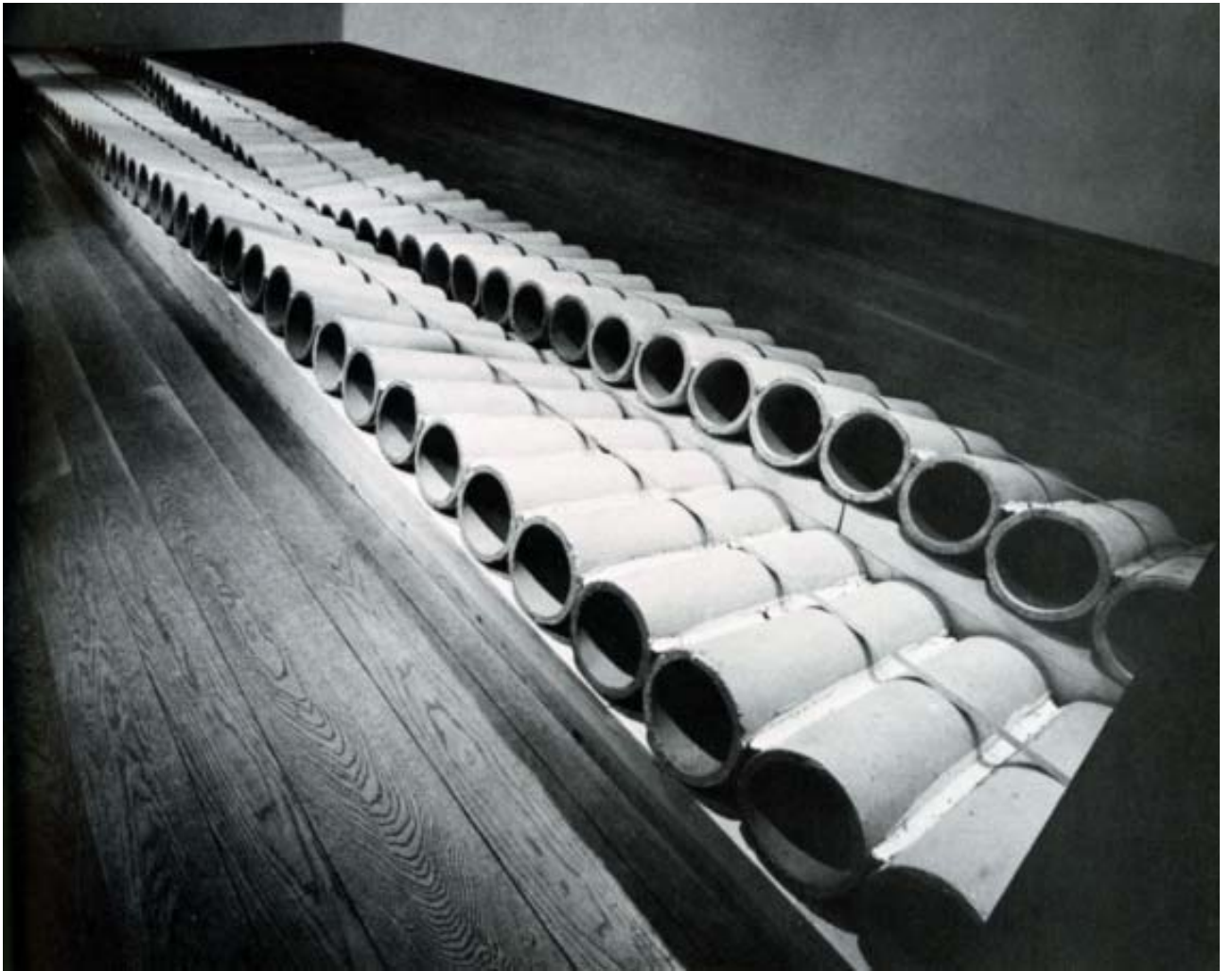
¹²³ Veure glossari.

¹²⁴ Catàleg *New Works In Clay by Contemporary Painters and Sculptors*. Everson Museum of Art, Syracuse, New York, 1976, pàg.64.

¹²⁵ Ron Kutchta, fou director del Museu de Syracuse del 1974 al 1995, editor de la prestigiosa revista *American Ceramics* des de 1995. Simultàniament dóna conferències a simposis i congressos internacionals de ceràmica.

¹²⁶ AA.VV. *A Century of ceramics in the United States 1879-1979*. Dutton/Plume. New York 1979.

Així, tota aquesta experiència va provocar que el món de la ceràmica bullís per la controvèrsia i el desconcert. Era la possibilitat de poder donar una nova visió sobre l'ús de la tècnica de ceràmica en la escultura contemporània, les obres varen tenir molt impacte, el fang es va utilitzar sense artifici, la qualitat del material va ser deixada al seu aire i tots els artistes van treballar de manera expressiva. Tots aquest artistes que han treballat amb l'experiència *New Works in Clay* han descobert els recursos propis d'aquest art de tractament específic, de tècnica molt depurada i el respecte que això suposava a la matèria, en la ceràmica, el procés de treball té molta importància, és molt complex i les condicions de treball més delicades, compromeses i arriscades.



*Michael Hall
Redbank, 1975.
372 x 50,5 x 17,5 cm.
Gres
Everson Museum of Art.
Syracuse.*

1.3.2. PINTORS I ESCULTORS ESPANYOLS MÉS REPRESENTATIUS.

¹²⁷ Angelina Alós, ceramista i violinista nascuda a Castelló de la Plana, filla de Joan Baptista Alós, professor de ceràmica de l'Escola Industrial de Barcelona. Professionalmentes distingí per la seva llibertat en l'ús del color i la forma., el seu estil correspon al apogeu de l'informalisme, amb les seves irregularitats i la utilització de la taca i el regalim, fou una gran pedagoga que durant els anys 1945-1950, i del 1963-1983 impartí classes a L'Escola Industrial de Barcelona i una gran ceramista, fou membre de l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica al 1959 i exposà nacionalment i internacionalment.

¹²⁸ Albert Rafols-Casamada, pintor i pedagog català, estudià arquitectura que deixà per dedicar-se a la pintura, d'influència de Cezanne passa posteriorment a una abstracció poètica de gran riquesa plàstica., fou un dels fundadors de l'Escola EINA, (1967) està casat amb Maria Girona.

¹²⁹ Maria Girona i Benet, pintora catalana, deixeble del seu oncle Rafael Benet, el seu treball es basa sobre la tècnica del collage, amb imatges simples de formes suaus i d'intenció irònica. Fou professora de l'Escola Eina, està casada amb Albert Rafols-Casamada.

¹³⁰ Josep Ma Subirachs i Sitjar, escultor, dibuixant i gravador català alumne de E. Monjo (1942-1947), és un dels escultors catalans amb una obra de gran importància, tant per les obres de petit format com per les obres per espais públics. Últimament treballa i viu a la Sagrada Família on està esculpint la façana del Calvari dins de l'obra d'Antoni Gaudí.

¹³¹ Joan Vila i Grau, pintor català, fill d'Antoni Vila Arrufat, ha fet vitralls, ceràmica, amb Jordi Aguadé, i en la seva obra pictòrica destaquen les seves "tanques" de fusta policromada a mig camí entre la pintura i l'escultura. Fundador de la revista *Qüestions d'Art*.

¹³² Jordi Aguadé i Clos, ceramista català, col·laborador de Josep Llorens Artigas al taller de la carrer Juli Verne, ajudant seu a L'Escola Massana fins al 1950, col·labora en la realització dels Murals del sol i la Lluna amb Artigas i Miró, funda al 1960 amb Jordi Vilanova, Joan Vila-Grau, Aureli Bisbe i Jordi Bonet el grup "La Cantonada". La seva obra en ceràmica és d'una gran riquesa formal i de gran qualitat en el color, d'inspiració mediterrània i amb esmalts de gran qualitat.

En el nostre país, després de la col·laboració de Joan Miró amb Josep Llorens Artigas, han estat nombrosos els artistes que a partir dels anys 50 s'han interessat per la ceràmica, tant el camp de la ceràmica artística, com la ceràmica incorporada a l'arquitectura.

S'ha de destacar, en primer lloc, la tasca duta a terme per Angelina Alós (1917-1997) ¹²⁷ a la seva Escola -Taller d'Esplugues on artistes com Albert Rafols-Casamada (1923) ¹²⁸, Maria Girona (1923) ¹²⁹ i d'altres, van treballar peces artístiques però, sense continuïtat. Altres col·laboracions més esporàdiques foren les de Josep M^a Subirachs (1927) ¹³⁰ treballant amb Antoni Cumella pel plafó de la Facultat de Dret de Barcelona (1959), o revestiments per a les entrades dels Aparcaments SABA a Barcelona fets amb col·laboració amb la casa Carbonell de Molins de Rei avui ja desapareguda. Joan Vila-Grau (1932) ¹³¹ també va treballar amb Jordi Aguadé (1925) ¹³² en un mural al Col·legi de Metges de Barcelona a tot això s'hi ha d'afegir l'interès per la ceràmica que també han demostrat tres artistes de gran renom internacional, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies i Miquel Barceló.

Pel que fa a Eduardo Chillida ¹³³, que amb tota la seva obra anterior demostra un gran respecte per la matèria, entra en el món de la ceràmica amb un estil molt personal, sec i auster, de formes abstractes i de gran força expressiva. Hem de destacar que l'any 1977, als tallers de la Fundació Maeght de Saint Paul de Vence ¹³⁴ (França), realitza diverses escultures en terra refractària ajudat pel ceramista alemany Hans Spinner (1941), posa la seva tècnica i els seus equips adaptats als tallers d'Opio, prop de Grasse, ¹³⁵; aquestes peces junt amb les que realitza durant els anys 1978-1979, són de petit tamany, monolítiques com les anteriors però amb signes fets amb incisions molt profundes.

En la peces *Lurra* del 1979 ¹³⁶ s'observa que una part del fang es vol despendre i el material el reté en una clara intenció de dinamitzar la matèria. Realitzà, però, petites peces de porcellana de tamany inferior i de formes més suaus i delicades.



Eduardo Chillida
 "Lurru", 1990.
 21 x 20,5 x 20 cm.
 Refractari
 Col. Particular

¹³³ Eduardo Chillida i Juantegui, escultor basc, influenciat al principi de la seva obra per Juli González, treballa la fusta, el ferro, el fang i l'alabastre en una sèrie de formes no figuratives desplegades a l'espai, de gran forma i plenes de força expressiva.

¹³⁴ La Fundació Maeght és un dels centres d'art modern més destacats de França. L'edifici el feu construir el marxant parisenc Aimé Maeght, per l'arquitecte català Josep Lluís Sert construït al 1946 utilitzant uns conceptes d'arquitectura popular amb tocs d'originalitat tant en el concepte de les sales de l'interior com en la distribució dels espais dels jardins. En les seves sales es guarden obres de Bonnard, Braque, Miró, Chagall, etc., i en els seus jardins hi troben el cèlebre *Labyrinthe* obra de Joan Miró i Josep Llorens Artigas, compost per un conjunt de fonts, mosaics, i escultures fetes amb ceràmica, a més d'escultures de Calder, Arp, Giacometti i una petita capella amb vidrieres de Braque.

¹³⁵ Hans Spinner, ceramista alemany resident a Opio (Grasse), té la seva pròpia obra, però és més conegut per haver col·laborat amb artistes de la talla de Chillida, Tàpies, Karel Appel o Anthony Caro entre molts altres.

¹³⁶ Aquesta peça del 1978 està feta en terra refractària i òxid de coure. Se'n pot consultar la referència al catàleg: *Chillida Escultura: obra gràfica*. Barcelona: Galeria Maeght, octubre-desembre 1980.

El 1980 s'inaugura a París una exposició de peces de refractari realitzades també a Saint Paul de Vence. Des d'aquesta data treballa irregularment amb Hans Spinner i exposa les seves obres conjuntament amb la seva obra en ferro.

Chillida s'interessa per l'ús variat de materials; quasi mai prepara o dissenya una obra sinó que parteix d'una idea i la desenvolupa directament sobre la matèria. Ell es considera un artesà que sap aplicar les normes tècniques més que no pas un creador tècnic, per aquesta raó el llenguatge de la matèria, rugós o granulós de diverses tonalitats de la terra, li interessa per jugar i conjugar totes aquestes propietats aconseguint que les superfícies de les seves obres, a causa del seu contrast, siguin de gran força plàstica.

D'altra banda, hem de dir que Chillida no utilitza esmalts, sols la terra cuita a elevades temperatures (1.300° C.) amb atmosfera oxidant o reductora, òxids metàl·lics, de coure, manganès o cobalt per donar color negre, fent que l'espectador, a través dels solcs de les peces, penetri per uns estranys passadissos en les entranyes de la terra, i que per la textura sinuosa i voluptuosa ens expressi tota la força del seu interior.

Pel que fa a Antoni Tàpies¹³⁷, hem de ressaltar que entrà al món de la ceràmica posteriorment. L'any 1981 fa les seves primeres col·laboracions a St. Paul de Vence també amb Hans Spinner i les seves primeres peces foren frisos, plaques i formes escultòriques, fetes amb terra refractària i utilitzant òxids metàl·lics i terres per donar color a l'obra, preferentment blanc i negre. (*M et Flèche, Tête I, Tête II, Empreinte de pied*, etc).

L'any 1983 realitzà una nombrosa sèrie d'escultures de ceràmica (*Cube, Chaise, Stèle avec croix, Coussin 351, Jambe, Crâne, Mouchoir avec A et T, Deux empreintes de semelle*) en els tallers de Joan Gardy Artigas a Gallifa. Aquestes foren exposades a la Galeria Maeght Lelong a Zurich al 1984¹³⁸. Posteriorment, durant els anys 1985 i 1986 es traslladà a treballar amb Hans Spinner a Opio, Grasse (France). La major part d'aquesta obra és exposada a l'Abbaye de Montmajour, Arlés (França), al 1986. La mostra consta de 27 escultures i 17 murals¹³⁹.

En l'obra de ceràmica de Tàpies la terra refractària que configura les seves obres es presenta amb tota la seva nuesa, amb rugositats i textures ensenyant la qualitat de la matèria i convertint la forma en instrument d'expressió. Tàpies enfronta tots els materials, penetra dins les tensions de la pasta i transforma el material. Les seves obres recullen i transformen totes les energies en la representació de la realitat, i molt sovint el propi material es transforma en un objecte personalitzat, amb totes les tensions que la mateixa forma produeix. En aquest sentit, Tàpies proporciona a la ceràmica nous camps d'expressió, sempre molt vinculats a tota la seva obra.

¹³⁷L'obra de ceràmica d'Antoni Tàpies s'inscriu dins el període d'una fecunda sèrie d'escultures – objecte que encara que amb antecedents del 1946, a partir del 1970 Tàpies realitza una nombrosa sèrie de ensamblatges, amb esperit duchampià, que ens porta al 1981 a començar a fer peces de ceràmica amb Hans Spinner i amb J. Gardy Artigas a Gallifa el 1983.

¹³⁸Tàpies, Miquel a la revista *Ceràmica*, núm. 27, 1987, pàgs. 44-45.

¹³⁹ Catàleg Tàpies, Abbaye de Montmajour. *L'Initiation à la Création*. 6 juillet–13 octobre 1986.



*Antoni Tapies
Pied, 2002.
42 x 76 x 20 cm
Refractari
Col. Particular*

¹⁴⁰ Miquel Barceló, pintor i escultor mallorquí, es va donar a conèixer a la *Documenta* de Kassel al 1981, amb una carrera ràpida i segura. És un dels artistes joves més considerats dins el panorama Internacional, amb exposicions arreu del món. El 1995 va fer una exposició amb les seves ceràmiques a la Galeria Leo Castelli de Nova York.

¹⁴¹ Jeroni Guinard, ceramista mallorquí resident a Artà, té un taller de peces de ceràmica popular mallorquina.

¹⁴² Manuel Viola, és el pseudònim del pintor i poeta aragonès José Viola Gamon, fundador al 1933 junt amb Crous, Vidal Cristòfol, Garcia Lamolla i altres la revista *ART*, es relaciona també a Barcelona amb el grup ADLAN, comença a pintar al 1941, fou cofundador del grup "El Paso" a Madrid al 1957. La seva obra expressionista abstracte és d'un lirisme violent i apassionat, participa en nombroses exposicions nacionals i internacionals.

¹⁴³ Manuel Hernández i Mompó, més conegut pel seu segon cognom, fou un pintor valencià que residí al 1951 a París, al 1954 a Itàlia al 1956 a Holanda, després torna a la Península i s'instal·la a Madrid, la seva obra inicialment figurativa es va simplificant fins a arribar a un llenguatge plàstic i lluminós.

¹⁴⁴ Manolo Millares Sall, pintor canari, s'inicià en la pintura tradicional, passà a una etapa surrealista, rebé influències de Torres García i Joan Miró. Instal·lat a Madrid des de 1955 desenvolupa una obra de caràcter expressionista abstracta sobre grans superfícies de gruix matèric pintades bàsicament amb blanc i negre o vermell, amb forat, esquinçats de forma violenta. Cofundador del grup "El Paso" al 1957. La seva obra fou exposada i apreciada a nivell internacional i figura en importants museus.

¹⁴⁵ Eusebi Sempere i Juan, pintor, escultor, i gravador valencià. El 1955 publica un manifest sobre la utilització de la llum en la plàstica amb motiu del *Salon Realités Nouvelles* al Museu d'Art Modern a París el 1955. Treballa amb composicions lineals amb una gran varietat cromàtica i de moviment visual. És una de les figures del Op-Art internacional.

I per últim Miquel Barceló¹⁴⁰, el més jove de tots tres, i el que últimament s'ha donat a conèixer en el món de la ceràmica. Fou al 1995 i al poble de Banani (Mali) que va conèixer un terrisser que li va ensenyar el procés de la terrissa que ell utilitzava; li va interessar molt com a material expressiu per incorporar-ho al seu repertori d'obres.

El 1996 va contactar a Artà (Mallorca) amb Jeroni Guinard¹⁴¹ i en el seu taller Barceló va treballar moltes peces de tots els formats.

La seva obra de ceràmica són peces de terracota sense esmalts ni vernissos sols amb òxids metàl·lics d'acord amb el seu vessant d'escultor (moltes d'elles foren passades a bronze). A l'exposició del Museu de Ceràmica de Barcelona varem poder veure una gran varietat de formes d'origen tradicional, sols que manipulades per les seves mans i enriquides pel seu concepte provocador: plats, amb peixos i fruites, animals, cossos de relleu, peces deformades amb bonyes, perforacions violentes de gran força expressiva, posant de relleu el tractament de la matèria amb una personalitat de gran envergadura.

Per últim, i ja per acabar, hauríem de fer esment a molts altres artistes que han treballat la ceràmica, sobretot en la realització de murals. Citarem a tall d'exemple a Viola (1919- 1987)¹⁴², Mompó (1927- 1997)¹⁴³, Millares (1926 – 1972)¹⁴⁴ o Sempere (1923)¹⁴⁵ de la mà del ceramista Arcadi Blasco (1928)¹⁴⁶ a Madrid, que van treballar la ceràmica, però, sense continuïtat. A partir del anys 90, hauríem de destacar Carmen Calvo (1950.)¹⁴⁷ o Miquel Navarro (1945.)¹⁴⁸, treballen a European Ceramic Work Center, també han fet algunes experiències amb fàbriques a València utilitzant productes ja manufacturats fent servir el sistema de collage (aplicació de petits objectes sobre la superfície del quadre en el cas de l'obra de Carmen Calvo), o d'instal·lacions (distribució de peces ja manufacturades sobre el terra amb una distribució de record a una ciutat en el cas de M. Navarro) o Mariscal (1950)¹⁴⁹, que decora plats manufacturats per Ceràmiques Agudé¹⁵⁰; aquestes, però, són experiències que s'escapen del nostre àmbit d'estudi, ja que utilitzen la ceràmica com a material de treball o suport, i no com a forma d'expressió a la manera de Miró, Tàpies, Chillida o Barceló.



Miquel Barceló
Medea, 1997.
 16 x 36 x 22 cm.
 Terracota
 Col. de l'artista

¹⁴⁶ Arcadi Blasco, comentat a la tercera part, 7.

¹⁴⁷ Carmen Calvo, pintora valenciana que incorpora a les seves obres múltiples objectes sobre la superfície del quadre, la majoria de vegades peces de fang, record del seu pas a treballar la ceràmica en la fàbrica "La Hispania" junt amb Miquel Navarro company seu de Belles Arts, convertint els seus quadres en escultures o instal·lacions de gran sensibilitat.

¹⁴⁸ Miquel Navarro, escultor valencià, va entrar en contacte amb la ceràmica en la Indústria de Manises, és especialista a fer instal·lacions on pren de referència com a tema central de les seves escultures "la ciutat".

¹⁴⁹ Xavier Mariscal, dissenyador gràfic i industrial, conegut principalment per a ser el dissenyador de la mascota "Cobi" del Jocs Olímpics de Barcelona 1992, posteriorment ha dissenyat gran quantitat d'objectes com per exemple el sofà *Morçillón* i al 2002 ha decorat un Hotel a Bilbao.

¹⁵⁰ Ceràmiques Agudé és una petita indústria artesanal creada per Jordi Agudé al seu taller d'Horta, a la dècada dels cinquanta funda Ceràmiques Agudé, fent una producció de plats, jocs de cafè, jocs de té, bibelots, murals per la decoració, treballa pel grup "La cantonada", i per la seva botiga al carrer Freixa núm. 2 i per moltes botigues d'objectes artesanals moderns a Barcelona i a altres capitals de l'estat. En l'actualitat porta el taller el seu fill Pere Agudé, fent una producció de vaixelles de gran qualitat.

1.4. ELS CERAMISTES MES REPRESENTATIUS:

1.4.1. CERAMISTES EUROPEUS

A partir de la segona meitat del segle XIX s'esdevenen una sèrie de canvis en el gust i en la mentalitat del món artístic que influiran profundament en la producció de les fàbriques de ceràmica artística. Aquests canvis comportaran l'aparició d'una figura absolutament nova en l'àmbit de la ceràmica. Ens referim al ceramista d'art i, com a conseqüència, l'aparició de nous temes com la ceràmica d'estudi o la denominada ceràmica d'investigació¹⁵¹.

S'ha de considerar el descobriment de la rica tradició de la ceràmica de la Xina, Corea, Orient Mitjà, Àfrica o Amèrica del Sud. Aquest es produí, sobretot, arran de les Exposicions Universals¹⁵² de 1862 a Londres i al 1867¹⁵³ a París, i suposà l'apropament d'unes realitats artístiques desconegudes a Europa.

Així doncs, els ceramistes es beneficiaran d'aquestes novetats estètiques i dels avenços que la Física i la Química aporten al càlcul dels esmalts i de les pastes. D'aquesta època hem de recordar a nombrosos ceramistes que treballen en la recerca d'esmalts. Un dels més coneguts fou Ernest Chaplet.

¹⁵¹ William Stait Murray (1881–1962) va ser una figura clau en l'evolució d'aquest moviment per ell la ceràmica era una art equiparable a l'escultura i a la pintura, també i simultàniament alguns ceramistes com Bernard Leach, comença a posar títol a les seves obres, equiparant-les a una escultura.

¹⁵² La primera exposició internacional, de caràcter universal fou oberta a Londres al 1851, i havia de representar la unió del gènere humà mitjançant la indústria.

¹⁵³ La exposició de 1867 a París va crear un model que seguiran les posteriors exposicions. Al 1898 es va construir la Torre Eiffel.



*Christopher Dresser
Vase, 1869.
6,3 x 4,1 x 14,5 cm.
Porcel.lana esmaltada*

El 1881 realitza els seus primers assaigs amb terra de gres utilitzant la tècnica de la barbotina¹⁵⁴, i esmalta amb vernissos mats i decoracions naturalistes. De fet, les obres de tots els qui treballen el gres estan influenciades per les ceràmiques orientals que es troben en les col·leccions formades a Europa a finals del segle passat; així, per exemple, les dels germans Edmond (1822-1896) i Jules (1830-1896) Goncourt¹⁵⁵, la de Paul Jennewein (1890-1978)¹⁵⁶ o la de Justus Brinckman (1843-1915)¹⁵⁷ pel Museu d'Hamburg.

Una altra circumstància a considerar fou la novetat de dissenyar la façana d'una casa com un conjunt estètic d'elements harmònics. En aquest nou context, els plafons de ceràmica ornamentarien façanes i espais interiors, donant a la ceràmica un nou camí ja que la deslligava de la fabricació d'objectes estrictament funcionals i incorporant-la a l'arquitectura.

Una altra conseqüència clara d'aquest nou context fou l'influència de la ceràmica japonesa buscant en general unes formes molt sòbries, uns esmalts molt elaborats i unes decoracions geomètriques austeres.

La influència de l'univers artístic oriental també es mostra en la fascinació que exerceix la utilització de la porcellana xinesa i les decoracions blanques i blaves, les composicions de vius colors, els sumptuosos vermells de sang de bou¹⁵⁸ i els delicats Celadon¹⁵⁹. També fou Chaplet qui investigà més sobre aquestes qualitats d'esmalts, al 1896 el Victoria and Albert Museum de Londres li comprà un gerro anomenat dels de *Sang de Boeuf*.

En un altre sentit, el mateix moviment de retorn als materials tradicionals que va provocar el ressorgiment del gres, provoca a nombrosos països la utilització de pastes i vernissos populars en un intent de renovació de la tradició amb uns conceptes nous. Així, per exemple, a Bèlgica Alfred William Finch (1854-1930)¹⁶⁰ treballa, el 1895, unes peces rústiques de gran bellesa formal.

Dins de la mateixa línia, resorgeix a Itàlia una tècnica molt antiga anomenada la "terra sigilata"¹⁶¹ d'origen romà, de manera que s'inicia un procés de retrocés per part dels artistes italians vers els orígens de la seva civilització.

El període d'entreguerres mundials (1918-1939) fou per la ceràmica una època d'interessants canvis a causa, sobretot, de les revistes il·lustrades, els viatges, les conferències i la fundació al 1919 a Weimar de la escola BAUHAUS¹⁶² (1919-1933), les idees de la Bauhaus referent a la ceràmica foren l'intent d'unir l'art i la indústria. No només estaven interessats en fer objectes funcionals, sinó que perseguïen fins més artístics.

¹⁵⁴ Veure glossari.

¹⁵⁵ Jules i Edmond Goncourt, novel·listes, assagistes i crítics d'art francesos, precursors del naturalisme en literatura i estudiosos de les Arts Plàstiques.

¹⁵⁶ Paul Jennewein, escultor alemany/americà, la seva obra se situa dins de l'Art Decó.

¹⁵⁷ Justus Brinckman, historiador alemany, comprador de ceràmiques orientals per a col·leccions públiques.

¹⁵⁸ Veure glossari.

¹⁵⁹ Veure glossari.

¹⁶⁰ Alfred William Finch, pintor, grafista i ceramista belga/anglès, fundador del grup avantgardista "Les Vingr", va ser també líder del grup del puntillistes belgues.

¹⁶¹ Veure glossari.

¹⁶² Escola Bauhaus fundada per Walter Gropius a 1919 a Weimar i es va tancar al 1933 dirigida per Mies van der Rohe a Berlín. El primer programa defensava la supressió de les fronteres entre artistes y artesans y la substitució de la reserca imdividual pel treball en equip.



*Ernst Chapelet
Gerro, 1886.
Gres
Muséum de les Arts Decoratives de
Copenhague.*

Tal i com havia succeït durant el segle anterior, les grans exposicions internacionals foren el motiu de canvi en els plantejaments teòrics. Hem de destacar, entre d'altres, l'exposició "Des Arts Décoratifs Modernes" celebrada a París el 1925, la "Arts i Techniques" a París el 1937, les Triennals de Milà, al 1933, la "International Exhibition of Ceramic Art" al Metropolitan Museum de Nova York, i altres a nivell més local com "Ceramic National" al Museu Everson de Syracuse al 1932 i les exposicions Nacionals a Faenza (Itàlia) a partir de 1938.

Aquestes exposicions exhibiren una important varietat de productes japonesos aportant una nova visió de l'ornamentació de la forma i la seva manufactura. A causa de tots aquests factors, la ceràmica amplià les seves possibilitats en el tractament dels vidrats, la modificació de les proporcions i la simplificació de l'objecte. D'altra banda, la indústria amplià els recursos tècnics i contribuï al canvi en el concepte de l'art.

L'obra d'art era entesa com un valor en sí mateixa, i com a exemple de l'evolució i l'assimilació de la cultura entre Orient i Occident, hem de considerar tres figures cabdals en l'estudi de la ceràmica europea: Bernard Leach (1887-1979)¹⁶³, Hans Cooper (1920 - 1981)¹⁶⁴ i Lucie Rie (1902-1995)¹⁶⁵.

Bernard Leach, neix a Hong Kong, passa la seva infància a Tòquio i als 10 anys va a estudiar a Londres, fou el primer ceramista occidental que va rebre ensenyament d'Orient. La tècnica i el disseny de les seves peces són una síntesi perfecta de les idees del món cultural ceràmic entre Orient i Occident.

¹⁶³ Bernard Leach, ceramista anglès nascut a Hong Kong, va aprendre l'ofici d'un mestre japonès, el seu interès fou el de relacionar la ceràmica anglesa tradicional amb la ceràmica oriental.

¹⁶⁴ Hans Cooper, ceramista alemany, emigrant resident a Anglaterra, la seva obra es centra en l'evolució de les formes del tom, utilitzant fragments de peces tornejades i construïnt amb elles noves formes més abstractes, decorant-les amb òxids metàl·lics i amb superfícies sense vidriar.

¹⁶⁵ Lucie Rie, ceramista austríaca, emigrant resident a Anglaterra, la seva obra parteix de l'objecte utilitari donant molta importància als acabats vidriats, amb formes molt personals de gran perfecció tècnica.

¹⁶⁶ Els Kenzan fou una dinastia de ceramistes des de 1696 a Kyoto.

¹⁶⁷ Bernard Leach. *A Potters Book*. Faber and Faber. Londres, 1976.

Leach va arribar al Japó el 1909 i va decidir estudiar ceràmica amb Ogata Ikenzan, sisè en línia directa d'una família de terrissers. Als 21 anys amb una formació d'artista, i ceramista, el seu model fou l'estil de Kenzan (1663 -1743)¹⁶⁶, sisè d'una coneguda dinastia de ceramistes tradicionals japonesos. Sortosament al Japó els objectes artesanals s'han conservat gràcies a la cultura de la cerimònia del te. En aquest punt hem de fer referència al CHA-NO-YU, que és una forma d'harmonitzar vida i bellesa, en funció de les necessitats immediates de la vida. Aquesta és l'essència de la cerimònia del te, de la qual no se'n troba exempta la ceràmica.

Leach establí contactes al Japó amb el mestre Shogi Hamada, van treballar junts durant tres anys i van intercanviar idees i conceptes, convertint les obres fetes durant aquell període en formes considerades ja com a clàssiques d'aquesta unió entre l'Orient i l'Occident.



Bernard Leach
Bouteille à pans coupés, 1966.
36 x 16 x 16 cm.
Gris

De fet, Bernard Leach va unir la inspiració oriental amb la voluntat de retornar als orígens de la ceràmica tradicional anglesa, i va ser un gran creador i teòric de la ceràmica. El 1940 publicà *A Potter's Book*¹⁶⁷, un llibre on exposava les seves teories sobre la ceràmica contemporània amb gran claredat, i que en el seu moment es va utilitzar per clarificar molts conceptes i idees. Actualment encara és un manual de gran utilitat.

La segona de les figures fonamentals europees a què hem fet referència és Hans Cooper. Nascut a Alemanya, va estudiar enginyeria i ho abandonà per dedicar-se a la pintura i l'escultura. El seu primer contacte amb la ceràmica fou amb Lucie Rie al seu taller de Londres. A partir d'aquell moment s'interessà per la ceràmica perquè constatà que aquesta comparteix els mateixos problemes plàstics que l'escultura o la pintura. A nivell tècnic, utilitzà el fang per interpretar formes tridimensionals, se sentia fascinat per la durabilitat, ja que podia percebre de quina manera la ceràmica, a través del temps, ha unit l'home en la seva activitat i el seu entorn, per acabar esdevenint una línia de connexió entre el passat i el futur.

El seu treball es basa principalment en vasos y formes egípcies, ciclàdiques, mediterrànies. Vasos nets amb textura que investiga sobre unes formes a torn. Troba inspiració també en les formes de Brancusi

Durant els darrers anys de la seva vida es dedicà a treballar la relació de la forma, el color i la textura, i anà reduint la utilització del color, treballant molt especialment en les qualitats de la superfície de les peces, amb esmalts molt depurats, austers i tècnicament molt equilibrats.

En definitiva, la seva obra fou refinada i es pot apreciar una relació molt estreta amb la ceràmica oriental, per la seva perfecció i espontaneïtat.

La tercera i darrera de les figures europees que hem de recordar és Lucie Rie. Nascuda a Vienna, estudià a la Kunstgewer-Beschule¹⁶⁸ de la capital austríaca entre els anys 1922 i 1926, especialitzant-se en ceràmica amb el professor Michael Powolny (1871-1954)¹⁶⁹. El 1938 emigra per la guerra i viurà a Londres on coneix Bernard Leach i comença una forta amistat amb interessos comuns i un gran interès per la ceràmica oriental. Uns anys després, el 1946, estableix contactes amb Hans Cooper, alemany amb qui inicia una estreta col·laboració creant un nou vocabulari molt diferent a les peces que havia fet sota les influències del seu amic Bernard Leach.

¹⁶⁸ Escola vienesa d'Arts i Oficis, on s'hi formaren els artistes més actuals del moment.

¹⁶⁹ Michael Powolny, ceramista austríac, la seva obra s'inscriu dins l'estil *Sevessio*.



Hans Cooper
Vas, 1968.
16,8 x 9,5 x 7,5 cm.
Gres



Lucie Rie
Vas, 1980.
38,5 x 16,5 x 19 cm.
Gres

Ursula Scheid
Offene form, 1992.
 17 cm. H
 Gres

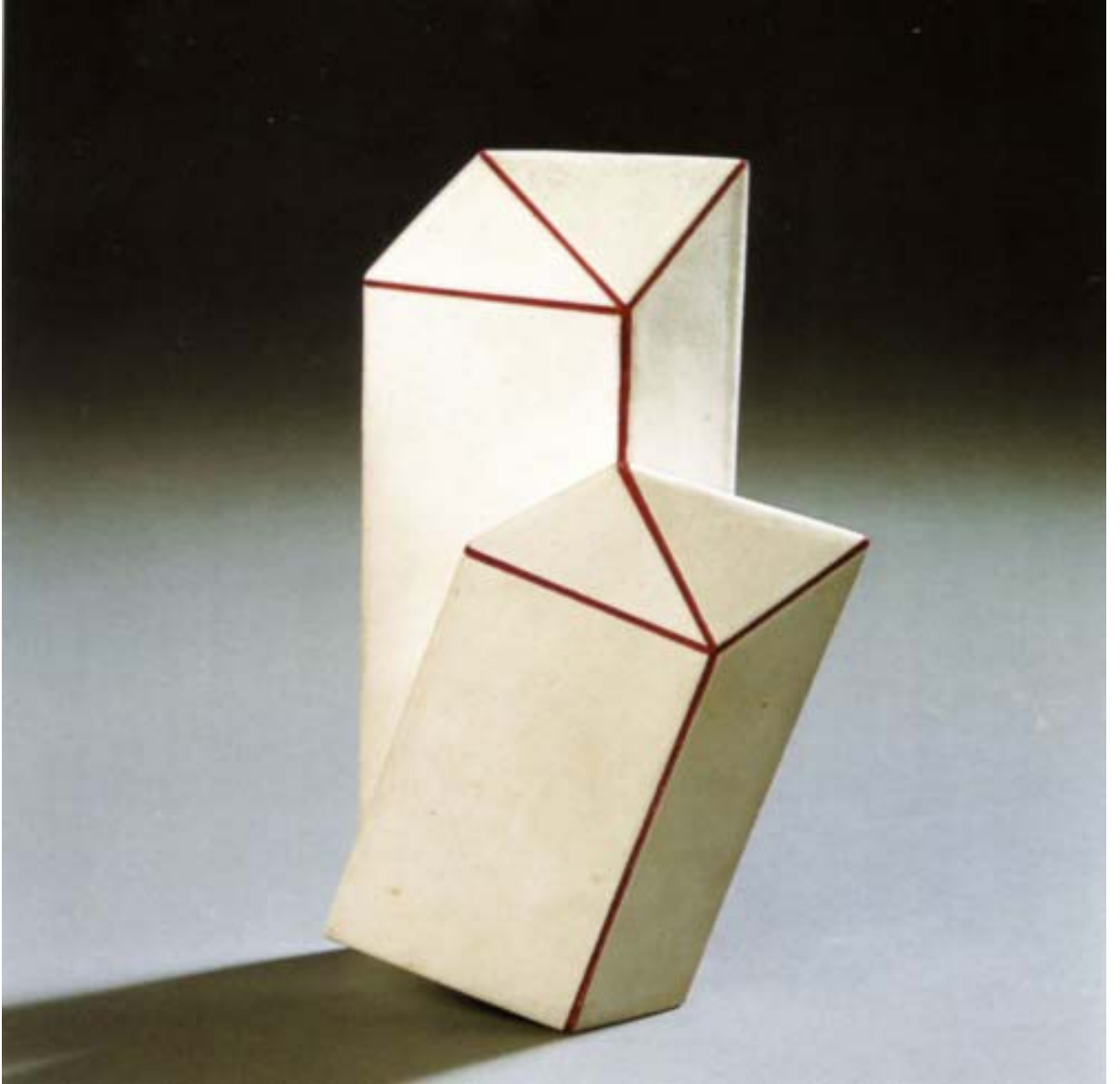


Lucie Rie és una artista que cerca tècniques tradicionals amb un control molt acurat, de formes delicades heretades d'un passat cultural. Els seus colors són limitats i les formes són d'una precisió increïble. Els bols, ampolles, vasos i gerros foren les seves formes preferides, gairebé sempre formes càlides de gran qualitat, on s'aprecia un indiscutible refinament. La seva darrera gran exposició fou el 1989 a Tokio (Japó) al Issey Miyake Fashion Gallery.

Ens centrarem ara en el panorama general europeu a partir de la segona mitat del segle XX. Direm, en primer lloc, que la influència de l'entorn i la influència que l'art en general exerceix sobre el ceramista, és cada vegada més uniforme a tot el món. Aquest procés de globalització i uniformització ha marcat de manera inqüestionable l'evolució dels ceramistes, tot i que el pes de la tradició ceramista de cada país segueix tenint una gran importància en els artistes.

Es poden distingir, a grans trets, tres grups de països. En primer lloc, aquells estats en els quals es donen moviments molt interessants (Alemanya, Anglaterra, França, Itàlia, Bèlgica i Suïssa). En segon lloc, una sèrie de països (Espanya, Grècia i Portugal) que estan molt influenciats per tota la seva trajectòria en la ceràmica tradicional i han donat personalitats aïllades de gran força expressiva, i per últim, uns països de gran tradició artesanal que, malauradament, han donat pocs artistes de gran qualitat (els que formaven part de l'antiga URSS, Suècia, Noruega i Turquia).

¹⁷⁰ Karl i Ursula Scheid són una parella de ceramistes alemanys de gran prestigi professional, han fet nombroses exposicions arreu del món, i tenen nombroses obres en col·leccions públiques i privades a Alemanya i a l'estranger.



*Jo-Anne Caron
Perspektive, 1991.
34,5 x 23,5 cm.
Porcellana*

A continuació farem un breu repàs, força sintètic, dels artistes més representatius d'aquests països.

A Alemanya hem de recordar Karl (1929) i Ursula (1932) Scheid¹⁷⁰ amb les seves formes de gran sensibilitat demostren que una peça feta al torn o feta amb plaques utilitzant tècniques tradicionals pot tenir força, independentment del seu tamany.

A Àustria, Lilo Schrammel (1949.)¹⁷¹ forma els seus volums amb motlles de línies corbes contrastades amb colors càlids.

A Bèlgica sobresurt amb força la figura de Carmen Dionyse (1921)¹⁷². Les seves escultures basen la seva força i inspiració en personatges mitològics envoltats d'un perturbador misteri. Tant la forma com els acabats de les seves peces són d'una gran bellesa.

També és belga, Jo-Anne Caron (1926)¹⁷³. Ella ens demostra amb la seva obra que la matèria és un element ric en possibilitats de transparència, treballa principalment en porcellana. Està interessada pel pas de la llum a través de la pasta i les seves ombres projectades en un pla dins d'un cub de metacrilat.

Piet Stockmans (1940)¹⁷⁴ ens mostra la seva poètica pictòrica en unes accions de caràcter conceptual, treballades amb porcellana.

D'altra banda, a la República Txeca, hem de parlar de Jindra Vikova (1940)¹⁷⁵, ella treballa amb formes figuratives preferentment rostres, figures i objectes de porcellana de gran qualitat tècnica i amb una expressió subrrreal.

Centrats ara a França, hem de recordar, en primer lloc a Camille Viot (1947)¹⁷⁶. Aquest utilitza el raku¹⁷⁷ com a vincle per obtenir una textura i el color als seus objectes de caràcter expressionista.

En segon lloc, s'ha de tenir present a Alain Breson (1948)¹⁷⁸, que realitza obres d'acció directa sobre el fang, de cocció ràpida, i de gran format, donant a les seves obres un sentit monumental.

Per últim, en tercer lloc s'ha de recordar a Jean Pierre Viot (1936)¹⁷⁹, que treballa peces de gran format, de moltes textures, monumentals i espectaculars.

Grècia és un dels països on la tradició artesanal és veritablement important. Així, ha costat molt sortir dels canons tradicionals, però en aquests moments és un dels punts d'Europa que sobresurt amb força dins el context europeu.

¹⁷¹ Lilo Schrammel, ceramista austríaca, de tècnica molt depurada i de dilatada carrera.

¹⁷² Carmen Dionyse, ceramista belga, la seva obra és de caràcter figuratiu: caps, bustos, tors, "criatures", com ella les anomena, de gran bellesa, personatges de la mitologia de gran poder de reflexió.

¹⁷³ Jo-Anne Caron, ceramista belga, estudia a la Academie Royal des Beaux Arts a Brussel·les i treballa amb porcellana. Dóna nombrosos tallers i conferències per Europa.

¹⁷⁴ Piet Stockmans, ceramista belga, flameng professor de ceràmica i de disseny industrial a la Stedelijke Academie voor Plastique Kunsten, Genk.

¹⁷⁵ Jindra Vikova, ceramista txeca, treballa temes sobre la figura humana, i els animals.

¹⁷⁶ Camille Viot, ceramista francès, ha fet un treball didàctic a les escoles d'art de Haute-Provence; al 1985 va crear un diari sobre la ceràmica actual "Dossiers d'Argile".

¹⁷⁷ Veure glossari.

¹⁷⁸ Alain Breson, ceramista francès, obra de gran força expressiva.

¹⁷⁹ Jean-Pierre Viot, ceramista francès, col·labora amb les manufactures de porcellana F. Deshoulières.



*Piet Stockmans
Caixa amb cent pots de porcellana, 1991.
100x100 cm.
Porcellana i Fusta*



Carmen Dionyse
Gnosis, 1992.
82 x 53 x 23 cm.
Refractari i gres.



Jean Pierre Viot
Kimono 9
102 x 120,5 x 20,5 cm
Gres Raku

En el context hel·lènic cal tenir present a Theodora Chorafas (1959.)¹⁸⁰, que és l'artista que exemplifica a la perfecció aquest canvi, aquesta nova sensibilitat. La seva obra d'arrels dramàtiques s'inscriu dins els conceptes més innovadors; ha dut a terme instal·lacions, on la terra és el protagonista principal, a més d'una acurada tècnica d'influències clàssiques.

Holanda és un dels països europeus on els ceramistes són més coneguts internacionalment, i com a conseqüència tenen més possibilitats d'exposar i col·locar les seves obres en espais públics. Dins d'aquest context hem de situar l'obra de Michel Kuipers (1949)¹⁸¹, que és una de les més conegudes. Kuipers treballa obres de gran format per a espais públics, monumentals, amb contrastos materials, de colors molt vibrants i de formes de gran força expressiva.

D'altra banda, Anglaterra és un país de ceràmica artesanal molt bo, a causa, sobretot, de la influència d'artistes com Bernard Leach, Hans Cooper i Lucie Rie, encara que en conjunt trobem obres poc innovadores. Destacaríem, en qualsevol cas, Elisabeth Frisch (1940)¹⁸², una artista que trenca la forma descomposant-la amb plans geomètrics, aconseguint un efecte de falsa perspectiva.

A Itàlia, país de gran tradició artesanal, trobem diversos artistes que hem de tenir presents. En primer lloc hauríem de fer referència a Carlo Zauli (1926-2002)¹⁸³, que proporciona una empremta de gran monumentalitat a la seva obra, independentment del seu tamany; la sobrietat dels seus colors, blancs, negres o grisos i les línies suaument ondulades formaven part de la seva obra de gran personalitat.

En segon lloc, s'ha de considerar a Pompeo Pianezola (1925)¹⁸⁴, que és un expert en la textura gràfica sobre les seves peces, la seva obra constitueix un exemple de delicada poesia sobre fang.

En tercer lloc, s'ha de recordar a Nino Caruso (1928)¹⁸⁵, que desenvolupa formes modulares i treballa en col·laboració amb la indústria, una rica i variada selecció de formes per a la utilització de murals per a la seva integració a l'arquitectura.

Per últim, en el cas italià hem de parlar de Carlo Carle (1928.)¹⁸⁶, que manipula peces de gran format, trencant i reconstruint les seves obres en un intent de donar-los un caràcter més expressionista.

A Suïssa, Setsuko Nagasawa ¹⁸⁷ japonesa que viu entre Suïssa i França, treballa instal·lacions, totes amb una clara intenció conceptual, dominant la matèria i fent que aquesta sigui un mitjà d'expressió lligat a les últimes tendències del l'art contemporani.

Per últim, situats en l'àmbit escandinau, Suècia compta amb una de les

¹⁸⁰ Theodora Chorafas, ceramista grega, gran coneixedora de la tècnica de la ceràmica i experimenta amb ella amb peces de gran format.

¹⁸¹ Michel Kuipers, ceramista holandès, ha estat professor de ceràmica a la Academie voor Beeldende Kunsten i del' Academie voor Kunst en Vormgeving a s'Herengobosch.

¹⁸² Elisabeth Frisch, ceramista anglesa, la seva obra es basa en la interpretació del gerros tradicionals, transformant-los en plans de falses perspectives, que ella els decora amb engalbes de colors i dibuxos geomètrics d'efectes òptics, amb un resultat molt personal.

¹⁸³ Carlo Zauli, ceramista italià, és de destacar la seva obra de peces de gran format, amb una tècnica de motlles i contramoltes molt depurada, les seves peces les esmaltava preferentment en blanc.

¹⁸⁴ Pompeo Pianezola, ceramista italià, director de l'Escola d'Art per la ceràmica a Nove. Col·labora amb la manufactura de ceràmica Appiani a Treviso.

¹⁸⁵ Nino Caruso, ceramista italià, membre fundador del World Craft Council i Fundador del Centro Internazionale di ceràmica a Roma, i professora a Beaux-Arts a Romè.

¹⁸⁶ Carlo Carle, ceramista argentí, resident a Itàlia, treballa a Albisola peces de gran format, de colors sobris decorades amb òxids metàl·lics de gran força expressiva.

¹⁸⁷ Setsuko Nagasawa, ceramista japonesa resident a França, utilitza formes conceptualment molt interessants per la seva simplicitat formal.

¹⁸⁸ Ulla Viotti, ceramista sueca, amb una obra molt acurada, s'especialitza en instal·lacions per espais públics, utilitzant materials industrials i objectes reciclats.

primeres artistes que va treballar amb les instal·lacions en ceràmica dins de l'àmbit d'una galeria o a espais urbans Ulla Viotti (1933)¹⁸⁸ ha realitzat una obra de gran sensibilitat amb una recerca constant tant de materials com de forma, i amb una clara referència de tornar als orígens de la matèria. En definitiva, i ja per acabar, direm que som conscients que el ventall de possibilitats a Europa és ampli i divers, de manera que resulta gairebé impossible sintetitzar-lo en unes poques pàgines, però el que està clar és que la ceràmica a Europa està sota els efectes d'una metamorfosi revolucionària i que conserva encara suficients signes d'identitat. Aquests fets li han proporcionat una personalitat que la fan diferent del que passa en altres àmbits geogràfics (com ara al continent americà o al Japó). Com a principal conseqüència, es pot constatar que estem davant d'unes experiències de gran interès plàstic.



Setsuko Nagasawa
Ombre
32x31x23 cm.



Ulla Viotti
Cimbris, 2000.
2400x2400x400 cm.
Maó.

1.4.2. CERAMISTES NORD-AMERICANS

A partir de la dècada de 1930, en els Estats Units d'Amèrica es desenvolupa un altre aspecte de la ceràmica contemporània: és la denominada Escultura - Ceràmica, que sorgí mercès a un programa elaborat per l'Administració Roosevelt (1932- 1945) per ajudar els artistes, en un moment de gran depressió econòmica arran del crac de 1929. El programa “*Welfare Art Program*” (Institució de Programes d'Art), feu que nombrosos ceramistes tinguessin la possibilitat de realitzar encàrrecs per part de l'Administració Pública, sobretot murals per edificis, escultures per jardins o monuments de gran format com *Font dels Atoms* creada per Waylande DeSantis Gregory (1905-1971)¹⁸⁹ per a la Fira Mundial de Nova York del 1939, composta de dotze figures molt grans fetes amb terra d'un pes superior a una tona cadascuna.

En l'època de les entreguerres, molta immigració sobretot professors i alumnes de la Bauhaus varen fer una aportació molt important a la “revolució de la ceràmica nord-americana”; però fenòmens com el ressorgiment econòmic de després de la guerra, la forta industrialització, la creixent mecanització i l'aparició de noves generacions, provoquen una reacció semblant a la de finals del segle XIX, en la qual s'aprecia el retorn als orígens, la mitificació del objecte “fet a mà” exaltant la creació individual.

Així doncs, en la segona meitat del segle XX es produeix als Estats Units una veritable “revolució de la ceràmica”, que podem explicar per una sèrie de causes ben concretes. Per una banda, l'aparició d'artistes estrangers vinguts als Estats Units d'Amèrica com a conseqüència de la fi de la Segona Guerra Mundial ,i que en els seus països d'origen havien treballat la ceràmica i d'altra banda el coneixement de les experiències fetes a Europa per part de Picasso a Vallauris (França), Lucio Fontana a Albissola (Itàlia) i de Joan Miró a Barcelona (Espanya) que havien sigut exhibides a moltes galeries americanes.

A més, hem de tenir present altres fenòmens diversos, des de les provocacions del moviment “Dada” amb els Ready Made de Marcel Duchamp (1887-1968)¹⁹⁰, passant per altres elements com el triomf de l'expressionisme abstracte amb Jackson Pollock (1912 -1956)¹⁹¹, la revisió de la ceràmica japonesa descoberta en aquells anys per la cultura de la costa oest americana, les conferències de Bernard Leach, el jazz o l'exaltació de l'acte de pintar o l'acció més important que el resultat (el procés de treball), la influència de la pintura de Joan Miró dins la pintura americana i un llarg etcètera. Aquests fenòmens transformen d'una manera radical tots els plantejaments de la ceràmica contemporània, en especial la dels Estats Units.

¹⁸⁹ Waylande DeSantis Gregory, escultor, ceramista i crític d'art, treballà en obres de gran format per a espais públics.

¹⁹⁰ Marcel Duchamp, pintor francès, comença a pintar al 1908, interessat per expressar el moviment a la pintura, al 1912 pinta *Nubancant l'escala* creant un nou art per la dissociació de formes. Al 1914 es trasllada a Nova York, on crea els *Ready made*, o objectes d'ús pràctic, participant amb Man Ray i E. Picabia a les manifestacions Dadaïstes a Nova York, la seva pintura fou una síntesi entre el cubisme, el futurisme i el surrealisme.

¹⁹¹ Jackson Pollock, pintor nord-americà, atret en principi pel surrealisme que abandona per dedicar-se a l'art abstracte. Va experimentar amb la tela a terra i llençant sobre ella pintura de colors, a Pollock se'l coneix per ser un dels iniciadors d'un nou estil anomenat *Action Painting* o expressionisme abstracte.



*Peter Voukos, 1983.
34 x 25 x 27 cm.
Refractari*

En qualsevol cas, les innovacions més interessants es produïren en l'àmbit de les investigacions en els acabats de les peces, la construcció d'objectes a partir d'elements separats i ensamblats, el treball de la massa i no el del volum, utilitzant els sistemes tradicionals amb uns plantejaments nous, ja sigui a nivell de concepte com de tècnica.

Aquestes innovacions foren conegudes i difoses l'any 1966, quan John Coplans va organitzar una exposició anomenada "Abstract Expressionism Ceramic" a la Universitat de Califòrnia i al Irvine Art Gallery. El 1967 portà l'exposició al San Francisco Museum of Art. Aquest fet marcà un veritable punt d'inflexió en la renovació de la ceràmica, comparable amb l'impacte de la ceràmica japonesa i les teories del budisme de Zen que l'acompanyaven, ja que en la Costa Oest molts artistes simpatitzaven amb la filosofia oriental i va augmentar l'interès popular per les teories de Zen (coneixement personal i intuïtiu del significat de la pròpia existència). Així, els conceptes de bellesa japonesa, dels quals ja ens n'hem ocupat anteriorment¹⁹², atragueren als ceramistes americans per diverses raons.

Les peces per a la cerimònia del te com una nova forma d'expressió en la subtil asimetria, la simplicitat i la seva decoració atzarosa i abstracta. La ceràmica prehistòrica Jomon¹⁹³, per les seves estructures antropomorfiques, proporcions equilibrades i tensió conceptual entre la superfície i la forma. Els conceptes de la ceràmica japonesa van fer modificar la forma de l'objecte que fins aquell moment exigia una tècnica artesanal, molt perfeccionista. Mitjançant les formes japoneses, els ceramistes americans van veure un nou valor de risc i d'expressió.

L'introduïdor de la ceràmica oriental a la Costa Oest dels Estats Units fou Bernard Leach, de qui hem parlat anteriorment en l'apartat sobre els ceramistes europeus. Al any 1940 aquest ceramista anglès va escriure *A Pottery book*, un dels llibres clàssics de la literatura sobre ceràmica. En el primer capítol "Cap a un standard", Leach proposa una trobada Est – Oest, que es va definir més tard com "Bauhaus sobre Sung".

Aquest interès en crear ponts entre cultures fou una creuada popular d'artistes i intel·lectuals durant els anys 40, i Leach va formar part d'un dels grups més influents que es van reunir a l'entorn del Dartington Hall a Devon i que incluïa a Mark Tobey, Ravi Shankar i Adolf Huxley. L'any 1950 Leach visita els Estats Units de costa a costa. Al cap de tres anys hi torna amb Shoji Hamada i Soetzu Yanagi (1889-1961)¹⁹⁴, director del "National Folk Museum" del Japó. L'experiència fou molt profitosa: donaren conferències, oferiren seminaris, coordinaren simposis, etc., parlaven del que l'orient podia oferir a occident, explicaven els principis místics de l'estètica Budista Zen i Shoji Hamada feia demostracions pràctiques del que predicava, de manera que la gira fou rica i desafiant i de gran interès per als ceramistes nord-americans.

¹⁹² Veure nota a part a l'apartat "Ceramistes Europeus" apartat, 1.4.1.

¹⁹³ Període JOMON (2000-900 a.C) peces decorades amb cerques i motius abstractes, ceràmica utilitària per a cuinar o guardar aliments i petites escultures de manufactura molt rudimentària.

¹⁹⁴ Soetzu Yanagi, crític d'art i conferenciant japonès, fundador del moviment Mingei i director del Museu Nacional del Folklore a Tòquio.



Muan Nakazato
Bowl, 1963.
8,2x15,5 Ø cm
Refractari

La primera reacció fou clara: els artistes nord-americans reberen una gran influència de la ceràmica japonesa. Immediatament sorgí la imitació i fins i tot la immigració de molts ceramistes nord-americans al Japó per tal d'intentar conèixer "in situ" totes les tècniques: és un moment d'assimilació en el qual proliferen les imitacions i còpies d'obres japoneses.

El catalitzador de totes aquestes experiències fou Peter Voulkos (1924 - 2002)¹⁹⁵. En la seva obra s'hi poden distingir tres etapes ben diferenciades. La primera (1954-1958) es troba molt influenciada per l'obra de Picasso i Miró, i s'aprecia que la pintura de la superfície destrueix la tridimensionalitat. En la segona etapa (1958 -1961) Voulkos comença a crear les seves peces amb elements independents, de manera que les peces es fragmenten. Per últim, en la tercera etapa, (1966) el tractament de la forma es contempla no pas com a espai contenidor sinó com a massa.

En qualsevol cas, la influència de les creacions de Peter Voulkos fou immensa, i molts ceramistes nord-americans començaren a treballar seguint els seus postulats, a saber: lliure experimentació en la utilització de materials ceràmics, creativitat espontània i llibertat absoluta en els sistemes de treball.

¹⁹⁵ Peter Voulkos, ceramista nord-americà, al 1954 la seva obra deriva del tom, però a poca poc es torna més escultòrica, cou amb forns de gas i utilitza esmalts industrials. El seu treball té una forta personalitat i és un dels ceramistes amb més influència sobre les generacions més joves tant a Amèrica com a Europa.

Un dels seguidors més destacats de Voulkos fou Paul Soldner (1921)¹⁹⁶. L'any 1954 treballà amb Voulkos i el 1960 publicà una demostració pública d'una cuita amb el sistema de Raku, tècnica japonesa que ell acobla i introdueix a Occident amb un esperit totalment diferent, extraient d'ella la promptitud de resultats i la força expressiva del material. De fet, amb aquesta experiència i utilitzant una tècnica molt japonesa adaptada a Occident, tant per als sistemes de cuita com en la utilització de diferents pastes d'argila aconsegueix la unió entre Orient i Occident que feia més de 10 anys que es buscava.

En qualsevol cas, les investigacions experimentals en aquest període contemplan tots els aspectes de la nostra civilització contemporània. A partir d'aquest moment, tots els valor estètics reconeguts són vàlids en l'experimentació, i sorgeixen altres moviments que es basen en aquestes noves experiències. Així, per exemple, Robert Arneson (1930-1992)¹⁹⁷ se centrà en el treball de creacions provocatives, caricatures, amb objectes es podrien qualificar de "mal gust", vulgars, que tenen com a finalitat posar en entredit la cultura tradicional – entenent aquest terme en el seu sentit més ampli.

Arran d'aquestes experiències, els ceramistes experimenten amb tot tipus de materials i sistemes de cocció. Les divisions internes són importants ja que hi ha un sector de ceramistes contemporanis que opten per la tècnica i l'estètica tradicional, mentre que altres continuaran la recerca de nous sistemes de treball, entenent la ceràmica com una forma d'expressió plàstica qualsevol, sense establir la distinció entre la pintura o l'escultura.

A causa de la gran quantitat i diversitat de ceramistes nord-americans, resulta molt difícil classificar-los. Tot i això, hem intentat agrupar-los segons les característiques de la seva obra. Hem de dir, en qualsevol cas que, si bé la nostra tria tracta de ser exhaustiva, posant solament els noms dels artistes que són més coneguts en cada una de les especialitats, som conscients que, a causa de l'enorme quantitat d'artistes i tendències, poden manca alguns noms dels més importants.

Així doncs, els més destacats en el concepte *Vessel*¹⁹⁸ són Richard DeVore (1933)¹⁹⁹ i Chris Staley (1954)²⁰⁰. En el camp de l'hiperrealisme²⁰¹, Marilyn Levine (1935)²⁰². Influïts per l'arquitectura, William Daley (1925)²⁰³ Pel que fa referència a la reinterpretació de formes ceràmiques, Betty Woodman (1930)²⁰⁴. En el virtuosisme tècnic John Glick (1938)²⁰⁵ i Thoshiko Takaezu (1929)²⁰⁶. En l'escultura monumental, Jun Kaneko (1942)²⁰⁷. En les figures humanes, Viola Frey (1933)²⁰⁸. En el camp de la reflexió social, Kenneth Price (1935)²⁰⁹. En la realització de murals, Magie Hugtho i, per últim, en la ceràmica funcional, Warren MacKenzie (1924)²¹⁰.

Direm, per acabar, que aquest extens llistat demostra que l'interès pel tema en els Estats Units és molt considerable, la qual cosa ha influït enormement en l'evolució de la ceràmica contemporània arreu del món.

¹⁹⁶ Paul Soldner, ceramista nord-americà, estudia a l'Edinburgh College of Art in Scotland i Katie Horseman l'introdueix al món de la ceràmica al 1954. Treballa peces de gran format i s'especialitza en les cuites de Raku, visita diverses vegades el Japó per aprendre aquesta tècnica mil·lenària, sent un dels puntals de la unió Orient Occident.

¹⁹⁷ Robert Arneson, ceramista i escultor nord-americà, la seva obra es distingeix per la ironia del seu personatges, fou contemporani del moviment pop americà.

¹⁹⁸ Vaixella objecte d'art o formes derivades de les tradicionals vaixelles.

¹⁹⁹ Richard DeVore, ceramista nord-americà, al 1976 treballa formes d'ampolles o vasos de caràcter tradicional, amb esmalts de llustres. El 1969 comença la seva obra més personal, vasos de formes molt polides de formes racionals i intuïtives, tenses en la seva superfície, i turbulents en el seu interior.

²⁰⁰ Chris Staley, ceramista nord-americà, especialitzat a fer tasses de te molt personalitzades.

²⁰¹ Realització de formes amb una màxima aproximació a la realitat, tant de textura com de color.

²⁰² Marilyn Levine, ceramista canadenc, reconeguda internacionalment per les seves obres de gran realisme i tècnica molt refinada.

²⁰³ William Daley, ceramista nord-americà, el seu treball es basa amb les formes de bronzes dels rituals xinesos, en particular, els de l'època Shang, amb les seves formes d'el·lipses seccionades rítmicament, definint un espai. Daley explora unes formes constructivistes i geomètriques per definir els seus vasos de gran format.

²⁰⁴ Betty Woodman, ceramista nord-americana, el seu treball es basa en la recreació de formes de la ceràmica renaixentista, (passa els estius a una granja als afores de Florència), s'interessa per l'ús dels colors brillants inspirats en les ceràmiques populars xineses de la dinastia Tang, i dels esmalts perses, espanyols i mexicans. El seu treball reflexa la força de les terrisses d'ús i la seva inspiració és l'observació i la interpretació de la qualitat dels objectes d'altres cultures i temps passats.

²⁰⁵ John Glick, ceramista nord-americà, ell s'interessa per la producció d'objectes utilitaris, per la terrissa funcional; s'inspira en les superfícies de la ceràmica utilitària japonesa, sobretot en la cal·ligrafia que decora les peces. Ell té influències de Mark Tobey, de les seves escriptures i gestos de L'Escola d'expressionisme abstracte.

²⁰⁶ Toshiko Takaezu, ceramista nord-americana, treballa sobre peces tornejades cobertes d'esmalts transparents donant a les superfícies uns acabats com si fossin aquarel·les de paisatges gestuals en clara referència a Orient i a la pintura expressionista abstracta.



*Paul Soldner
Ampolla, 1964.
22,5 x 17,5 cm.
Gres. Raku*

²⁰⁷ Jun Kaneko, ceramista japonès resident al Estats Units, fou pintor; vivia al Japó, es trasllada als Estats Units i treballa amb Paul Solder i va estudiar amb Peter Voulkos. Les seves obres són monumentals, riques en el tractament pictòric de la superfície.

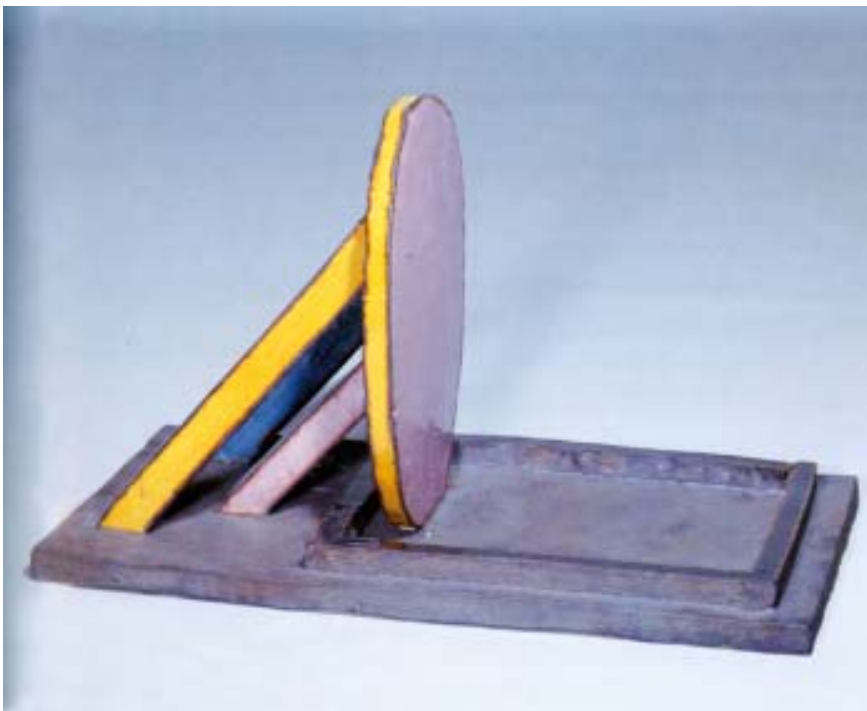
²⁰⁸ Viola Frey, ceramista nord-americana, especialista en figures humanes de gran format i de vius colors.

²⁰⁹ Kenneth Price, ceramista nord-americà, l'interessa l'ús del color sobre les seves escultures de caràcter *Art Deco*. Reencarna l'esperit dels anys 20 en unes formes d'arquitectura monumentalista de caràcter abstracte; són peces tridimensionals amb superfícies esmaltades de colors brillants.

²¹⁰ Warren Mackenzie, ceramista nord-americà, va ser alumne de Bernard Leach del 1949 al 1952, treballa peces funcionals per a usar, teteres, plats de perfectes proporcions, de gran qualitat, d'acabats sedosos on s'estableix una comunicació sensorial entre l'artista i el qui els usa.



Marilyn Levine
Maki's Shoulder Bag, 1975.
17,5 x 35 x 32,5 cm.
Gres



Jun Kaneko, 1986.
80 x 42 x 50 cm.
Gres



Betty Woodman, 1985.
53 x 23 x 79 cm.
Fangvemell



Viola Frey, 1986.
49 x 40 x 101 cm.
Gres

1.4.3. CERAMISTES JAPONESOS

És un fet inqüestionable la importància que té al Japó l'art de la ceràmica, no només a nivell artístic, sinó també en la vida quotidiana ja que l'ús dels atuells ceràmics en el menjar i sobretot en la cerimònia del te, avalen un amor a la ceràmica com poques cultures tenen en l'actualitat. Així, per exemple, la cerimònia del té i la predilecció que senten, generalment, els japonesos pels objectes austers, han convertit als antics d'objectes de terra sense vernís a la categoria d'objectes d'art. Són peces que per la seva senzillesa i nuesa de formes s'associen a les idees de la cultura Zen, on Déu està en totes les coses per més petites i insignificants que siguin, i les peces que segons la nostra cultura són defectuoses, ells creuen i diuen estar tocades per els Déus.

Per tant, en aquest país la tradició és molt forta i cada regió es distingeix per la seva terra i la tècnica utilitzada, proporcionant una personalitat pròpia i diferenciada al producte acabat; els forns comunals dels pobles de Tokonable, Echizen, Bizen o Tamba, les terres dels pobles Shigaraki o Karatsu, o la porcellana del poble d'Arita, han esdevingut elements mil·lenaris per la fabricació d'unes obres de delicada factura i de mil·lenària tradició que han restat intactes fins a l'esclat de la Segona Guerra Mundial.

El canvi social que es produeix al Japó, producte de la derrota en la Segona Guerra Mundial, va precipitar l'aparició en la producció de ceràmica japonesa de diverses tendències. Així, a partir d'aquest moment els artistes nipons comprenen i respecten la ceràmica com a mitjà d'expressió de l'esperit japonès en el món actual. En aquest sentit, és evident la influència de l'art occidental i en particular de l'Expressionisme, el Pop i l'Hiperrealisme americà.

Per tal d'adquirir una visió més sintètica de la ceràmica artística actual al Japó, he cregut convenient dividir en tres apartats la meva exposició, incloent en cadascun d'ells les figures més importants de cada tendència.

La primera es podria anomenar tendència orientalista, o la que utilitza tècniques i formes utilitàries i dissenys tradicionals, seguint els models xinesos i japonesos, principalment dels períodes Nara, Kamakura, Momoyama al Japó²¹¹, o les dinasties Yin, Tang o Song a la Xina²¹².

²¹¹ Nara, període esplendorós en el camp de les Arts conegut amb el nom de NARANO JIDAI (era de Nara); abasta del segle IX al XIII al Japó. Kamakura, ciutat de la illa de Honshu (Japó) que dóna nom a una de les èpoques de la història japonesa (1184-1392) de gran esplendor de les arts. Momoyama.

²¹² Yin, Dinastia xinesa coneguda amb el nom de Shang, regna des del 1766 a.C fins al 1123 a.C. Segons la cronologia tradicional xinesa. Song, dinastia xinesa fundada al 960 fins al 1126 al nord de la Xina i fins al 1279 al Sud.



Shōji Hamada
Large bowl, brown trails
on black glaze, 1962.
37 x 57,7 x 15 cm.
Gres

Una de les figures més destacades d'aquesta tendència fou Kitaoji Rosanjin (1883-1959)²¹³. Fou, sens dubte, el qui conservà les formes tradicionals. S'inspirà en la ceràmica popular japonesa, tot i que creà un estil propi, sense imitacions, en el qual es pot apreciar la influència de l'art contemporani.

Al llarg de la seva vida, Rosanjin va col·laborar amb un escultor nord-americà de procedència japonesa, Isamu Noguchi, que tenia uns plantejaments estètics absolutament diferents als seus. El 1952, Noguchi va llogar una granja al poble de Kita-Kamakura al Japó, gràcies a les gestions realitzades per Rosanjin, i a partir d'aquell moment s'inicià una estreta col·laboració entre els dos artistes. Les escultures en terracota d'Isamu Noguchi són, sobretot, formes abstractes occidentals basades en els moviments artístics contemporanis. Tot i això, la senzillesa de les seves formes i el traç lliure de les mans en el moment de modelar el fang reprenen el sentit tradicional i ascètic de la ceràmica japonesa, que s'expressa, fidel als elements naturals de la terra i el foc.

Un altre artista que hem de tenir present és Ishiguro Munemaro (1893-1968) Al llarg de la seva vida s'interessà per les ceràmiques xineses de la dinastia Song, en especial en la seva forma i disseny; els seus vidrats de tenmoku ²¹⁴ són, sens dubte, els més interessants del seu moment.

La segona tendència que hem de considerar és l'anomenada Mingei o d'art popular, que és la que ha tingut més difusió a Occident i que està influenciada per la ceràmica coreana de la Dinastia Yi²¹⁵.

Les figures més representatives són Shohi Hamada, Kanjiro Kawai i Kenkichi Tomimoto.

Shogi Hamada va néixer a Tòquio, estudià al Politècnic de Tòquio amb Hazan Itaya. El 1918 coneix a Bernard Leach i dos anys més tard es trasllada a treballar a l'estudi de Leach a St. Ives (Anglaterra). El 1923 torna al Japó, i a partir del 1929 i fins la seva mort viatja contínuament per tot el món, sobretot pels Estats Units d'Amèrica. L'any 1967 rep el títol Honorari a la Universitat de Michigan i el 1973 és nomenat Doctor Honoris Causa pel Real College d'Art de Londres. Finalment, mor a Tòquio el 1983.

La seva obra ha exercit una forta influència en la valoració de l'art popular i la seva continuïtat en aquest aspecte és importantíssima. En tant que ceramista té una obra de formes fortes, senzilles amb una gran influència de les peces coreanes al principi i un estil més personal al final, de colors limitats amb una gran riquesa cromàtica, domina el pinzell amb gran precisió. Va incorporar una tècnica europea, el vidrat a la sal ²¹⁶ com a conseqüència de la seva amistat amb Benard Leach.

²¹³ Kitaoji Rosanjin, cuiner i ceramista japonès, innovador de la cuina japonesa, ell creia que el menjar havia de ser un Art, comença a fer ceràmica per al seu restaurant, fou col·laborador de Isamu Naguchi al fons de Kamakura.

²¹⁴ Veure glossari.

²¹⁵ Terrisseria popular coreana.

²¹⁶ Veure glossari.



*Rosanjin Kitaaji
Shiganaki Tsubo
Gres*

Quan va tornar al Japó després de la seva experiència anglesa (1923) se'n va anar a viure a la vila de Mashiko (a 120 Kms. de Tòquio), fent ressorgir un centre d'art popular; allà va crear un moviment anomenat Minguei (paraula que es van inventar Hamada, Kawai i Yanagi), derivat de les paraules Minshu No Kigei, que volen dir artesanies populars. El Minguei és, de fet, tota una filosofia que inclou el concepte de bellesa del Zen i la ceràmica del té. El moviment fou molt important i el 1936 es va crear el Nippon Minguei Nijustse-Kan, és a dir, el Museu Japonès d'Arts Populars.

A partir dels seu primer viatge a Anglaterra el 1920, la seva presència influencià als ceramistes anglesos. Construeix amb Bernard Leach el primer forn oriental a Europa, a la localitat de St. Ives en el taller de Leach.

També hem de dir que Hamada es va limitar als materials tradicionals, matèries primeres, naturals, sense depuració, sense preparat o neteja dels productes. Amb això va aconseguir unes formes senzilles i potents. Les seves tècniques de decoració foren una barreja de sistemes orientals i occidentals. La seva obra influencià tot el món de la ceràmica contemporània, ja que fou un artista creador, i la seva obra representa clarament la fusió entre la tradició i la innovació.

Per últim, la tercera tendència és la més nombrosa ja que reuneix a tots els artistes que s'han volgut desvincular de la tradició i han tractat de desenvolupar un nou llenguatge en consonància amb la vida actual.

Lògicament, dins d'aquesta tendència es poden percebre diversos estils. Els historiadors de l'art japonesos no es posen d'acord en afirmar quin fou el primer grup en treballar el que s'anomena ceràmica escultòrica. Hi ha qui pensa, que fou el grup Sodeisha amb el ceramista Kazuo Yagi (1918-1979)²¹⁷ al capdavant (als voltants de 1954), i hi ha una altra tendència, que defensa que fou el professor Yasuo Hayashi (1928) amb el seu grup Shikokai, fundat el 1947 i durà fins el 1957.

El primer mai va rebutjar la ceràmica tradicional i la fabricació de vaixelles per a la cerimònia del te, tot i que treballaven la ceràmica escultòrica. De fet, el grup Shodeisha pretenia el retorn als orígens del pensament ceràmic, per tal d'extreure elements per a una nova expressió. Així, no fou mai un moviment de negació a un estil o forma concreta²¹⁸.

²¹⁷ Kazuo Yagi, ceramista japonès, un dels més influents en la ceràmica artística al Japó contemporani.

²¹⁸ *Nippon no kindai togei*, Toshaki Ihvi Nippon Hoso Shuppan Kiyokai (NHK), pàgs. 118-120.



Takako Araki
Biblia, 1983.
34 x 42 x 20 cm.
Porcellana i Gres

El segon grup, Shikokai, es formà com a reacció enfront de la derrota de la Segona Guerra Mundial i la confusió de la postguerra que va patir el Japó. Aquests esdeveniments històrics van fer trontollar les profundes tradicions del país, de manera que el grup inicià la recerca de nous valors, trencant definitivament amb el que estava establert.

Per acabar, hem de dir que en l'actualitat aquests moviments s'han anat diluint dins d'una ceràmica no utilitària, que en alguns casos esdevé escultòrica, però sempre es pot constatar la influència de l'art modern.

Entre els ceramistes més recents hauríem de recordar a Takako Araki (1921)²¹⁹, artista independent que treballa una escultura personal amb un tema central i gairebé únic, ja que se centra en la reflexió sobre La Bíblia.

²¹⁹ Takako Araki, ceramista japonesa, la seva gran especialització és la de fer "Bíblias", llibres fets de ceràmica de gran delicadesa, amb record del llibre que es van salvar de l'holocaust de Hiroshima i Nagasaki.



Ryoji Koie
No more Hiroshima, Nagasaki
15 x 15 x 17 cm.
Gres



Sasayama Tadayasu
The Remote Peak
71 x 22 x 74
Gres



Kimiyo Mishima
Work 96-G, 1996.
50 x 39 x 39 cm.
Gres



Ryosaku Miwa, 1995.
50 x 20 x 60 cm
Gres

Satoru Hoshino
50 x 20 x 20 cm, 1991.
Gres



²²⁰ Hiroaki Morino, ceramista japonès, la seva obra es d'una perfecció tècnica de gran riquesa colorista.

²²¹ Satoru Hoshino, ceramista japonès, treballa en l'actualitat sobre instal·lacions inspirades en el paisatge.

²²² Rioji Koie, ceramista japonès, transgressor de totes les regles de la tècnica ceramista. Artista creador utilitzant la terra, ha visitat diverses vegades Catalunya, té relació amb el ceramista català Claudi Casanovas.

²²³ Tadayasu Sasayama, ceramista japonès, utilitza la tècnica tradicional de Shigaraki amb un concepte contemporani.

²²⁴ Kimiyo Mishima, ceramista japonesa, la seva especialitat és la de fer les seves escultures ceràmiques amb la utilització de serigrafies de papers de diari. Tècnica molt personal i acurada.

²²⁵ Kiyosayu Miwa, ceramista japonès, la seva obra està molt influenciada per la ceràmica americana de gran contingut sexual.

Per la seva banda, Hiroaki Morino (1934)²²⁰ treballa formes perfectes i acabats molt abarrocats. També hem de parlar de Satoru Hoshino (1945)²²¹, que realitza formes sobre estudis d'acoblements geomètrics i Rioji Koie (1938)²²², que treballa instal·lacions o obres de caràcter conceptual, desmitificant totes les tradicions. Un altre artista interessant és Tadayasu Sasamaya (1939)²²³: les formes de les seves obres són de caràcter arquitectònic, inspirades en la tradicional arquitectura japonesa. Kimiyo Mishima (1932)²²⁴ treballa amb el record de les formes del moviment pop americà, com ampolles, diaris, etc. L'últim artista que citarem és Ryosaku Miwa (1940)²²⁵, que treballa formes de caràcter escultòric, d'esperit orgànic. En definitiva, i a tall de conclusió, direm que a partir de la dècada de 1950 s'aprecien una sèrie de canvis (la difusió dels mitjans de comunicació, l'augment dels intercanvis culturals) que han modificat considerablement el panorama de la ceràmica japonesa. L'arribada de les formes culturals occidentals, juntament amb el manteniment de la secular tradició local han donat pas a una situació d'intercanvi i interrelació entre les arts, de manera que han sorgit artistes –els quals hem comentat al llarg d'aquest apartat– oberts a les noves formes d'expressió artística.



Hiroaki Tamei Morino
Work - 21 - 1
61 x 18 x 75 cm.
Gres

1.4.4. CERAMISTES ESPANYOLS

Analitzarem a continuació quin era el panorama de la ceràmica a Espanya des de finals del segle XIX fins a l'actualitat. Tenint present que les referències a artistes espanyols també apareixen en altres apartats de la present tesi, volem remarcar que ara només ens centrarem en alguna de les figures més considerables, ja que el present apartat no és més que una primera aproximació als ceramistes independents espanyols del present segle XX.

L'artista que introduí a Espanya l'esperit i la tècnica dels *Arts and Crafts*²²⁶ i connectà amb l'esperit renovador de la ceràmica europea fou Antoni Serra i Fiter (1869-1932)²²⁷ Estudià Química, i creà una fàbrica de porcellanes i gres d'art el 1905, que estigué oberta fins al 1907. Tot just al cap de 20 anys, el 1927, tornà a obrir un taller a Cornellà amb el suport i ajut dels seus tres fills (Antoni, Josep i Enric, dels quals ens n'ocuparem en aquest mateix apartat), donant inici, de fet, a una de les nissagues més importants de ceramistes del nostre país, que ha arribat fins a l'actualitat.

Pel que fa a Antoni Serra, hem de dir que la seva obra s'inscriu dins els corrents modernistes. Les seves peces de porcellana són d'una gran perfecció tècnica. Aconseguí grans premis a exposicions Internacionals París (1907). Deixant de banda l'estricta valoració artística, Serra també és important perquè col·laborà en la fundació de l'Escola de Bells Oficis de Barcelona. Aquesta es creà l'any 1921, i ajudà la creació d'un ambient propici per al treball i estudi de la ceràmica a Catalunya.

També hem de tenir present la figura de Josep Aragay (1889-1973)²²⁸. Representant del corrent noucentista²²⁹, fou professor de Decoració Ceràmica en l'Escola de Bells Oficis de Barcelona, i esdevé un expert en la decoració de plats i gerros d'influència renaixentista o de retorn als sistemes de decoració de l'època del renaixement, plats i atuells decorats amb figures al·legòriques i d'influència de la pintura o escultura del segle XV –XVI.

Francesc Quer²³⁰ (1858–1933), fou un ceramista que fundà l'Acadèmia de Belles Arts, i fou professor de l'Escola Superior de Bells Oficis, orientà cap a la ceràmica, a Xavier Nogués, a Aragay i sobretot a Josep Llorens Artigas. La seva obra personal fou d'una gran riquesa de color, pel seu domini dels esmalts, degut al seu treball a les manufactures Ludolf de Rio de Janeiro, i a la creació d'una fàbrica de ceràmica a Lisboa i a Oporto al 1931.

²²⁶ *Arts and Crafts* (Arts i Oficis), fou un moviment anglès compost per artesans i artistes que sota les idees de William Morris, volien retomar a la idea de l'artesanat sense desqualificar la màquina per complet, ans al contrari, ells opinaven que la creació dels models i l'elecció dels materials en el procés de producció industrial havien d'encaminar als artistes i no veien en això una devaluació del artista productiu, sinó una nova manera d'entendre el treball i un repte per la seva producció.

²²⁷ Antoni Serra i Fiter, ceramista i pintor, produí gerros i atuells de gres i de porcellana de pur estil *Art nouveau*, dissenyats per ell o per altres artistes de l'època com Xavier Nogués, Enric Casanovas, Pau Gargallo, etc.

²²⁸ Josep Aragay i Blanchart, pintor, ceramista i teòric de l'art. El 1915 feu la seva primera ceràmica amb col·laboració amb Quer, fou un ceramista representatiu de l'època noucentista. Com a teòric va tenir una gran influència sobre els artistes catalans de la tercera dècada, en la voluntat de crear un art nacional.

²²⁹ Moviment cultural d'abast polític iniciat a Catalunya a la primera part del segle XX, terme encunyat per Eugeni d'Ors des de la tribuna de *La Veu de Catalunya* on signava "Xeniús". Dins el món de la ceràmica fou el retorn al món de les formes clàssiques impartides des de l'Escola Superior de Bells Oficis per Josep Aragay.

²³⁰ Francesc Quer i Seves, ceramista català, director de la Fàbrica Pujol i Baucisa a Espulgues del Llobregat.



Antoni Serra i Fiter
Gerro, 1902-1908.
Porcellana

Antoni Cumella
 Gerro, 1955.
 17,5 x 8,5 x 8,5 cm.
 Gres
 Col·lecció Vda. Masoliver



Es constata un gran moviment de ceramistes al voltant de l'Escola de Ceràmica de Manisses i l'Escola Provincial d'Onda (Castelló de la Plana). Cal pensar en la rica tradició ceramista de Manises i altres pobles de la regió, que permeteren la difusió i el coneixement de ceramistes de la talla de Joan Baptista Alòs (1881-1946)²³¹, que fou professor de l'Escola de Treball de la Diputació de Barcelona entre els anys 1918 i el 1945.

Mentrestant, a Madrid Daniel Zuloaga (1852 - 1921)²³², oncle del famós pintor Ignacio Zuluaga, treballa amb intensitat la ceràmica de creació, aquella ceràmica que es crea i que no és d'estil tradicional ni utilitari.

En qualsevol cas, hem de considerar dues de les figures més rellevants que sorgiran al llarg d'aquests anys, i que es poden considerar sense cap mena de dubte com a clàssics. Ens referim a Llorens Artigues (del qual ens n'ocuparem més tard amb detall) i un contemporani seu, Antoni Cumella.

Antoni Cumella Provenint d'una família de terrissers (el seu padastre era oller), la seva obra suposa un pas endavant a partir de Llorens Artigues, ell reprèn el vasos de gres de formes pures, portant-lo a una puresa de línies, fins arribar a noves siluetes amb una particularitat, la de la seva perfecció que produeix la mateixa sensació, de forma inevitable que la que produeixen les millors formes tradicionals. En els seus relleus, ha emprat com a punt de partença peces planas, perforades per ell mateix, enriquint-les amb incisions dibuixades i esmaltades, especialment blaus i marrons, amb grafismes com xarxes, estructures celulars o planificacions urbanes. Els seus esmalts es centren en els microcristal·lins a alta temperatura, la qual cosa comporta que els colors tendeixin a diluir-se entre ells donant una paleta de colors, mixturada i setinada. Així, es pot afirmar que els seus esmalts tenen quelcom d'inconfusibles, ja que estan elaborats amb una tècnica molt personal, on predominen els vermells "sang de bou", els blancs, ocre, verds i blaus.

²³¹ Joan Baptista Alòs, ceramista valencià, pare de la ceramista Angelina Alòs, gran coneixedor de la tècnica dels esmalts.

²³² Daniel Zuloaga Bonetà, s'establí a Segovia i treballà una obra molt personal.

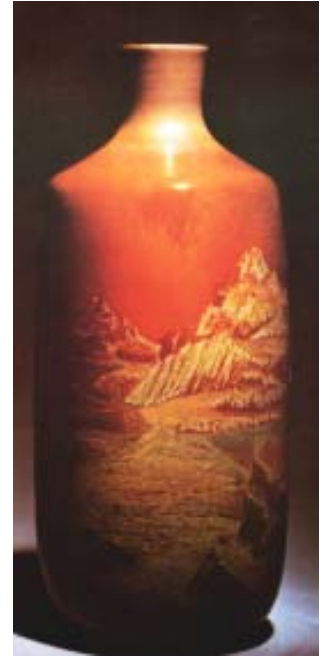
D'altra banda, una de les idees més importants que hem de retenir sobre Cumella és l'alt sentit de la rigorositat tècnica, retornà a la ceràmica el sentit arquitectònic que havia estat present durant el Modernisme però que, a causa de la forta industrialització es va anar perdent durant els anys 1940. Així, des de la seva petita fàbrica ubicada a Granollers (Barcelona) va treballar en un nou tipus de paviments de ceràmica, a mig camí entre l'artesanat i la indústria. És la seva una obra de gran bellesa formal, alhora que competitiva en preus de mercat, Cumella elaborà paviments allunyats del treball de la gran indústria, per integrar en l'arquitectura contemporània. En l'actualitat la fàbrica la porta el seu fill Tony Cumella, fent una obra de restauració de peces del Modernisme, o de disseny per l'arquitectura de gran qualitat.

Al marge de la seva vessant artesana- industrial i al llarg de la seva trajectòria artística va col·laborar amb molts arquitectes. D'aquesta estreta col·laboració podríem citar les següents obres: el Mural per al Pavelló d'Espanya a la Fira Mundial de Nova York (1964) amb Homenatge a Gaudí o l'Edifici de Sandoz (1972).

Així, en definitiva, podem dir que Cumella passà a ser un dels ceramistes que gaudiren de més prestigi internacional, i que va influir de manera decisiva en la consolidació de la nova manera de fer ceràmica.

Reprenem ara la nissaga dels Serra. Tal i com hem dit anteriorment, Antoni Serra Fiter tingué tres fills que seguiren les seves passes com a ceramistes, i que ocupen un paper destacat en les avantguardes de la ceràmica. Antoni Serra Abella (1905-1985)²³³, Josep Serra Abella (1906-1989)²³⁴ i Enric Serra Abella (1908-1986)²³⁵ realitzaren obres centrades en l'arquitectura, de gran depuració formal, amb importants influències *Art Deco* (formes influenciades per l'estètica de la pintura cubista) en la dècada de 1940. Al llarg de les seves vides col·laboraren en nombroses ocasions amb arquitectes²³⁶. Hem de destacar, sobretot, la figura de Josep Serra i Abella, que es dedicà a investigar els reflexes metàl·lics²³⁷, proporcionant un sentit nou a una tècnica d'origen persa, llegada a Espanya pels àrabs, molt coneguda i aplicada al segle XV i XVI al centres de Manises (València).

Arribem als darrers anys de la dècada de 1950. L'ambient, pel que fa a la ceràmica, ha experimentat canvis importants. La causa d'aquests canvis la trobem en influències i corrents artístics nous. Per una banda, ens trobem amb la influència d'artistes com Picasso, Miró i Llorens Artigas. Per una altra, els corrents artístics com l'expressionisme abstracte i l'art pop comporten l'aparició d'una nova ceràmica de caràcter marcadament escultòric.



Josep Serra Abella
Muntanyes en Roig
50 cm.

Terra vermella. Reflexos metàl·lics

²³³ Antoni Serra Abella, pintor, escultor i ceramista, fill d'Antoni Serra Fiter, demostra la seva predisposició per l'escultura, estudia a l'Escola Superior de Belles Arts on el seu professor Ugarte, li va fer conèixer la tècnica del reflex metàl·lic.

²³⁴ Josep Serra Abella, ceramista, fill d'Antoni Serra Fiter, al 1927 assumeix la direcció del taller Serra a Cornella i porta la coordinació del taller i de la col·lectivitat familiar.

²³⁵ Enric Serra Abella, ceramista fill d'Antoni Serra Fiter, treballa amb el col·lectiu familiar als tallers de Cornella fins al 1960 que se separa de la nissaga familiar.

²³⁶ Col·labora amb els arquitectes Lluís Bonet i Garí, Josep Goday i Barba, Josep Danes i Torres, Ramon Duran i Reinal, Isidre Puig i Boada, Joaquim Vilaseca, Lluís Martínez Feduchi, Lluís Riudor i Carol, Jaume Llongueres, Manuel Puig i Janer i altres.

²³⁷ Sobre una peça de baixa temperatura, ja coberta per un esmalt d'estany, es dona una base de terres preparades prèviament amb òxids metàl·lics per obtenir diferents modificacions sobre els colors de la cobertura inicial. Les peces així tractades són sotmeses a una determinada temperatura en atmosfera reductora, i a una segona cocción, depenent de les terres utilitzades. La cocción presenta moltes dificultats, pel control de la temperatura (les coccions són en forns de llenya) i per la volatilitat dels elements metàl·lics, essent de difícil obtenció resultats satisfactoris.



*Enric Mestre, 1995.
28 x 28 x 23 cm.
Gres*

A continuació farem un breu repàs de les figures més destacades d'aquest període, Arcadi Blasco (1928), Elena Colmeiro (1932), Xavier Toubes (1947), Rosa Amorós (1945) que, per les seves característiques específiques, seran analitzats en la tercera part de la present tesi.

És interessant la figura d'Angelina Alòs (1917-1997). Fou professora de molts dels ceramistes contemporanis, i esdevingué una mestra en els gerros de gres i en els murals de caràcter pictòric, de vigorosos traç, amb aplicacions d'esmalts cristal·litzats, que fou una de les seves especialitzats més reeixides.

D'altra banda, hauríem de considerar a Enric Mestre (1936), que realitza una obra estretament lligada al constructivisme pictòric de principis de segle sobretot a la figura de Malevich. Així, per exemple, l'extrema rigorositat de les peces de fang refractari fetes amb blocs de línies rectes, que adquireixen una forma misteriosa, o el treball de grans formats, destinat sobretot a murals o a escultures als espais públics fent que la seva obra sigui coneguda i apreciada per tot el món.

També hauríem de tenir present a Elisenda Sala (1938). Ajudant i col·laboradora amb Llorens Artigas, va ser professora de l'Escola Massana de Barcelona fins al 2003. Des de el 1963 fins al 1973 es dedicà, sobretot, a l'obra amb torn²³⁸, seguint les passes donades pel seu mestre, preferentment utilitzant la pasta de gres cuit a altes temperatures (1.280°).

Ramón Carreter (1938-1988), fou ajudant i col·laborador amb Llorens Artigas, la seva obra fou de gran format utilitzan altas temperatures, fou professor de l'Escola d'Arts i Oficis de Tarragona.

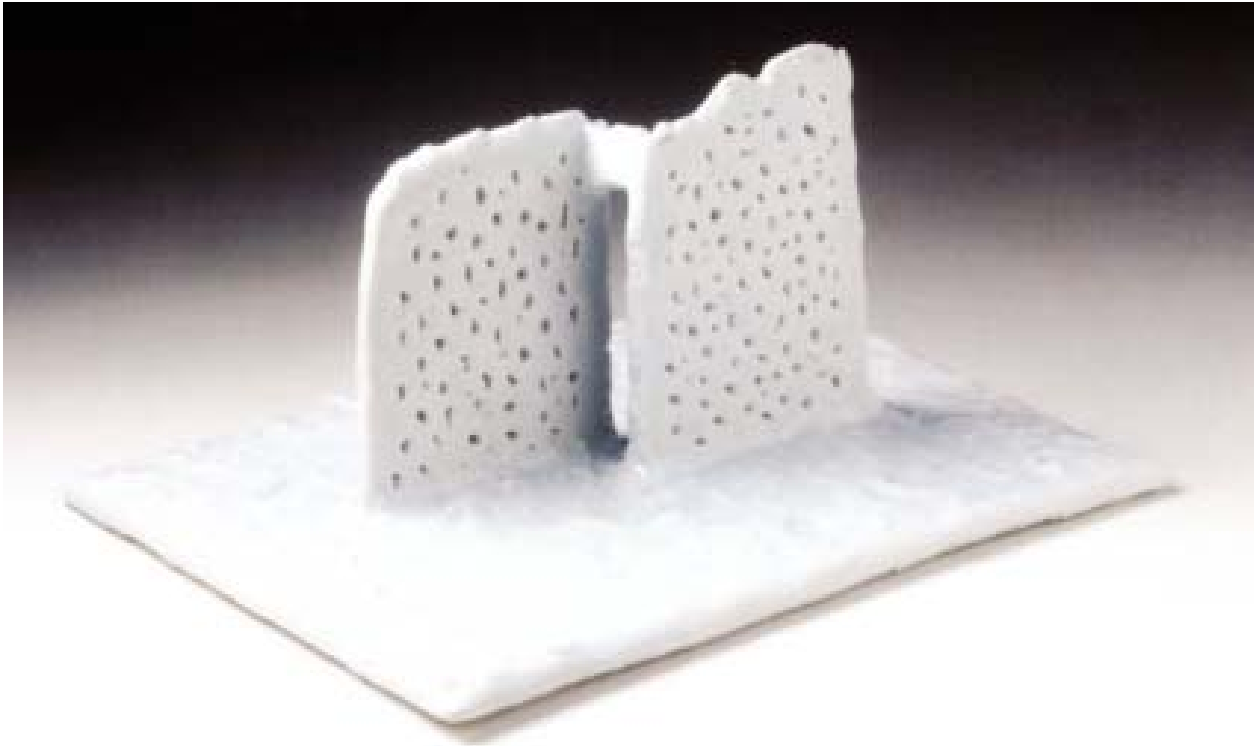
Ángel Garraza (1950) treballa la ceràmica de formes geomètriques o seriadas amb argiles engalbades (peces pintades amb una argila d'un altre color). Les seves solen ser peces de gran format creades a partir de la repetició de formes especialment en murals, cuits a baixa temperatura (920°) i fumades, a partir dels dos sistemes de cocció donant a la terra colors i qualitats diferents.

Un altre artista a considerar és Pere Noguera (1941). Home d'una gran creativitat, està vinculat a la ceràmica popular ja que viu i treballa a la Bisbal d'Empordà, centre de fabricació de ceràmica popular. Encara que ell ha treballat amb la tècnica de la ceràmica popular és més conegut per els seus objectes enfangats, objectes de clares connotacions conceptuals a partir de la dècada de 1960. Amb els seus objectes "enfangats" (objectes recoberts d'una fina capa de fang), planteja, en última instància, una ceràmica en la qual el sentit de llibertat és fonamental i on la intenció és més important que la tècnica.

²³⁸ L'obra amb torn és una opció de caràcter tradicional dins el món de la ceràmica, que segueix aportant grans peces en l'actualitat. Com a grans ceramistes que en algun moment de la seva obra han utilitzat el torn hauríem de citar: Angelina Alòs, Maria Bofill, Lluís Castaldo i Jordi Serra.



2004. Ángel Garraza
Casas Memoria
86 cm. altura
Ceràmica



*Maria Bofill
Laberint, 2003.
14 x 21 x 29 cm.
Porcellana
Col. Madola*

Sens dubte, l'artista més jove dins el panorama de la ceràmica contemporània d'aquest país és Claudi Casanovas (1956). La seva obra es caracteritza pel treball de la terra amb aparença volcànica (hem de tenir present que viu i treballa Olot, zona amb presència volcànica), treballant-la i donant-li unes textures extraordinàries, per la barreja de terres i colors.

Un altre alumne de Llorens Artigas és Lluís Castaldo (1936). Gran coneixedor del món dels esmalts i de les formes de torn, les ha treballades de manera personal i única.

Maria Bofill (1937) és una gran coneixedora de la tècnica de la ceràmica. Ha sigut professora de L'Escola Masana des de 1965 fins al 2002. Especialista en porcellana, treballa peces de petit format amb gran delicadesa, aportant depurada tècnica i uns plantejaments conceptuals molt personals, les seves sèries *Ous*, *Copes*, *Cubs*, *Laberints* o *Portes* són l'exemple més precís d'aquest treball reconegut internacionalment.

Per últim, Jordi Serra (1943), continuador de la nissaga dels Serra (a la qual ens hem referit en diverses ocasions en aquest apartat), és llicenciat en Química i ha aprofundit en la tècnica dels reflexes metàl·lics aportant una variant en el dibuix figuratiu de les seves peces. Alhora dibuixant i pintor, ha sabut incorporar aquestes tècniques a les peces ceràmiques amb resultats molt suggestius.

Direm, per acabar, que aquest repàs sobre els ceramistes espanyols és, forçosament, breu i concís. Evidentment, la llista és molt més llarga, i ens hem limitat a comentar alguns autors que gaudeixen d'una reconeguda vàlua a nivell nacional i internacional.

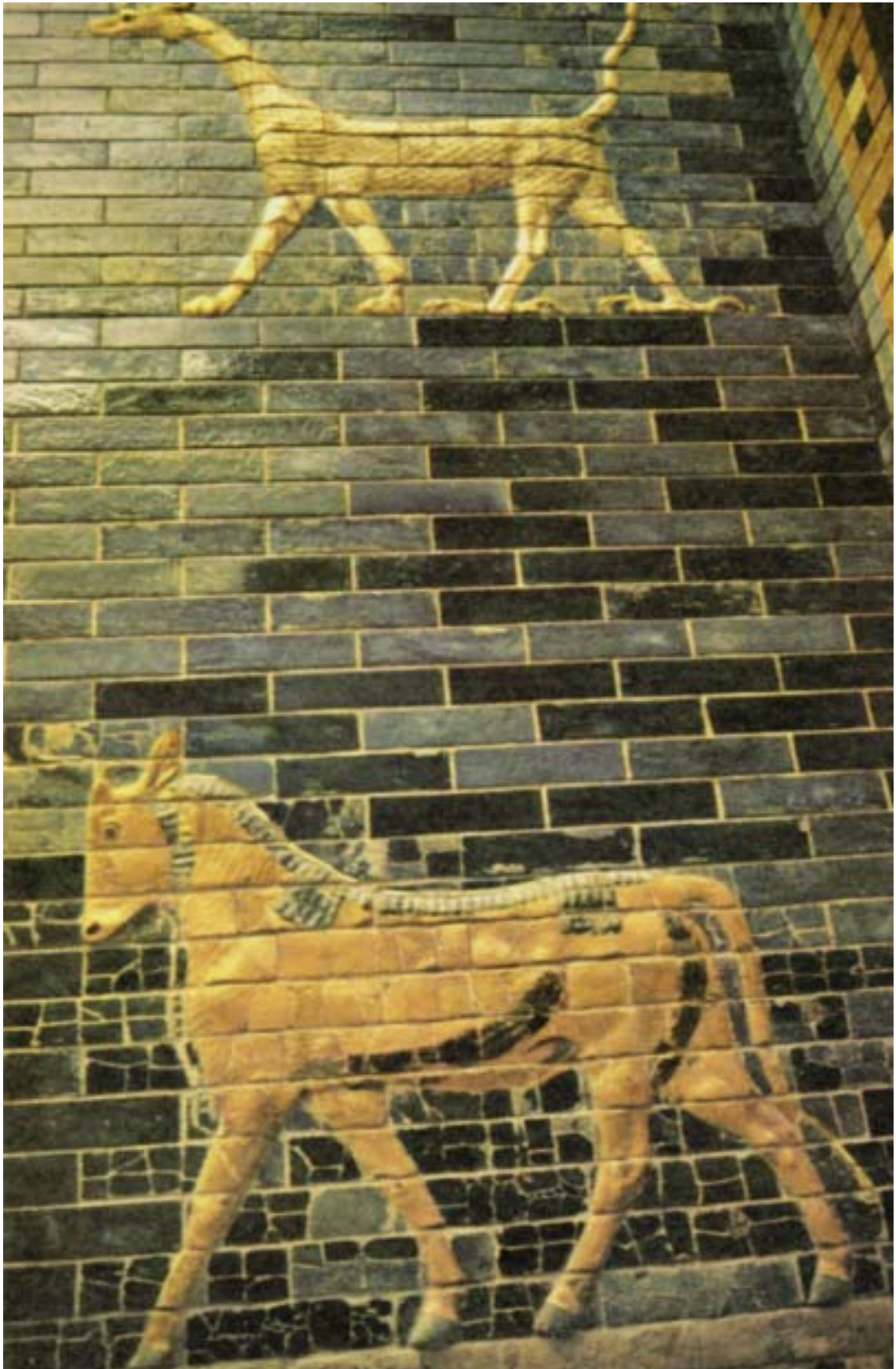


*Jordi Serra Moragues
Coure reduït, 1977.
35 x 17,5Ø cm
Fang vermell. Reflexa
metàl·lic*

2. RELACIÓ HISTÒRICA ENTRE L'ESCUPTURA I LA CERÀMICA

Des dels orígens de la creació artística i fins fa ben poques dècades, l'escultura ha estat tradicionalment concebuda com l'art de les formes sòlides, de masses i volums ocupant un espai, primer de concepció frontal, i progressivament per ser envoltat i contemplat des de qualsevol punt de vista, és un art tridimensional independentment del material emprat, si el material és argila les escultures tenen el nom de “terra cuita”, el mot *escultura* ha ampliat el seu significat amb el pas del temps.

A partir del segle XVI, amb els corrents artístics del barroc i el manierisme, s'anirà evolucionant cap a un desenvolupament progressiu de l'escultura, cercant models vius per a la realització de les posicions dels personatges, torturats dins d'uns materials tradicionals com el marbre o el bronze. Els segles següents XVII, XVIII i XIX, l'evolució va paral·lela a la pintura i no és fins a finals del segle XIX amb la figura de Rodin que s'incorpora el moviment a l'escultura.



Anònim
Fragment de la Porta d'Istar, 600 a.C.
Maons esmaltats
Museu de Berlín.

És en la primera part segle XX, amb l'arribada de les avantguardes, quan l'escultura obre la forma i dinamitza les seves intencions, buscant un moviment en l'espai i una nova llibertat de formes i materials, que envaeixen el món de l'art i estableixen una sèrie de noves característiques per l'escultura moderna.

A partir d'aquest moment, hem de considerar l'aparició de nous fenòmens, entre els quals cal tenir presents els següents: el respecte a la naturalesa dels materials, es a dir no obligar als material a formes que no són de la seva naturalesa, la "mística" de la matèria i la correspondència entre forma i contingut, que marcaran indefectiblement les creacions artístiques, o el respecte cap al llenguatge del material, ell mateix ens marca la forma.

D'altra banda, hi ha un fet que pot semblar molt evident, però que és interessant recordar: l'activitat escultòrica que és duta a terme en el món occidental no està dominada per un estil únic, de manera que l'artista, cada artista, cada individu, té la possibilitat de seleccionar un material determinat en funció del seu interès creatiu i simbòlic. Aquest fet, òbviament, comporta una sèrie de conseqüències en l'evolució de les tendències artístiques occidentals.

Així doncs, aquests fenòmens han fet que, actualment, l'interès de l'escultura no estigui tant en la perfecció dels acabats, sinó més aviat en l'exploració de les qualitats en brut, de la pròpia matèria i la seva expressivitat, l'escultura del segle XX trenca la pressió dels temes i dels materials, juga amb el buit i el ple, amb arestes vives i superfícies lliscants, utilitzant tot tipus de materials sense fronteres tant en la matèria com en la forma.

Fem ara un petit repàs a l'evolució que ha seguit l'escultura ceràmica al llarg de la història²³⁹. Es considera que aquesta va aparèixer en el Neolític (VIII-VII mil·lenis aC), és una escultura ceràmica que es caracteritza per una forta presència d'elements mitològics i màgics, la qual cosa és un aspecte que té molt poc a veure amb la funcionalitat que, tradicionalment, se l'hi ha atribuït a la ceràmica. Evidentment, la necessitat de dibuixar en un vas campaniforme està estretament relacionada amb la creativitat artística, i en canvi molt poc vinculada amb l'ús que pot tenir l'objecte.

Posteriorment, amb l'arribada de les cultures de Mesopotàmia (10.000 aC) i Egipte (2650 aC), l'escultura ceràmica comença a prendre força com un art en el modelat, o esculpit de figures humanes.

Una de les màximes representacions de les figures humanes fou la ceràmica Cretense (cultura minoica 2700aC - 1100aC i la cultura micènica 2000 aC – 1100 aC) on les formes antropomòrfiques són de gran qualitat.

En el món romà, la ceràmica escultòrica no tingué gran interès, sols s'utilitzà peces a motlle com a formes votives d'ofrenes als temples.

²³⁹ Cooper Emmanuel, Historia de la cerámica, Ediciones CEAC, Barcelona 1987.

D'altra banda, en la cultura de l'Amèrica precolombina (aprox. 500 dC) l'expressió, el concepte i la intencionalitat s'uneixen a les formes teòricament funcionals o cerimonials, i això tot es desenvolupa amb el fang.

Arribats ja als temps del Renaixement, hem de recordar les paraules del crític i especialista Warren E. Cox. En la seva obra *Pottery and Porcelain* comenta: "L'alteració de la superfície o el modelat d'un relleu per decorar la ceràmica primitiva, demostra que l'escultura és tan part de la ceràmica que és molt difícil separar-les." Els treballs de Luca della Robbia (1399-1482) o Andrea della Robbia (1435-1482) poden ser considerats per alguns escultura, i per altres ceràmica i lògicament son ambdues coses"; per la forma és una obra nètament escultòrica, però presenta la característica del color que sols es pot donar a través de la cocció.

Als Segles XVI; XVII i XVIII, i XIX trobem grans obres d'escultura ceràmica arreu de tot el món, a França als centres de Rouen i Moustiers, a Anglaterra Chelsea, i Wedgwood, a Alemanya, Meissen, a Portugal, Vista Alegre, a Espanya, El Buen Retiro, Alcora, a Itàlia les manufactures de Capo di Monte. En tots aquest centres s'han desenvolupat obres amb col·laboració entre artistes, ceramistes, escultors...



Luca della Robbia
Retrat femení, 1434.
45 x 45 cm.
Terra calcarea
Museo Nazionale del Bargello.
Firenze

No és però, fins l'arribada de la segona meitat del segle XX quan alguns artistes s'interessen en el llenguatge de la matèria. En aquest sentit, el fang amb totes les seves variants és un material idoni per expressar tot el que la llibertat creadora del segle ens ha proporcionat la possibilitat de fer, i molts artistes s'interessen per la ceràmica i l'integren a la seva obra personal.

En aquest context, figures com Picasso i Miró, creen aquest tipus d'obres en ceràmica; formes escultòriques que simbolitzen el trencament amb la tradició de l'escultura monocroma en bronze o marbre, on el color modifica les tensions internes de la peça i realça la seva expressió i permet l'obertura de possibilitats a la ceràmica com a expressió plàstica contemporània.

De fet, la nova ceràmica (també coneguda com ceràmica escultòrica) apareix a finals de la dècada de 1950 i a principis de la dels 60, i s'incorpora al patrimoni de les corrents contemporànies i especialment dins l'expressionisme abstracte.

El volum i el buit, és a dir, l'espai, és el gran tema de la ceràmica escultòrica d'aquest període (1950 – 1960). A partir d'aquest moment, l'argila, el gres, o els materials més insospitats de la mà d'un artista treballats amb tota llibertat, proporcionen ara la mesura d'un producte definitiu, d'un producte inspirat en la tradició més antiga.

Un altra característica de la ceràmica escultòrica és les limitacions derivades del propi material. L'artista ha de recórrer a la fragmentació de les peces, això comporta unes característiques molt personals que donen a l'escultura ceràmica un tamany, una escala, que pot arribar a ser tan monumental com es vulgui, (la monumentalitat no depèn del tamany de l'obra sinó del contingut), altres materials com la fusta o la pedra tenen també la limitació del material i han sigut considerades sempre com a material d'ús de l'escultura; la fragmentació no és una dificultat, és una característica del material.

Probablement per aquest motiu és un producte nou, un producte que, lluny d'encotillar la forma, li proporciona força i color; així es desenvolupa un nou concepte d'escultura utilitzant la ceràmica com a mitjà d'expressió.



*Miró - Artigas
Stèle Double Face, 1956.
80 x 50 x 6 cm
Refractari
Galerie Maeght
Paris*

SEGONA PART

JOAN MIRÓ
EN EL MÓN
DE LA CERÀMICA

En aquesta segona part de la present tesi tractarem d'analitzar i estudiar la relació que Joan Miró establí amb el món de la ceràmica, fent esment, sobretot, de dos aspectes prou importants. En primer lloc, el seu concepte del llenguatge de la ceràmica i, en segon terme, la relació artística que es produí entre Josep Llorens Artigas, Joan Gardy Artigas i el propi Miró.



Miró - Artigas
Gerro, 1944.
34,5 cm
Gres

3. EL LLENGUATGE DE LA CERÀMICA DE JOAN MIRÓ. NOTES SOBRE ELS SEUS INICIS, MATERIALS I PROCESSOS TÈCNICS

Per tal de situar-nos en el coneixement del concepte del llenguatge de la ceràmica en Joan Miró, creiem que és interessant recordar les paraules del propi Miró: “L’art popular sempre m’emociona. En aquest art no hi ha ni trampa ni trucatge. Va directament al seu objectiu. Sorpren i és tan ric en possibilitats...”²⁴⁰.

Sens dubte, aquestes afirmacions ens ajuden a centrar-nos en l’univers mironià, però hi ha un testimoni molt més important i documentat sobre l’obra de la ceràmica –i, per tant, el seu llenguatge– duta a terme per Miró (i Llorens Artigas). Ens referim a l’obra de José Pierre i José Corredor Matheos²⁴¹, en la qual s’exposen i s’analitzen les converses i entrevistes mantingudes amb Miró i Llorens Artigas. En aquesta obra s’estudia la ceràmica dels dos artistes catalans des del punt de vista temàtic i simbòlic, explicant, sobretot, les preocupacions dels artistes pel desenvolupament d’una tècnica nova per a ells.

La majoria dels biògrafs mironians estan d’acord en el moment d’establir quan i com va néixer l’interès del nostre artista per la ceràmica. De fet, ell mateix, en les converses que s’han publicat fa referència a Modest Urgell²⁴² (1839 – 1919) i Josep Pascó²⁴³ (1855 – 1919) ens explica com sorgí aquest interès, i que fou el mateix Josep Pascó el qui l’introduí en el coneixement a les obres de l’artesania popular.

Recordem també un altre fet que configurarà el seu interès creixent per la ceràmica: Francesc d’Assís Galí (1880-1965).²⁴⁴, el seu mestre, tot veient la poca habilitat que tenia pel dibuix acadèmic, va fer-li treballar el fang. Sens dubte, aquests factors són els que propiciaren que, al cap de 30 anys, Joan Miró, de la mà de Josep Llorens Artigas, comencés a interessar-se per la ceràmica, i iniciés l’aventura de propiciar el canvi en el concepte de la ceràmica contemporània.

²⁴⁰ Revista *XXè Sècle*, recollides per Ivon Taillandier.

²⁴¹ PIERRE, J. CORREDOR MATHEOS, J. *Ceràmiques de Miró et Artigas*. Maeght editors. Paris, 1974.

²⁴² Modest Urgell, pintor català, se l’relaciona amb l’Escola Olotina per la seva relació amb Joaquim Vayreda, la seva pintura la podem calificar dins el romanticisme, fou un especialista en pintar cementiris.

²⁴³ Josep Pascó i Mensa, fou dibuixant i decorador català, fou un il·lustrador de principis de segle molt anomenat i fou professor de l’Escola d’Arts i Indústries i director de la revista *Hispania*.

²⁴⁴ Francesc d’Assís Galí i Fabra, pintor, dibuixant i pedagog, influït pel Modernisme va treballar un modernisme simbòlic. Fundà una escola d’Art, defensava un art més Mediterrani, tingué alumnes com, Marinell, Plandiura, Vayreda, Mercadé, Benet, i fins i tot gent d’avantguardes com Joan Miró i Josep Llorens Artigas.



*Miró - Artigas al taller, 1956.
Fotografia de Català Roca*

Aquesta aventura s'inicià, doncs, amb l'amistat de joventut amb Josep Llorens Artigas i les seves trobades al Cercle Artístic de Sant Lluc²⁴⁵, la participació en l'Agrupació Courbet²⁴⁶. És l'època de les classes de Francesc Galí a l'Escola de Bells Oficis²⁴⁷, en la qual el mateix Llorens Artigas hi feia de secretari. Segons el testimoni de F. Miralles, "Joan Miró el 1938 sentia la necessitat de fer ceràmica, però no fou fins al 1942 –en veure l'exposició de Llorens Artigas a la Galeria Argós del Passeig de Gràcia barceloní– que li va proposar de treballar plegats"²⁴⁸. De fet, l'any 1938, en el seu escrit "Je reve d'un grand atelier" Miró ja deia: "M'agradaria fer escultura, ceràmica, gravat i tenir una premsa d'impressió. M'agradaria anar més enllà de la pintura de cavallet, que té unes possibilitats que em semblen restringides"²⁴⁹.

²⁴⁵ Associació Artística fundada el 1893 per Joan Josep Llimona, seguint les doctrines de Josep Torras i Bages, com a reacció a anticlericalisme del Modernisme, foren alumnes de les seves classes, Baixeres, Gaudí, Sunyer, Torres García, Feliu Elias, Francesc Galí, Eugeni d'Ors i altres, fou un reducte on les idees noucentistes van fer arrels, protegí altres entitats com l'Agrupació Courbet al 1918, i després de la guerra civil del 1936–1939 es reorganitzà i protegí a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i a la Coral St. Jordi i fundà el Premi Joan Miró.

²⁴⁶ Grup artístic fundat per Josep Llorens Artigas i Josep Francesc Ràfols al 1918, sense un estil homogeni, els unia l'esperit de renovació precursor de les avantguardes catalanes de l'any 20, representaven l'esperit jove del noucentisme. Adaptaren el nom de Courbet per la seva identitat revolucionària, es dissolgué al 1919.

²⁴⁷ L'Escola Superior de Bells Oficis va ser creada per la Diputació de Barcelona al 1914 i oberta les seves classes al 1915, l'objecte principal de l'Escola era el de formar personal apte i tècnicament preparat per a la direcció artística dels obradors i manufactura d'Art i que conjuguessin l'aprenentatge d'un ofici amb la sensibilitat artística. Fou la primera intervenció dels poders públics en una Escola d'aquest tipus en un moment on les nacions més avançades veien ressuscitar els oficis d'Art. El primer director fou Francesc d'Assís Galí.

²⁴⁸ F. Miralles. *A l'entorn de Llorens Artigas*. Edicions Nou Art Thor. Barcelona 1981.

²⁴⁹ *XXè Sècle* 1, núm 2, Paris, mai 1938.

En qualsevol cas, també podríem buscar les arrels de l'interès pel treball de la ceràmica en el coneixement d'altres pintors que a principis de segle s'havien sentit atrets per la ceràmica com a forma d'expressió. Cal recordar que aquesta atracció tenia el seu origen en el Modernisme i el descobriment de les cultures primitives. Un dels pintors que influí Miró fou Gauguin, i un altre fou Picasso, que l'any 1947, en el taller Madoura ²⁵⁰a Vallauris havia treballat algunes peces que unien la forma i el color amb una manera nova d'entendre el volum.

També s'ha de pensar en el paper que jugà Antoni Gaudí. La seva fantasia, les seves construccions policromades, la utilització de peces o rajoles de ceràmica de rebuig o fetes amb els seus dissenys i posteriorment en el moment de la col·locació trencades dit *trencadís*, marcaren, sens dubte, a Miró. De fet, el que més devia atreure'l és el conjunt del seu treball de síntesi, pacient i meticulós. Tot i això, autors com A. Cirici i Pellicer remarquen les diferències entre l'un i l'altre, ja que la proposta de Gaudí seria essencialment visual, la de Miró seria tàctil²⁵¹. En qualsevol cas, nosaltres creiem que, si bé és evident que estem davant èpoques i plantejaments estètics diferents (el Modernisme i les Avantguardes), Miró admirava profundament el sentit simbolista de Gaudí, el seu amor a la matèria, a la natura i al seu color, car el propi Gaudí afirmava: “és que el color és vida i la vida és art”²⁵², i no hem d'oblidar que Miró fou un home estretament vinculat a l'arrel física d'una terra, d'un paisatge.

A més, hi ha altres punts en comú entre Gaudí i Miró. Ambdós se senten identificats amb les essències més pures de la tradició, i pretenen arribar al fons d'allò que és ancestral i està perdut en el temps. Però no és un interès diguem-ne nostàlgic, sinó viu. És un interès per la realitat actual, en el qual les referències al món de la cultura tradicional són constants. És en aquest context que hem d'entendre l'interès pels oficis, per allò que ha estat fet per la mà de l'home.

Òbviament, aquest interès, en el cas de Miró, es pot constatar en l'existència d'una dualitat: per una banda, la contemplació d'un objecte trobat a la natura, polit i ja gastat pel pas del temps i, per una altra, l'atracció, per exemple, per un “siurell”, figura d'artesanía popular de Mallorca, feta amb les mans i pintada amb calç i pintura vermella o verda sense coure. Per a Miró, les suggerències del món dels objectes resulten profundament atractives i fascinadores, de manera que arriba a afirmar: “un objecte és quelcom viu, que té vida pròpia”²⁵³. Aquesta sèrie d'afirmacions mironianes han permès considerar al seu biògraf James Johnson Sweeney que Miró estava tan arrelat a la seva terra que aquesta era la inspiració del seu art.

²⁵⁰ N'he parlat a un altre capítol 1.2.

²⁵¹ Cirici Pellicer, A. *Miró llegit*. Edicions 62. Barcelona 1977.

²⁵² SAURA GARCÍA, A. “Ceràmica y policromía en la obra de Gaudí”, a *La Tinaja 6* (1987), pàg. 12.

²⁵³ Sweeney, James J. Joan Miró. New York Museum of Modern Art, NY 1941

Sirell
Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca



Carbasses
Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca



Ceràmica Popular
Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca

Fossil
Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca





Miró - Artigas
Placa, 1945.
16x22 cm.
Refractari
Galeria Maeght
Paris

De fet, el propi Miró va afirmar en repetides ocasions que aquest lligam amb la terra i el treball de la ceràmica li havien permès ampliar nous horitzons en el marc del desenvolupament del seu treball artístic. En una entrevista feta per G. Raillard, Miró afirma: “A través de la ceràmica he pogut descobrir noves possibilitats d’expressió i nous horitzons per a enriquir la meua obra en nous materials. La màgia del foc durant la cocció és una cosa magnífica que em llançava cap al desconegut”²⁵⁴.

En el mes de febrer de 1981, ja molt delicat de salut, Miró visità l’Exposició Antològica de Llorens Artigas al Palau de la Virreina, i en una conversa mantinguda amb Trinitat Sánchez Pacheco aleshores Directora del Museu de Ceràmica de Barcelona, va confessar-li que la ceràmica havia estat l’art que més l’havia agradat a la seva vida²⁵⁵.

En definitiva, podem afirmar que Miró ha sigut dels pintors que ha fet ceràmica, el que sens dubte millor ha comprès les possibilitats de les diferents terres i esmalts. Va ser capaç de crear un món màgic relacionat amb la seva pintura, completament diferent del que s’havia fet fins aleshores. Un dels pocs estudiosos de la ceràmica, Alain Jouffroy, ha afirmat: “Miró ha transformat l’objecte en escultura”²⁵⁶ i és en aquest context de canvis on es produeix la seva gran aportació a la ceràmica contemporània .

Així doncs, l’estudi parteix de la comparació establerta per José Pierre entre les pintures ceràmiques, les escultures ceràmiques i la sèrie de *Constel.lacions* iniciada el setembre de 1941²⁵⁷. Analitza també els seus primers murals (realitzats entre el 1953 i 1956) fins al *Laberint* de la Fundació Maeght (que produí entre els anys 1962 i 1968). Aquestes obres es caracteritzen per l’ús de rajoles planes cuites a alta temperatura i esmaltades a tercer foc. En el cas del *Laberint* són obres volumètriques cuites a alta temperatura amb diferents formes que van des de les fonts, fins a ous gegants passant per insectes de gran tamany així com també un mural.

²⁵⁴ Conversaciones con Miró. Ediciones Granica, Barcelona 1978

²⁵⁵ Testimoni de T. Sánchez Pacheco a l’autora a l’abril 1981.

²⁵⁶ Jouffroy, A. i Joan Teixidor. *Miró sculpture*. Maeght Editeur, Paris, 1974.

²⁵⁷ Hem de recordar que, si bé començà a treballar la ceràmica el 1941, el seu interès per aquesta tècnica ja el tenim documentat el 1938, i que la primera producció important no es produeix fins al 1944.

Per la seva banda, José Corredor Matheos estudia a fons la relació entre les ceràmiques de Miró i Artigas i la sèrie de les “Constel.lacions” mironianes, que són el punt de partida de la seva investigació. Corredor Matheos pretén cercar els antecedents per tal de trobar les arrels de l’interès de Miró per la ceràmica, i repassa les diferents etapes mironianes; classifica les exposicions, la tècnica i els murals, en un anàlisi que podem considerar com a més literari que no pas específicament artístic sobre el tema. Tot i així, s’ha de valorar aquest anàlisi ja que es tracta de l’únic comentari crític de la relació entre la ceràmica i l’obra artística de Miró.

*Gerros, 1941 - 1945.
Gres
Galeria Maeght
Paris*



*Joan Miró
L'escala de l'evasió, 1940.
138x46 cm.
Tèmpera, gouche, oli i pastel damunt paper
The Museum of Modern Art
Nova York*

Corredor Matheos constata en aquest llibre la importància del treball fet entre Miró i Artigas i el que suposa d'innovació en el món de l'art i en el món tècnic de la ceràmica.

Un altre estudi que hem de tenir present per al coneixement del llenguatge de la ceràmica de Miró-Artigas és la transcripció d'una conversa mantinguda per Rosemond Bernier²⁵⁸ amb Miró i Llorens Artigas. En aquestes converses, editades pel catàleg de l'exposició de les ceràmiques a la Galeria Pierre Matisse de Nova York el 1956, Miró i Artigas expliquen els seus objectius a nivell artístic i els sistemes de treball emprats.

En qualsevol cas, per analitzar el concepte del llenguatge de la ceràmica de Miró creiem que són fonamentals aquests dos textos. Malauradament, el tema no ha despertat l'interès que s'hauria de desitjar en relació a altres tècniques emprades per Miró (com, per exemple, l'enorme interès que ha suscitat la seva obra gràfica), i ens trobem amb una trista realitat: existeix molt poca bibliografia sobre el tema, de manera que només comptem amb alguns articles publicats en revistes especialitzades i de poca difusió, petits treballs en catàlegs de presentació o capítols molt generals en estudis sobre la seva obra completa.

Pel que fa al nostre punt de vista, creiem que per analitzar aquest tema és imprescindible, en primer lloc, reflexionar sobre l'evolució de la tècnica de la ceràmica al llarg de la història, per tal de poder comprendre posteriorment l'estudi del treball de ceràmica produïda per Miró i Artigas des del punt de vista tècnic, fet esment, sobretot, de la seva relació amb el llenguatge estètic i dels resultats formals obtinguts.

Tal i com ja hem dit anteriorment, la ceràmica, des del seu origen, ha presentat una clara dicotomia entre la tècnica i la utilitat. Així, la ceràmica ha complert, al llarg de la història, diverses funcions, ja sigui com a contenidor de líquids o substàncies sòlides, com a objecte de culte o com a objecte merament decoratiu. D'aquesta manera, han estat els ceramistes els qui s'han ocupat de cercar una harmonia entre els diferents sistemes de treball.

Per tant, no és d'estranyar que les tècniques de la ceràmica hagin sofert una constant evolució en el transcurs dels segles, des de les més tradicionals, cuites amb llenya i decoracions amb terres tenyides fins arribar a les més innovadores, cuites per sistemes d'energia solar o cuites fragmentades amb aparells de soldadura.

²⁵⁸ Rosemond Bernier entrevista Miró per la revista *L'oeil*, núm. 17, pàg. 46-53. París 1956.



Miró - Artigas
Gerro, 1941.
28 cm.
Gres
Museu de les Arts Decoratives,
París

En qualsevol cas, és a partir de la segona meitat del segle XIX quan s'esdevenen els canvis més destacats en la tècnica de la ceràmica, a causa, sobretot, de les descobertes de la industrialització, nous sistemes de cocció i de producció. La construcció de forns túnel alimentats per gas o fuel-oil, els piròmetres²⁵⁹ i els aparells de control de les atmosferes comportaren que les tècniques es modifiquessin adaptant-se a les exigències del moment.

En l'actualitat resulta molt difícil establir una classificació exhaustiva de les tècniques emprades en la realització de la ceràmica contemporània, ja que la quantitat de processos utilitzats pels ceramistes contemporanis és immensa. Es poden emprar processos heretats de les tradicions d'Europa, altres de l'Àsia o de l'Extrem Orient, sense oblidar els processos originaris de les tècniques més ancestrals de l'Àfrica o de l'Amèrica precolombina. Tot i això, es pot considerar que la majoria tracten d'adaptar-se a les tècniques que proposa la indústria o a les novetats que venen marcades pel mercat.

Fetes aquestes consideracions generals sobre el tema, tornem ara a Llorens Artigas i Miró. El primer explicava que Miró, en el transcurs d'una visita a una de les seves exposicions de peces de ceràmica fetes amb gres²⁶⁰, es va interessar molt per la matèria i per la seva qualitat. Pel que Miró diu es pot deduir que ell va intuir que d'aquells materials se'n podia treure molt de profit, aprofitant-los per a expressar-se amb una nova tècnica.

El que és inqüestionable és que les innovacions tècniques que foren dutes a terme per Miró i Llorens Artigas foren molt importants, ja sigui en l'àmbit de la realització de les formes com en el de l'ús del color. A continuació ens centrarem en l'estudi de la forma.

²⁵⁹ Veure glossari.

²⁶⁰ Es tracta d'una exposició a la Galeria Argos, situada a la ciutat de Barcelona, el 1942.

²⁶¹ Mot del torner que tenia Can Reguant que li va tomejar les peces de Llorens Artigas i que van sortir defectuosos i van ser els primers gerros que va intervenir Joan Miró. Nos'en coneixen més dades.

²⁶² Manuel Reguant, C/Olivo, 16, al Poble Seca Barcelona. Petita fàbrica especialitzada en la realització de peces industrials de gres salat, pastes ceràmiques, i coccions de peces d'altres ceramistes. En els seus forns foren cuites el recobriments i la peça de la campana de la xemeneia de la Casa Batlló d'Antoni Gaudí, i hi treballa Llorens Artigas abans de muntar-se el seu taller al Carrer Juli Verne. Avui malauradament desapareguda.

Les primeres peces que foren emprades per Miró eren peces no utilitzades per Llorens Artigas, ja que aquest les trobava defectuoses (tenien butllofes produïdes per una argila no adequada a la temperatura de cocció). Però precisament Miró se sentí atret per aquests defectes. Es tractava de peces de formes cilíndriques fetes a torn per "Niciu"²⁶¹ (torner de la Casa Reguant²⁶²), i esmaltades amb esmalts a alta temperatura (d'uns 1.280°C) per Llorens Artigas. Miró utilitzà la forma i la base del color, incorporant el que fins aquell moment es considerava defectuós com a efectes de caràcter pictòric, utilitzant uns esmalts negres, blaus, vermells i verds a baixa temperatura (980°C), la qual cosa fa que la base no es modifiqui i s'adhereixi el nou color sobre la superfície, incorporant els seus signes personals.



*Joan Miró al taller de Llorens
Artigas al carrer Juli Verne, 1941.*

Aquest fet comporta una gran innovació, ja que l'acte de coure les peces a una temperatura inferior de la que necessita la pasta, implica que aquesta ja sigui cuita en segona fornada, de manera que en el moment que es produeix la tercera fornada o tercer foc es pot utilitzar una paleta de colors més àmplia, paleta que s'aproxima més a la paleta mironiana de colors primaris molt vibrant i tonalitats molt intenses. El fruit d'aquestes innovacions fou una sèrie de peces datades entre el 1941 i el 1945, i suposen un trencament en el concepte de la ceràmica artística a l'ús, ja que la utilització del tercer foc només era habitual en la indústria de la ceràmica de decoració de porcellana, però mai en peces artístiques.

4. LA COL·LABORACIÓ DELS ARTIGAS EN LA CERÀMICA DE MIRÓ

4.1. JOAN MIRÓ I JOSEP LLORENS ARTIGAS EN EL CONTEXT DE L'ART DE L'ESPANYA FRANQUISTA: 1944-1947

Analitzarem a continuació l'estreta col·laboració que s'establí entre Joan Miró i Josep Llorens Artigas al llarg de gairebé 30 anys -col·laboració que després es produí entre Miró i Joan Gardy Artigas, fill de Llorens Artigas. Aquesta relació es produeix i s'allargassa durant el període històric de la postguerra i la dictadura del general Franco, de manera que creiem que és interessant dedicar un breu apartat al context de les arts en la immediata postguerra i durant la dècada de 1940 a Espanya.

La Guerra Civil (1936-1939) acaba el primer dia d'abril del 1939. Després de tres anys d'enfrontaments, el general Franco assoleix el poder i instaura una dictadura de caire personalista i autoritari. Acabat el conflicte, els vencedors imposen la repressió als vençuts, i el nombre d'exiliats, empresonats i condemnats és molt considerable. En aquest context, molts artistes optaren per l'exili. A més, Franco prohibí institucions polítiques existents fins al moment (com ara la Generalitat de Catalunya) i instaurà un rígid control, en el qual la censura i la propaganda del règim eren absolutes.

D'altra banda, a nivell internacional, el règim franquista queda aïllat en el moment en què Hitler i Mussolini comencen a perdre posicions. Aquest aïllament s'agreuja el 1945, amb la finalització de la Segona Guerra Mundial (1939-1945). L'Europa democràtica i capitalista es gira d'esquenes a Franco, i aquest també tanca les fronteres a la resta del món. Pel que fa a l'àmbit artístic, és prou evident que el règim també queda aïllat dels corrents artístics europeus del moment. Així, el món cultural espanyol de la postguerra no té un criteri específic, i queda totalment aïllat dels circuits internacionals.



*Miró - Artigas
Plaque Double Face, 1945.
2 x 21,5 Ø cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris*

²⁶³ La Escuela de Vallecas fou un grup d'artistes de l'avantguarda espanyola, foren els seus fundadors l'escultor Alberto Sanchez i el pintor Benjamín Palencia a l'any 1927; prengué el nom del barri de Madrid Vallecas, on anaven a pintar. Va ser l'únic grup que va prosseguir un cop acabada la Guerra Civil Espanyola i va durar com a grup fins al 1942.

²⁶⁴ Eugeni d'Ors i Rovira, escriptor i filòsof català col·laborador del diaris i setmanaris més importants del moment, autor del *Glossari*, inductor de les idees estètiques del Noucentisme. Autor d'obres tan famoses com *La Ben Plantada* o *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués*.

²⁶⁵ Isidre Nonell, pintor i dibuixant català, fou deixeble de Josep Mirabent i de l'Academia Martínez Altés. Al 1892 exposà a la sala Parés. Participà al 1895 a la colla del Salfà. Figura bàsica del post-modernisme català.

²⁶⁶ Maria Blanchard, pintora asturiana, va viure a París i la seva obra passa per diversos moviments, fa una pintura realista de figures monumentals, preferentment femenines.

²⁶⁷ Tsugunharo Fujita, pintor francès d'origen japonès, canvià el seu nom per Leonard en convertir-se al cristianisme, treballà un art realista de tall minuciós i feu una síntesis entre l'art japonès i l'occidental.

²⁶⁸ Olga Sacharoff, pintora russa afincada a Barcelona, casada amb Otto Lloyd, artista cubista. La seva obra és de caràcter expressionista, molt delicada de colors.

²⁶⁹ Emili Grau-Sala, pintor català, al 1936 s'instal·là a París, influenciat pel post impressionisme francès, les seves obres reflexen el paisatge urbà amb un personal sentit del color.

²⁷⁰ Rafael Zabaleta, artista andalús de caràcter expressionista amb un molt personal ús del color.

²⁷¹ Manolo Martínez Hugué, escultor i pintor català conegut amb el nom de "Manolo", treballà els volums per mitjà del modelatge i de la geometrització i les seves obres tendeixen al moviment.

²⁷² Pere Pruna i Ocerans, pintor català autodidacta, especialista amb pintura mural (pintures al Monestir de Montserrat). El seu estil centrat amb figures femenines de caràcter noucentista.

²⁷³ Joaquim Torres García, pintor i teòric de l'art. Fill de mare uruguaiana i pare natural de Mataró. Fou una important figura del Noucentisme plàstic català, de la pintura abstracta del París anterior a la Segona Guerra Mundial i de la moderna pintura sud-americana.

²⁷⁴ Pau Gargallo, escultor català d'estètica modernista que va anar evolucionant cap a un expressionisme i més tard a un cubisme.

²⁷⁵ Dau al Set, grup artístic català, editor de la revista del seu nom fundada a Barcelona el 1948. El grup fou integrat per Joan Brossa, Arnau Puig, Modest Cuiçart, Joan Ponç, Antoni Tapies i Joan Josep Tharrats, a partir d'una actitud d'ada, expressaven la seva indiferència sobre el moment social que vivien, al 1950 s'afegí al grup Joan Eduard Cirlot, la revista durà fins al 1954.

El terreny, doncs, era prou desolador. Acabada la guerra, a partir de l'any 1940, tornen alguns artistes entre d'altres Miró. Juntament amb els que s'havien quedat, es comencen a plantejar de quina manera revitalitzar el magre panorama cultural, de cara a cercar el reconeixement de les avantguardes.

És, però, a partir de la iniciativa privada i d'uniques poques galeries on es pot apreciar l'evolució artística renovadora del moment, car les directrius artístiques del règim no opten pas per la innovació. És en aquests moments quan apareixen els primers grups plàstics d'ençà de la fi de la Guerra Civil. Ens referim a la Academia Breve de Crítica de Arte, i a la Escuela de Vallecas²⁶³. Ens centrarem en l'estudi de la primera, ja que ens permet seguir l'evolució de Josep Llorens Artigas, que va participar en la seva fundació com a crític d'art.

La Academia Breve de Crítica de Arte fou creada l'any 1941 sota la direcció d'Eugeni d'Ors (1881-1954)²⁶⁴ i agrupava a representants del món de la cultura, ja fossin artistes, arquitectes, professors, galeristes o intel·lectuals. De la lectura de l'ideari de l'Academia se n'extreu quines eren les seves pretensions: respecte i estudi de les obres de l'impressionisme francès, de la figuració italiana, etc. L'Academia responia plenament a l'afany de classicisme d'Eugeni d'Ors, gens revolucionari ni innovador. Per a la preparació d'exposicions es creà l'anomenat Salón de los Once. El dit Salón s'encarregà d'una exposició sobre l'obra de Isidre Nonell (1873-1911)²⁶⁵, que se celebrà el 1941.

El Saló del 1942 reuní noms tan significatius com els de Maria Blanchard (1881-1932.)²⁶⁶, Tsugunharo Fujita (1886-1968)²⁶⁷, Olga Sacharoff (1879-1950)²⁶⁸, Emili Grau Sala (1911-1975)²⁶⁹, Rafael Zabaleta (1870-1970)²⁷⁰, Manolo Hugué (1872-1945)²⁷¹, Pere Pruna (1904-1977)²⁷², Joaquim Torres García (1874-1949)²⁷³, Pau Gargallo (1881-1934)²⁷⁴. Aquests artistes estaven, en general, relacionats amb una tendència moderada de connexió amb la pintura moderna. Hem de recordar que Llorens Artigas exposà obres seves en les edicions del Salón de los Once de 1944, 1946 i 1947.

Amb el pas dels temps, els Salones foren cada vegada més agosarats en les seves propostes. Cal destacar-ne una fita: en el VIII Salón de los Once al 1951, exposaren les seves obres components del grup Dau al Set²⁷⁵. Les conseqüències d'aquesta exposició foren clares i contundents: per una banda, es reforçà el paper innovador del grup i, a més, també s'inicià la difusió d'un altre grup, la denominada Escuela de Altamira²⁷⁶, culminant així un llarg camí pel reconeixement i institucionalització de l'art modern espanyol.

S'ha de dir que entre la Academia Breve i la Escuela de Altamira, les relacions foren sempre bones, ja que una bona pila dels fundadors de la Escuela de Altamira foren també membres actius de la Academia Breve de Crítica de Arte, com és el cas d'Àngel Ferrant (1890-1910)²⁷⁷, el mateix Llorens Artigas i Rafael Santos Torroella (1914-2002)²⁷⁸.



Josep Llorens Artigas
Gerro, 1945.
31 x 7 x 7,5 cm.
Gres
Col·lecció particular
Madrid

²⁷⁶ "Medio Siglo del 'Escuela de Altamira'". Francisco Calvo Serraller. *El País*, 1 de Agosto 1998. Babelia, pàg. 13).

²⁷⁷ Àngel Ferrant, escultor espanyol, viví a París i és influenciat per les avantguardes Internacionals, fundador del grup ADLAN al 1932.

²⁷⁸ Rafael Santos Torruella crític d'art, poeta i dibuixant català, fou catedràtic d'Història de l'Art de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, ha publicat diferents llibres i estudis sobre, Turner, Dalí, Miró, etc.

Joan Miró
 Pintura (Dones, lluna, estel), 1949.
 73 x 92 cm.
 Oli damunt tela
 Col·lecció particular



Tot i això, també es produïren algunes diferències, a causa, en primer lloc, de la descentralització, la seu estava lluny dels centres artístics (Santillana del Mar) i, en segon terme, de la qüestió de la internacionalització, ja que els fundadors de la Escuela de Altamira assumien la defensa de l'art viu, art no acadèmic, amb l'interès de fer renèixer l'esperit artístic renovat que havia sigut aixafat per la guerra civil espanyola (1936 – 1939) i amb una vocació molt cosmopolita, un fet molt excepcional per un moment d'aïllament internacional gairebé total del nostre país.

De fet la iniciativa d'organitzar l'Escola d'Altamira fou de l'alemany Mathias Goeritz²⁷⁹. Ell vingué temps a Santillana del Mar i li van fascinar les pintures prehistòriques, el seu interès va ser el que es reunissin a Santillana les més importants avantguardes europees.

L'Escola d'Altamira promogué una sèrie de converses i conferències sobre art. Les primeres es desenvoluparen a Santillana del Mar (Santander) del 9 al 26 de setembre de 1949, i en aquestes es posà de manifest l'interès existent per part del grup per tal d'acabar amb l'estat d'apatia del país –i, sobretot, de les classes dirigents- envers les qüestions referents a l'art modern.

La seva duració fou efímera, però va assentar les bases perquè a la dècada dels 50, Santander es convertís en una plataforma de promoció i debat de l'art abstracte que en aquells moments estava en plena emergència a Europa i particularment a París.

Al nostre país no tingué quasi gens de ressò, però als artistes interessats els va relacionar amb la gent de l'estranger, tenien informació i possibilitats de poder projectar-se a fora del país, l'Escola d'Altamira va servir de pont entre altres generacions, com la incorporació de Joan Miró, recuperat després de la guerra civil i les tendències innovadores del grup Dau al Set.

²⁷⁹ Mathias Goeritz, escultor alemany, estudià Filosofia i Història de l'Art a Berlín a partir de 1947 s'establí a Madrid. Al 1948 es trasllada a Santillana del Mar on estroben les coves d'Altamira que amb les seves pintures rupestres provoquen amb ell una gran commoció. Funda la Escuela de Altamira que va adquirir renom universal.



*Joan Miró i Llorens Artigas a les
coves d'Altamira, 1956.*

4.2. PRIMER PERÍODE DE COL·LABORACIÓ ENTRE JOAN MIRÓ I JOSEP LLORENS ARTIGAS (1944-1946)

Tal i com ja hem comentat anteriorment, Josep Llorens Artigas visqué a París (França), fins l'any 1941, en què es traslladà a Barcelona. A partir de l'any 1944 començà a tractar amb regularitat Joan Miró, de manera que podem establir una primera etapa de col·laboració entre Miró i Llorens Artigas, que s'allarga, segons el nostre entendre fins al 1946.

Segons el testimoni de Jordi Aguadé, que en aquell moment col·laborava en el taller de Llorens Artigas, Miró visitava assíduament Llorens Artigas, ells es coneixien des del 1921 a l'Agrupació Courbet²⁸⁰, i es tornaren a veure en les seves estades a París.

En el moment en què Llorens Artigas començà a treballar a Barcelona, va anar a veure el seu amic Manuel Reguant, que tenia una fàbrica de refractaris al carrer de l'Olivo al barri del Poble Sec de Barcelona, i era un gran entès en pastes de ceràmica. Aprofitant els seus coneixements, Llorens Artigas li demanà que li preparés una pasta de gres per poder començar a treballar. Reguant, segons una fórmula que emprava Llorens Artigas a París, li preparà la pasta i la va deixar al seu torner Niciu perquè li tornegés les peces, Niciu va tornejar les peces seguint les indicacions de Llorens Artigas, ja que aquest es dedicava poc a tornejar. Les peces es van coure als forns industrials de can Reguant, però es van passar de foc, a causa, probablement, que les fórmules utilitzades fossin de menys temperatura que la cuita industrial o bé que les matèries no fossin les mateixes que Llorens Artigas havia utilitzat a París. Així doncs, les peces sortiren totes defectuoses segons el gust de Llorens Artigas, amb butllofes i esmalts retirats.

²⁸⁰ Grup artístic format al 1918 per Josep Llorens Artigas i Josep Frances Ráfols entre els joves del cercle artístic de Sant Lluç. Sense un estil homogeni els unia un esperit de renovació precursor de l'avantguardisme català dels anys vint.



*Miró - Artigas
Gerro, 1941.
36cm.
Gres
Galeria Adrien Maeght
Paris*

Per tant, les portà al seu propi taller i les amagà en una cambra. Una tarda del 1944, Miró anà al taller de Llorens Artigas. Hem de recordar que Miró en aquella època es dedicava a la sèrie de litografies titulades “Barcelona”²⁸¹, i el 1946 és el moment en què realitzava una sèrie de petites escultures en bronze en la foneria Gimeno de Barcelona, tretes de models de fang. Segons Corredor Matheos, Miró ja estava interessat per aquest nou tipus de ceràmica. Llorens Artigas li mostrà aquelles peces que ell considerava que eren inservibles, però a Miró van entusiasmar-lo. Eren peces, cal recordar-ho, amb butllofes, retiraments i desconxats. Aquests accidents les feien absolutament inútils per a un ceramista rigorós i meticulós com Artigas, però resultaren molt estimulants per a un artista com Miró, que trobava en la natura la seva font d’inspiració. Així doncs, aquells defectes tècnics resultaven ser, per a Miró, comportaments de la matèria: era exactament el que ell buscava i volia.

²⁸¹ Sèrie de 50 litografies tiratge de 5 sèries; blanc i negre; obres de personatges molt sintètics i passats per una experiència d’una Guerra Civil, utilitza formes concretes, resum d’una experiència amb esperit del moment, els seus personatges s’han simplificat.

Decidiren, per tant, començar a decorar aquelles peces. Llorens Artigas va fer uns esmalts de plom, vermells de crom²⁸², grocs d'urani²⁸³, blaus de cobalt²⁸⁴, verds de coure²⁸⁵. Les decoracions resultaren ser molt vistoses, de manera que, segons paraules de Jordi Aguadé, “quan en Miró va veure allò, va fer bots com una cabra”²⁸⁶. Per tant, a Miró li van agradar molt aquelles peces amb defectes tècnics, però que per a ell eren suggerents d'imatges i textures que li interessaven per poder-les manipular i enriquir-les amb el seu llenguatge, i va començar a decorar tots els gerros que Llorens Artigas li va donar.

Paral·lelament, començaren a construir unes planxes de refractari. Les varen engalvar²⁸⁷ amb gres i van posar una capa de blanc de plom. En van crear dotze, però quan van estar acabades no els van agradar; Miró les trobà fredes, molt rígides i poc naturals.

La col·laboració entre els dos artistes continuà. En un racó del taller, Miró va descobrir trossos de mufles²⁸⁸ i de rajoles d'enfornar. S'hi sentí molt interessat, ja que eren peces trencades o esquerdades amb goterons i pernetes²⁸⁹, enganxades. Decidí trencar les peces fetes a propòsit, les va llençar i va treballar amb els trossos trobats. Simultàniament va començar a fer ocells de refractari fets a mà i a decorar les peces fetes a torn amb totes les irregularitats que tenien.

El mètode de treball de Miró al taller de Llorens Artigas era molt rigorós. Acostumava a treballar durant les tardes, passava moltes hores mirant el gerro, donant-li la volta amb la torneta²⁹⁰, esborrant les línies fetes amb un pinzell com puntillant i posant l'esmalt tres o quatre mil·límetres de gruix, la qual cosa implica no massa gruix, perquè l'esmalt cuit a 800°C regalima i el dibuix perdia la intenció del pintor. Així quan Llorens Artigas les veia, les raspava el que sobrava per a què quedés la mida justa. Així, per exemple, invertia uns tres dies per elaborar una estrella, i segons les característiques del gerro optava per pintar-lo cap a un cantó o cap a l'altre. Intentava aprofitar totes les peces possibles.

En el moment de coure, Miró venia a mirar la fornada però no hi participava. S'embadalia contemplant el procés, sobretot amb les eines. Creiem que és molt interessant recordar una conversa mantinguda entre Miró i Jordi Aguadé. Segons el testimoni d'aquest darrer, li havia dit a Miró en més d'una ocasió: “tu saps que les eines nostres són una barnilla de cotilla esmolada, una rasqueta. Una cullera serveix per qualsevol cosa, un tros d'agulla d'estendre” i ell deia: Jordi, això és una eina de ceramista? No senyor, això és una agulla d'estendre”²⁹¹.

²⁸² Veure glossari.

²⁸³ Veure glossari.

²⁸⁴ Veure glossari.

²⁸⁵ Veure glossari.

²⁸⁶ Testimoni de Jordi Aguadé. Conversa mantinguda amb Madola (10-3-89).

²⁸⁷ Veure glossari.

²⁸⁸ Són els trossos d'una cabina de form de llenya, un cop aquest s'ha destruït.

²⁸⁹ Veure glossari.

²⁹⁰ Veure glossari.

²⁹¹ Testimoni de Jordi Aguadé. Conversa mantinguda amb Madola (10-3-89).



*Miró - Artigas
Grand Vase, 1949.
33 x 11 x 12,5 cm.
Gres
Galerie Adrien Maeght
Paris*

Així, Miró anava descobrint tot l'utilitatge, tot aquest món d'objectes trobats, d'eines fabricades de qualsevol manera, que per ell resultaven ser un món màgic, encisador i ple de possibilitats creatives.

El resultat d'aquesta primera experiència fou molt enriquidor: es calcula que al voltant d'uns 80 gerros (no se'n sap el nombre amb certesa), i unes 200 plaques de trossos de forn, esmaltades amb tots els signes típics d'aquesta època en l'obra de Miró. Entre els anys 1941 i 1943, havia creat una sèrie de 32 obres anomenades *Constel·lacions*, que resultà ser un treball molt tens fet amb aquarel·la, guaix i pastel. Per tant, és lògic pensar que, després de la gran tensió que li va suposar aquest treball, se sentís atret per un llenguatge nou, rigorós però a l'hora atzarós, en plena sintonia amb el seu esperit creador. En paraules del propi Miró, “l'esclat de la ceràmica sempre m'ha seduït”.

Aquesta primera fase de treball amb ceràmica s'inscriuria, segons Cirlot²⁹², en el període pur (1938-1948), que coincideix, com ja hem dit anteriorment, amb un important treball litogràfic (Sèrie *Barcelona*) en el qual no utilitza color.

Per contra, els resultats obtinguts amb ceràmica demostren l'interès per la matèria i pel món del color. Aquest és redescobert de nou i es retroba el camí de la utilització de les textures, que ja havia iniciat en la dècada de 1930²⁹³. Aquesta nova sensibilitat es pot apreciar també en la pintura desenvolupada a les grans teles de l'any 1945, com ara les de la sèrie *Femmes dans la nuit*²⁹⁴.

Així, per tant, si s'observa la pintura de Miró en aquesta època, es poden apreciar les influències directes del coneixement de la ceràmica, ja sigui en les peces que Jacques Dupin anomena “lentes” com en les “espontànies”: totes es veuen beneficiades pel treball amb el foc de la ceràmica.

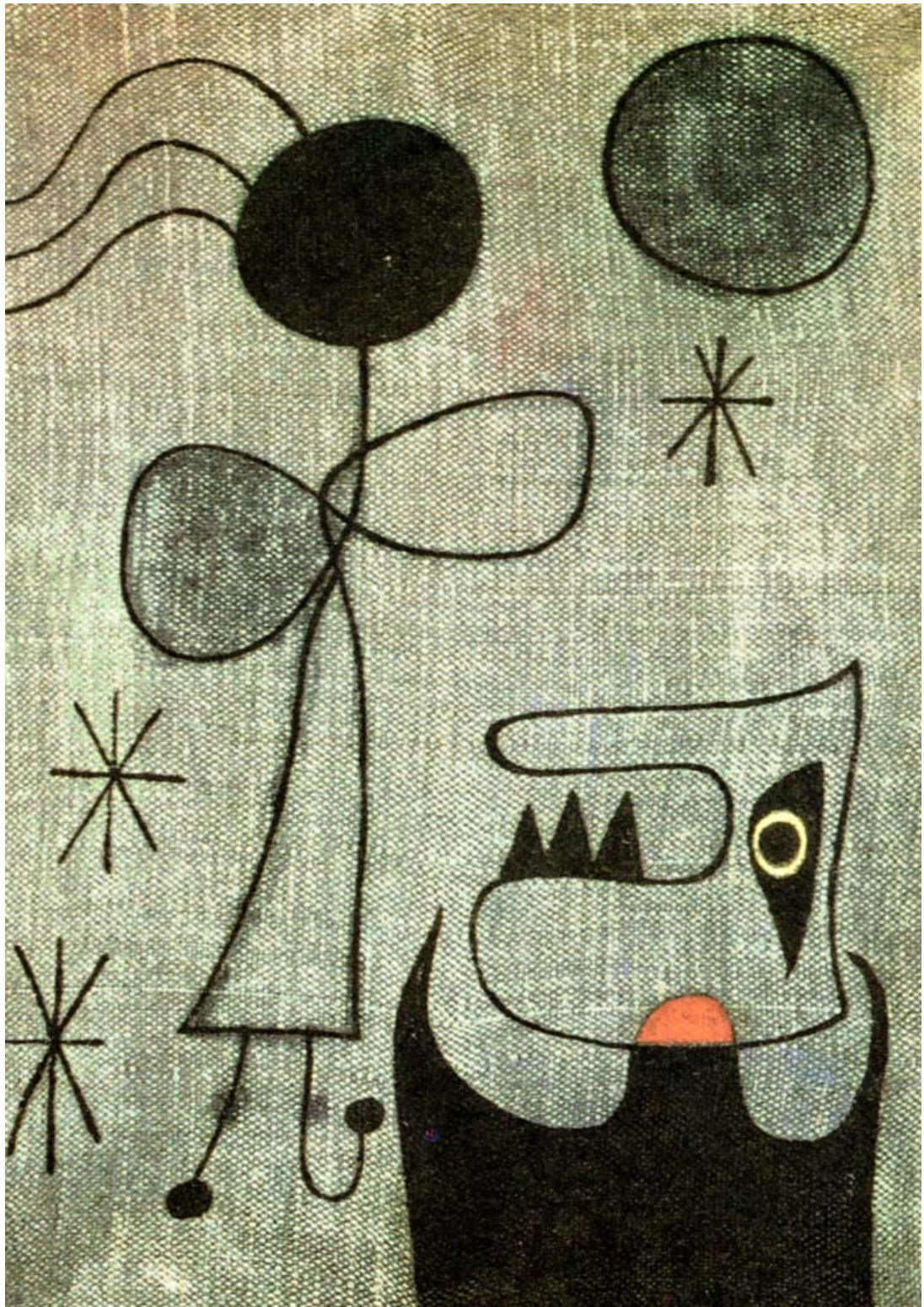
Direm, per acabar, que el 1948 va fer la primera exposició d'aquestes ceràmiques a la Galeria Maeght²⁹⁵ de París, amb un èxit rotund.

²⁹² Cirlot, Juan Eduardo. *Juan Miró*. Ediciones Cobalto, Barcelona 1949.

²⁹³ Peces fetes sobre paper de vidre i sobre masonite, material compacte i texturat.

²⁹⁴ Son grans teles sobre fons blanc amb signes i figures de dones que combinen traç gruixut i traç prim colorats amb una paleta reduïda de colors purs distribuïts sobre la superfície segons la intercessió de les línies de la mateixa manera que o utilitzava en la ceràmica.

²⁹⁵ Galeria Maeght, nom de la galeria del marxant francès Aimé Maeght, galerista d'artistes tant coneguts com Picasso, Miró, Bonnard, Matisse, inaugura la galeria a París al 1945, creador de la Fundació Maeght a Saint Paul de Vence el 1964 instal·lant-hi el cèlebre *Labyrinths* obra de Miró amb Llorens Artigas. Al 1974 inaugura una galeria a Barcelona al carrer Montcada.



Joan Miró
Dones en la nit, 1944.
21,5 x 16,5 cm.
Oli damunt tela
Col. Kasumasa Katsuta
Tòquio

4.3. SEGON PERÍODE DE COL.LABORACIÓ ENTRE JOAN MIRÓ I JOSEP LLORENS ARTIGAS (1954-1956; 1962-1972)

Al 1953, Miró s'instal·la a Gallifa, exactament en la finca El Racó, que era propietat de Llorens Artigas. Hem de dir, però, que aquest l'havia aconseguit gràcies a un deixeble seu, Jordi Aguadé. Ara bé: tot i que en la finca encara no hi havia llum elèctrica, Miró hi va fer llargues estades, ja que se sentia especialment estimulat en aquest ambient, on podia copsar la confrontació amb la natura: sempre trobava elements interessants en les pedres, branques, fulles, per les seves noves obres.

Quan Joan Miró decideix continuar fent ceràmica, manté viu l'interès per crear formes noves a partir d'elements naturals, connectant, d'aquesta manera, amb moltes escultures seves realitzades entre els anys 1949 i 1953²⁹⁶.

Ara bé, tot i que Miró i Llorens Artigas intuïen el que volien fer, encara no sabien com fer-ho, ja que el procés tècnic que s'havia de dur a terme per tal de poder aguantar les peces era complex i delicat. Com que Josep Llorens Artigas no estava massa interessat en aquest projecte, decidí cedir la col.laboració al seu fill Joan Gardy Artigas que, tot i que en aquell moment només tenia 15 anys (estem a l'any 1953), era ja una persona molt hàbil en l'àmbit de la ceràmica.

A més, Miró, amb el pas dels anys, havia aconseguit un domini sobre els materials usats fins aquell moment, ja fossin fragments de gres o rajoles fetes amb refractari²⁹⁷, i aquest fet li permetia dur a terme un treball més precís. Miró afirmava que “aquesta vegada hem de marcar un gran cop”.

Així, de manera conjunta, Miró, Josep Llorens Artigas i Joan Gardy Artigas van començar a treballar en equip. La primera dificultat tècnica que van haver de superar fou la de transformar en ceràmica maquetes fetes en paper, trossos de fusta o qualsevol material que Miró utilitzava en els seus treballs.

Decidiren, per tant, no utilitzar cap tipus de motlle i realitzar per separat les peces més difícils fetes per parts per després poder-les ensamblar. Mentre que del procés de fabricació de les peces de gres xamotat²⁹⁸ i del bescuit²⁹⁹ s'encarregaren Artigas i el seu fill, Miró es dedicà a l'aplicació dels esmalts en l'última etapa de realització de les peces. Al llarg d'aquest període de treball foren dutes a terme un total de 234 peces que donaren per bones³⁰⁰.

²⁹⁶ Formes fetes amb pedres i roques com a font d'inspiració, objectes trobats, ensamblats o gravats sobre la pedra, com exemple *Tete* del 1949, obra inspirada amb una pedra i gravada, passada el 1953 a bronze.

²⁹⁷ Veure glossari.

²⁹⁸ Veure glossari.

²⁹⁹ Veure glossari.

³⁰⁰ Trinidad Sanchez Pacheco, del catàleg *Miró-Artigas*. Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca 24 Juny-28 Setembre 1998, pàg. 26.



*Miró - Arriegas, 1944 - 1946.
44 x 17 x 10 cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris*

Entre els anys 1953 i 1956 tractaren de treballar totes les tècniques amb totes les possibilitats existents. El procés solia ésser sempre el mateix: Josep Llorens Artigas preparava sempre les terres i Joan Gardy Artigas s'ocupava de donar forma a les peces. Per la seva banda, Miró, habitualment, rascava i feia incisions a les superfícies de les peces amb un punxó de gravar per tal de fer sortir la qualitat i textura dels diferents materials de la terra.

Les terres utilitzades en la realització de les peces de Miró eren les següents: gres, refractari i una barreja de totes dues, o bé fragments d'una peça feta i cuïta amb una peça crua o d'un altra terra, per poder donar més qualitat o textura a l'obra.

D'altra banda, hem de recordar que Josep Llorens Artigas buscà els esmalts utilitzats per Miró en funció del resultat obtingut, pensant, a més, en els colors que ell utilitzava habitualment a les seves pintures. Es tracta d'esmalts cuïts a 900°C realitzats amb òxid de crom pel color roig, òxid de cobalt pel color blau, òxid d'urani pel color groc i òxid de coure pel color verd. Cal recordar que en aquesta temperatura s'obtenen tons més vius que a alta temperatura i s'adapten millor a la seva paleta.³⁰¹

A nivell formal, les peces d'aquesta segona etapa evidencien una gran llibertat de grafisme i una forta eferescència de materials, de cerca de combinacions de colors rigurosament ordenats i un més gran domini de la tècnica de la ceràmica, ja que coneixia les reaccions de les terres i els esmalts, el foc i les cuïtes, i aquest fet li permetia una creació més assossegada.

En aquesta època (1954 – 1959) Miró abandona completament la pintura i quant a la ceràmica treballa les peces directament quan estan molles o seques abans de coure. Sens dubte, aquest fet implica un risc que fins aquell moment no havia conegut i comporta un altre tipus de creació. Així, Miró treballa directament sobre els murals i realitza escultures ceràmiques que combina amb objectes trobats; estem davant d'una sèrie de peces inspirades en objectes i formes del natural, de caràcter directe, abrupte, sense cap prudència, de ritme intuïtiu com alguna de les pintures que ell havia fet anteriorment. Aquestes peces les bateja amb el nom de *Terres a gran foc*. L'any 1956 realitza dues exposicions amb aquestes obres. Per una banda, en la Galeria Maeght de París i, per l'altra, en la Pierre Matisse de Nova York³⁰². Ambdues assoliren un gran èxit i exerciren una gran influència en pintors i escultors nordamericans, sobretot en un jove escultor i ceramista que es deia Peter Voulkos, del qual n'hem parlat anteriorment.

³⁰¹ La paleta de Miró és una paleta de colors molt vius; això és difícil de fer-ho en alta temperatura, i Llorens Artigas adaptà els colors de baixa temperatura per que Miró pogués utilitzar-los i no modificar el seu llenguatge.

³⁰² Galeria Pierre Matisse, galeria fundada pel fill de Matisse a Nova York, on Artigas i Miró van fer la seva primera exposició de ceràmiques.



Miró - Artigas
Fragment. Figurine, 1956.
17cm
Refractari
Galeria Adrien Maeght
Paris

També hem de recordar que, un any abans, el 1955, Miró va treballar els grans murals, dels quals destacarem, sobretot, el del Sol i la Lluna realitzat per a l'edifici de la UNESCO a París. Fou aquest un treball minuciós, ja sigui pels plantejaments conceptuals com pels tècnics. Per a la seva elaboració, Miró va viatjar a les coves d'Altamira per tal de poder copsar les solucions que utilitzaven els pintors prehistòrics. També va anar a Santillana de Mar per veure com solucionaven els constructors de l'edat mitjana les formes de les peces de pedra de les parets. Posteriorment, visità el Museu d'Art de Catalunya (MNAC) per estudiar el ritme dels murals del Romànic i, finalment, el Parc Güell de Barcelona per veure la decoració d'un gran mural a l'aire lliure. Per la seva banda, Josep Llorens Artigas agafa fórmules de color per adaptar-les a la seva paleta i per provar la resistència dels materials a diferents temperatures climàtiques, a la humitat i al sol.

Aquests murals es van fer dues vegades. A Miró el primer resultat no el va convèncer, de manera que el repetí, aquesta vegada utilitzà maons de refractari recoberts d'engalba cuits a 1000°C. Una vegada cuits foren coberts d'un esmalt cuit a 1.300°C i van fer una tercera cocció a baixa temperatura 1000°C per als vermells i als blaus, els acabà el 1958. Foren, per tant, tres anys de lluites que acabaren amb la concessió del Premi Internacional de la Fundació Guggenheim al 1959 ratificant-lo com una de les creacions mestres de la ceràmica del segle XX. No sols Miró i Artigas van fer una obra d'art, sinó que la ceràmica en general hi guanyà, ja que veia ampliades les seves possibilitats en la col.laboració amb l'arquitectura contemporània. D'ara en endavant nombrosos artistes espanyols i estrangers durien el color als murs dels edificis gràcies a la iniciativa de Miró i Artigas.

Sens dubte, l'experiència dels murals de la UNESCO va suposar un canvi en la manera de treballar de Miró. Al cap d'uns anys, el 1962, van encarregar-li el conjunt d'obres *Laberint* per a la Fundació Maeght a Saint Paul de Vence (França), amb la finalitat d'ésser col.locades dins dels jardins, integrant-se amb l'arquitectura del seu amic Josep Lluís Sert. Es tracta d'una sèrie de peces de gran format, creades amb les tècniques més diverses, des de peces fetes al torn, amb plaques, o bé modelades a mà; representen insectes, figures de dona, màscares rituals, estrelles, ous, deesses, i el *Grand arc* (pòrtic de gran format). Són, per tant, formes que evidencien un coneixement de les tècniques de construcció i una gran llibertat pel que fa referència a la utilització del color.



Miró - Artigas
Mural de la Lluna, 1957-1958.
7 x 3 m.
Refractari
Palau de l'UNESCO.
París

Un altre aspecte que hem de destacar és que Miró s'enfronta a les peces perdent el respecte al material amb la finalitat de treure tot el sentit expressiu de la matèria. Així, elements com les taques, regalims, o esquerdes són utilitzats en favor d'un procés creatiu, desenvolupant un món màgic de signes de pictogrames amb referències constants al seu món interior.

Hem de tenir present que en aquest moment ja fa més de 20 anys que Miró ha començat a treballar la ceràmica, i sembla clar que se li pot aplicar el contingut d'una dita popular japonesa: “Es necessiten deu anys per aprendre la tècnica i deu per oblidar-la”³⁰³. Sens dubte, Miró es troba en aquest moment de l'oblit de la tècnica, i se sent lliure per poder expressar tot el que vol dir. Ens trobem en l'any 1968, i Miró realitza una obra titulada *La Deesse de la Mer*, que va ser immersa al mar davant del Golfe-Jean en una gruta coneguda com la *Catedral de la Formigue*, situada a un parell de quilòmetres de la costa, avui al Museu Picasso de Cap d'Antibes. Aquesta obra fou feta als forns de Michel Muraour, alumne de Josep Llorens Artigas³⁰⁴. Es tracta d'una peça feta amb gres i cuita a alta temperatura. Hem de pensar que aquesta matèria pot resistir el desgast produït pel mar. L'obra assoleix gairebé dos metres d'alçada (exactament 1,80 mts), i està fragmentada en tres peces; un sòcol de ciment amb incrustacions de bronze, el cap i el cos de ceràmica, i estava situada a 20 metres de profunditat. Segons el nostre punt de vista, és una peça que es transformà amb el pas del temps, i ens mostrà, un cop més, la íntima compenetració amb la natura existent en l'obra mironiana.

En aquest període de l'obra ceràmica, Joan Miró es troba ja fora de totes les tradicions existents en el medi ceràmic. De fet, en moltes ocasions, Miró no resolia les peces de forma tradicional -com ho podia fer, per exemple, Picasso-, sinó que seleccionava i combinava objectes fets anteriorment a la manera de *collage*, combinant, però, una actitud poètica amb uns coneixements tècnics considerables sobre el medi.

Direm, per acabar, que entre els anys 1968 i 1972, Miró seguirà treballant la ceràmica. Se centrarà, sobretot, en l'elaboració de murals per a les ciutats d'Osaka (Japó), Barcelona (Espanya), Zurich (Suïssa)³⁰⁵. Aquestes murals els durà a terme en col·laboració amb Josep Llorens Artigas, que haurà d'abandonar les col·laboracions amb Miró a causa de la malaltia de l'arterioesclorosi, de manera que tota l'obra restant la farà ja amb el suport del seu fill, Joan Gardy Artigas.

³⁰³ Dita popular japonesa (coneguda per l'autora en un dels seus viatges al Japó).

³⁰⁴ Michel Muraour era familiar del matrimoni Maeght, marxants de Miró, i era també alumne de Llorens Artigas a l'escola Massana i ajudant al seu taller de Gallifa.

³⁰⁵ Més informació al capítol 4.5.



*Miró - Artigas
Déesse de la Mer, 1968.
1 m.
Refractari
Antibes*

4.4. COL·LABORACIÓ AMB JOAN GARDY ARTIGAS (1973-1982)

A partir de l'any 1971 i a causa d'una arterioesclerosi que patia, Josep Llorens Artigas no pogué seguir treballant amb Joan Miró, i va delegar la responsabilitat de la feina al seu fill Joan Gardy Artigas que, com ja hem comentat anteriorment, havia col·laborat amb tots dos des de feia temps, i coneixia a la perfecció el mètode de treball de Miró.

Així, l'any 1971 van fer un nou plafó destinat a decorar un mur interior en la Kunsthhaus de Zurich (Suïssa). Es tracta d'un mural de dimensions considerables (7.65mx25m) sobre rajoles (10x30cm) esmaltades de blanc amb taques negres i signes dels següents colors: vermells, blaus, verds i grocs. El més remarcable del mural és la sensació de llibertat que transmet, produïda, en gran part, per la considerable fluïdesa d'execució amb què es va realitzar l'obra. En paraules del propi Miró, seria una llibertat que recorda el vol d'un ocell³⁰⁶.

Hem de dir, en qualsevol cas, que aquests darrers murals de Miró, realitzats ja amb la col·laboració de Joan Gardy Artigas, presenten uns resultats diferents als primers murals en els quals la col·laboració corria a càrrec de Josep Llorens Artigas. Si bé en tots dos períodes es pot apreciar el segell i els elements característics de Miró, sembla evident que en els murals realitzats amb Joan Gardy Artigas les tècniques emprades són molt més lliures que en l'època anterior (com és el cas dels murals de París, Harvard, Saint Galle, Guggenheim, Fundació Maeght, Aeroport de Barcelona i Osaka). Així, ja siguin en aquests murals que acabem de citar o en el de la Cinemateque de París (actualment ubicat en el Museu de Belles Arts d'Àlaba), es poden apreciar amb claredat les diferències entre l'època de col·laboració amb Josep Llorens Artigas i la de Joan Gardy Artigas.

³⁰⁶Conversa del 'autora amb Joan Gardy Artigas al seu taller de Gallifa (30-3-89).



Miró - J. Gudià
Placa, 1977.
44 x 45 x 5 cm.
Refractari
Museu de la Ceràmica de Barcelona

L'any 1976, Joan Miró i Joan Gardy Artigas realitzen un mural per a la companyia de productes informàtics IBM, situada a la Via Augusta de la ciutat de Barcelona. A finals del mateix any, Miró, que es troba un altre cop a Gallifa, realitza unes quantes obres ceràmiques. Aquestes són dutes a terme entre 1976 i 1977, i una vintena de les quals foren regalades al Museu de Ceràmica de Barcelona. De l'estudi d'aquestes peces se'n desprèn que Miró retorna als temes de les seves etapes anteriors. Així, també utilitza el refractari molt gruixut, ja sigui per fer peces en forma de màscares o per treballar plaques a dues cares amb engalbes, utilitzant una decoració de personatges, ombres i signes de caràcter molt primitiu, però amb tota la força de la seva obra anterior. D'altra banda, els plats realitzats amb gres estan decorats amb diferents sistemes: algunes vegades amb decoracions linials, gairebé cal·ligràfiques, i altres estan decorats per les dues bandes, amb la seva pròpia signatura com a element decoratiu.

A més, Miró utilitza també en aquesta època formes de taques amb òxid de coure, òxid de cobalt i òxid de ferro cuit en atmosferes oxidants i reductores.

Uns anys més tard, el 1979, Miró, a Gallifa, realitza uns grans cons (que avui en dia formen part de la Fundació Miró de Barcelona), que foren exposats en la mostra itinerant titulada *Doce Ceramistas Españoles*, que recorregué les ciutats de Madrid, Barcelona i València.³⁰⁷

Miró realitzarà també els murals de la ciutat de Ludwigshafen a Alemanya³⁰⁸, i l'any 1980 també crearà un mural per al Palau de Congressos de Madrid. Són, sens dubte, anys d'intensa i constant, creació artística, car el 1982 s'instal·la en el Parc de l'escorxador de la ciutat de Barcelona l'escultura *Dona i Ocell*, de formigó i ceràmica, amb el trencadís realitzat per Joan Gardy Artigas. Aquesta obra es basa en una antiga obra del 1962, que actualment es pot visitar en la Fundació Miró de Palma de Mallorca³⁰⁹.

L'any 1983 és el de la mort de Joan Miró, que coincideix amb la instal·lació en el Parc del Mar de Palma de Mallorca d'un mural realitzat amb la col·laboració de Lluís Castaldo, ceramista mallorquí que conegué el Miró dels darrers anys.

Sense cap mena de dubte, l'element més destacable d'aquesta darrera època de creació de Miró és la tasca realitzada en l'àmbit dels murals i les peces de grans dimensions. I també és on es pot valorar el paper jugat per Joan Gardy Artigas en la preparació de rajoles i esmalts, en la col·locació de les peces al forn i en el posterior muntatge de l'obra. S'ha de destacar, un cop més, l'alt nivell i rigor de Joan Gardy Artigas, apreciable al llarg de tota l'elaboració de les obres. Seria interessant recordar algunes de les peces realitzades amb la col·laboració directa de Miró. Es tracta, majoritàriament, de plaques de formes planes amb esgrafiats i petites incrustacions de fang i esmaltades amb esmalts d'alta temperatura amb diferents tonalitats de colors (blaus, verds, blancs).

³⁰⁷ A.A.V.V. *Doce ceramistas españoles*. Museo de Arte Moderno. Madrid 1979. Ministerio de Cultura.

³⁰⁸ Mural fet amb Joan Gardy Artigas.

³⁰⁹ *Dona i Ocell*, 1962, ceràmica refractària feta amb col·laboració de Joan Gardy Artigas, 320x46x60 cm. Col·lecció de la Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.



*Miró - J. Gardy Artigas
Personatge, 1978.
170 x 81 x 81 cm
Refractari
Fundació Joan Miró
Barcelona*

Es tracta, gairebé sempre, de peces molt austeres i de gran força expressiva. Aquestes, segons el nostre punt de vista, han resultat fonamentals i imprescindibles per a molts ceramistes contemporanis, i han exercit una gran influència en el procés de creació de molts artistes. Un cop més, hem de recordar que Miró assumí plenament aquella dita segons la qual calien deu anys per aprendre les tècniques i deu més per a oblidar-les i crear lliurement.

De fet, si es fa una valoració global de la trajectòria ceramista de Miró, iniciada en la dècada de 1940, es pot apreciar com el nostre artista anà oblidant el que havia après i es llençà vers una gran capacitat creadora, plena de llibertat, en la qual s'aprecia nítidament el retorn als orígens, tot mantenint-se fidel al seu esperit creador.

Les figures, els vasos, les màscares de fang, constitueixen l'essència més antiga de la creativitat humana. Miró uneix a la seva funció utilitària un caràcter simbòlic, màgic, i sagrat.

Les seves peces són misterioses, tenen una gran capacitat de transformació i a la vegada ens transformen a nosaltres, espectadors de la seva obra i ens suggereixen allò de trascendental de l'home, l'essència, tot allò que s'oblida per arribar al cor de les coses.

4.5. LA CERÀMICA COM A COMPLEMENT DE L'ARQUITECTURA: LES PECES DE GRAN FORMAT I ELS MURALS.

La ceràmica escultòrica de Miró va anar més enllà pel que fa a les seves innovacions. Les primeres obres d'aquesta etapa, les situarem a finals de 1945. Per fer aquestes primeres peces escultòriques Miró utilitzà 30 fragments de refractari, que eren restes de les peces d'enfornar³¹⁰. I que Llorens Artigas ja no usava i fins aquell moment, ningú no havia utilitzat peces d'enfornar, plenes de regalims, taques i amb restes de peces enganxades per treballar-hi al damunt.

Aquestes tasques les duia a terme utilitzant un esmalt blanc de baixa temperatura (980°C) de fons, i a sobre hi dibuixava amb òxids metàl·lics; és aquí on es poden apreciar els signes del seu treball pictòric, que aplicava en les dues cares de les peces trencades, obtenint així, una peça volumètrica muntada sobre un suport de ferro per donar-li més forma i poder-la llegir pels dos costats.

Durant l'any 1953, Miró treballa l'escultura utilitzant formes existents, fent un collage, però, tot i que sabia el que volia expressar amb la ceràmica no sabia com fer-ho. Així, decidí, d'acord amb Llorens Artigas, que fos el seu fill Joan Gardy Artigas el qui s'ocupés de les maquetes, i començaren a treballar plegats³¹¹.

³¹⁰Veure glossari.

³¹¹D'aquesta col·laboració n'hem parlat detalladament en l'apartat 4.4.



*Miró - J. Gardy Artigas
Personatge (con núm. 2)
(Model per l'escultura "Dona i ocell"
per el parc de l'Escorxador de
Barcelona), 1978.
170 x 81 x 81 cm.
Refractari
Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca*

Miró - Artigas
Vase, 1968.
46cm
Refractari
Galerie Adrien Maeght
París



El sistema de treball fou molt diferent al que havien emprat fins aquell moment. Construïren les peces d'acord amb una maqueta prèvia, amb el sistema tradicional de "xurro", és a dir a base de marrells³¹² que a través d'aquestes tires llargues i estretes de terra refractària van pujant i donant la forma de la peça.

Aquestes peces foren cuites i esmaltades a alta temperatura (1.280°C) i a vegades tornades a coure a tercer foc per donar més intensitat de color. Aquest fet també suposà una gran innovació fins aquell moment, les peces tradicionalment eren fetes al torn o a base de plaques en formes geomètriques, i mai, a excepció de l'època prehistòrica o de l'Amèrica pre-colombina, s'havia utilitzat el buit en l'execució d'obres de caràcter formal. Hem de recordar que en el camp de les peces utilitàries o artístic-comercials es podien aconseguir peces buides per mitjà de motlles, però la tècnica dels marrells s'utilitzava poc, sols s'utilitzava en la construcció de grans tines per al vi o l'oli.

Creiem que és evident fins a quin punt Miró va aconseguir renovar el món de la ceràmica, desde 1954 fins al 10 de maig de 1956, es van fer 80 fornades i donaren 234 peces per bones³¹³ que exposaren a la Galeria Maeght de París, amb el títol genèric de *Terres de grand Feu*.

Aquestes formes de caràcter escultòric van tenir una difusió internacional a través de les exposicions que ell va fer arreu del món, influenciant a tot un seguit d'artistes que van veure la possibilitat d'usar la ceràmica com a forma expressiva al marge de les tècniques més tradicionals. I que s'adaptaven a les exigències de l'expressionisme abstracte, art imperant en aquells moments.

³¹² Veure glossari.

³¹³ E. Miralles. *Llorens Artigas*. Catàleg d'obra. Edicions La Polígrafa. Barcelona 1992. pàg.73.



*Miró - Artigas
Femme, 1962.
63 x 4 x 27 cm
Refractari
Galeria Adrien Maeght
Paris*

Miró - Artigas
Céramique Ronde, 1973.
 3,10 Ø m.
 Refractari
 Fondation Marguerite et Aimé Maeght,
 Sant Paul le Vence



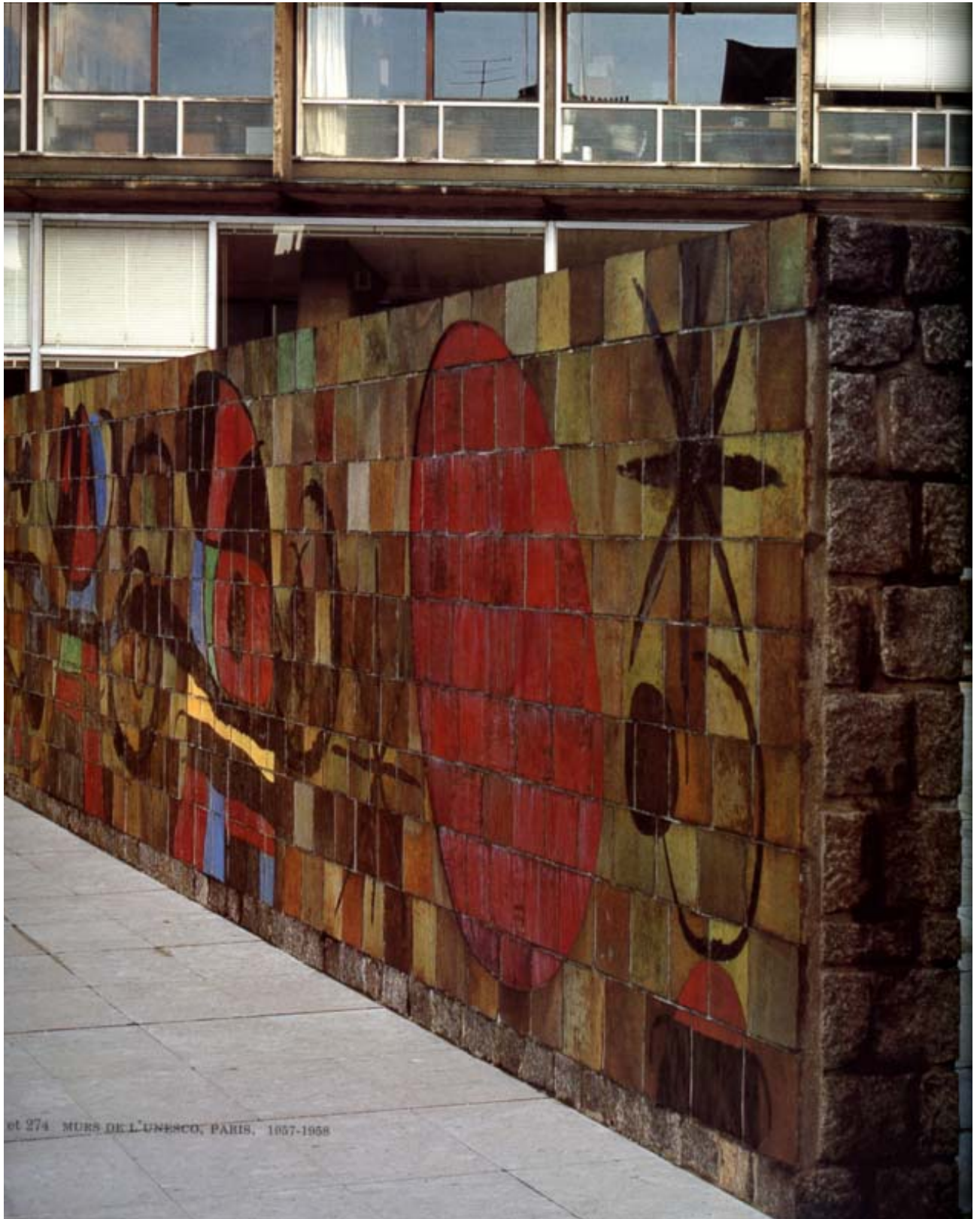
Analitzarem a continuació un dels elements més destacats en l'evolució artística de Miró, i que fa referència a la ceràmica com a complement de l'arquitectura, i l'elaboració de murals de gran format per espais urbans.

Hem de datar l'inici de la realització de murals de Joan Miró, en col.laboració amb Llorens Artigas, en l'any 1955, arran d'un encàrrec per part de la UNESCO, que pretenia decorar el seu nou edifici a la plaça Fontenoy a París (França). Tal i com ja hem comentat anteriorment³¹⁴, la proposta consistia a realitzar dos grans murals, anomenats *El sol i La lluna*, compostos per mosaics de ceràmica cuits a gran foc (alta temperatura: 1.280°C)³¹⁵.

³¹⁴Hem parlat d'aquest tema al capítol 3.2.

³¹⁵A partir de 1955 fins al 1958 van estar treballant en el projecte, fent gran quantitat de mostres de colors fins arribar a tenir una paleta eminentment Mironiana, també van fer un treball de camp sobre les pintures murals d'Altamira, sobre el Parc Güell de Gaudí i sobre les pintures romàniques del Museu d'Art de Catalunya.

A Miró, el tema dels murals li interessa no tan sols pel tema del color sinó també per l'organització espacial que comporten, la influència de la llum natural i el contrast que té amb l'arquitectura circumdant, així com la relació que s'estableix entre el formigó, el disseny de l'edifici i l'entorn circumdant.



*Miró - Artigas
Mural del Sol, 1957-1958.
7 x 3 m.
Refractari
Palau de l'UNESCO.
Paris*

Miró i Artigas
 Fragment. Mural, 1970.
 5000x1000 cm.
 Refractari
 Aeroport de Barcelona



L'èxit d'aquest murals van fer que tinguessin altres encàrrecs com el que va ser destinat a la Universitat de Harvard el 1960. Aquest estava destinat a reemplaçar una pintura de Miró de l'any 1951, ja que va ser traslladada al Fogg Art Museum. Miró creia que no podia copiar la seva pintura i fer-la en ceràmica, per això va fer un nou disseny a partir del tema de l'estrella sense utilitzar maqueta prèvia i amb les peces de dimensions irregulars, pensant que el color s'havia de veure en un interior. A diferència dels anteriors Murals, la tècnica que usà Miró fou més directa, cuita d'una sola vegada i amb una pinzellada més brutal i expressiva, i una segona cocció per als colors més forts (vermell, blau, verd, groc). Quan va estar acabat el mural va ser exposat a la Sala Gaspar de Barcelona, a la Galeria Maeght a París i a la Solomon R. Guggenheim³¹⁶ de Nova York.

Més tard a l'any 1964 va venir el Mural de la Universitat de Sant Gall a Suïssa; llarg mural pintat amb signes de gran força expressiva. Al 1966 el del Museu Guggenheim; aquest gravat amb incisions amb lletres i una gran estrella. Més tard, al 1968, el del *laberint* de la Fundació Maeght a St. Paul le Vence a França, primera obra mural treballada als forns de Gallifa; i després el de l'exposició d'Osaka al Japó encàrrec fet per una de les companyies de gas més importants del Japó. El següent fou per a l'Aeroport de Barcelona, a diferència dels anteriors on el signe de Joan Miró era evident i es feia palesa la seva força de traç. En el cas del de l'Aeroport de Barcelona la tècnica fou diferent, doncs Miró distribuï els colors en grans masses de color uniforme conforme la seva paleta de colors habitual.

³¹⁶Solomon R. Guggenheim, promotor d'art d'avantguarda i fundador del Museu novayorqués que porta el seu nom en un edifici fet exprés per Frank Lloyd Wright i inaugurat al 1959.



*Miró i Artigas
Mural, 1970.
5000x1000 cm.
Refractari
Aeroport de Barcelona*

Al 1971 va crear un nou mural destinat a decorar un mur interior de la Kunsthhaus de Zurich, utilitzant la tècnica d' esquitxar taques de color sobre una superfície esmaltada amb blanc i distribuir els signes mironians amb colors vermells, verds, grocs i blaus com si d' una pintura es tractés, per donar sensació de fluïdesa i de llibertat fent al·lusió al vol d' un ocell.

L'últim mural fet de la mà de Miró fou per a la Cinemateque de París. Sobre fons blanc, els signes Mironians s' extenen més indeterminats que els anteriors Murals, els anys fan que el pols no sigui tant precís, però la força expressiva és la mateixa. Segons el nostre punt de vista, podem afirmar que poques vegades l'obra d'art ha proporcionat una sensació més evident de novetat, tot i tractar-se d'objectes ja coneguts. Els dos artistes van partir de l'argila i del foc per tal de donar forma segons els interessos de l' obra de Miró rica en matisos de color, i utilitzant l' experiència d' Artigas per a trobar la fórmula adequada per al color cercat, establint una vinculació difícilment igualada.

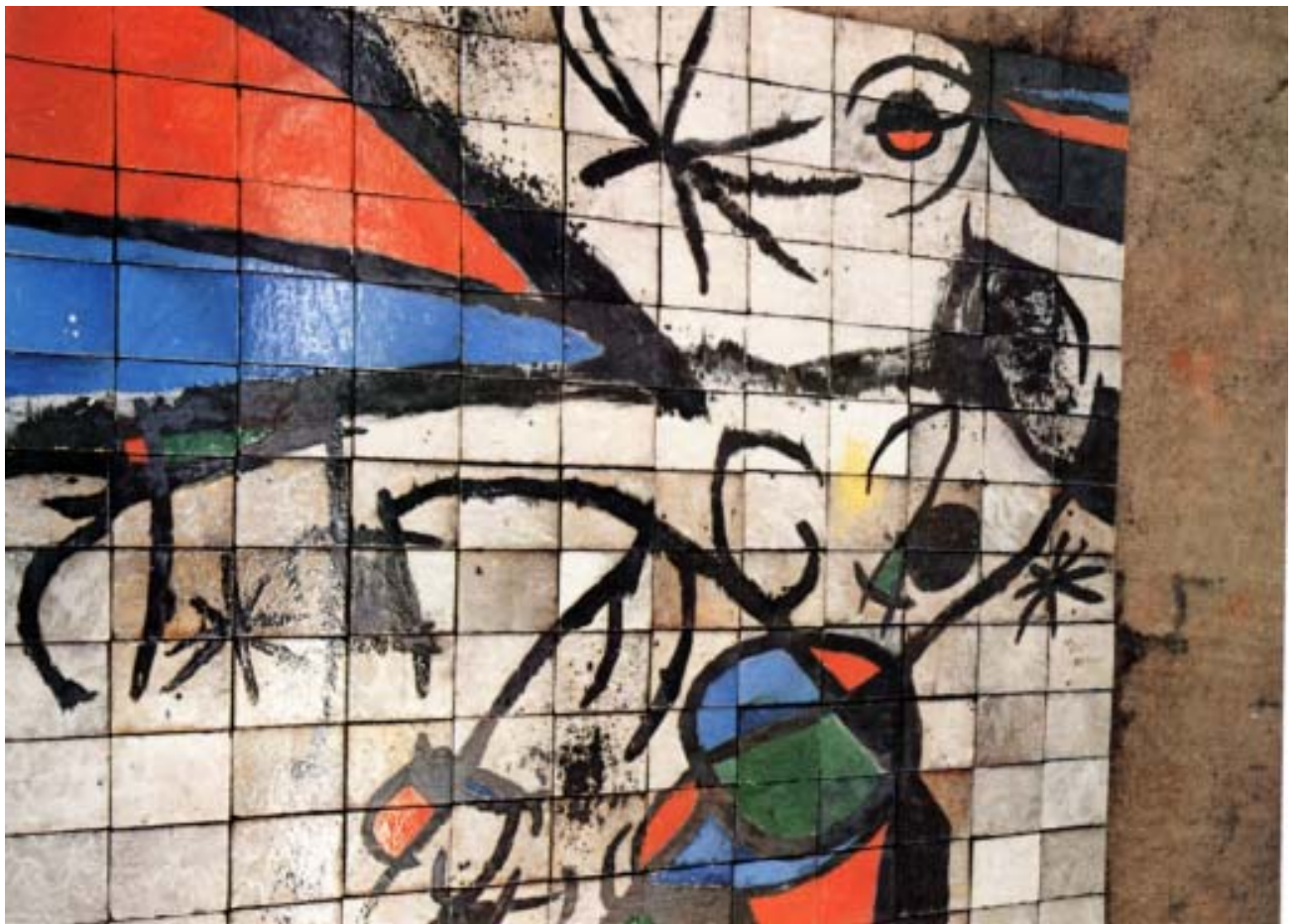
Miró va treballar en estreta col.laboració amb els arquitectes, per tal d'aconseguir una perfecta integració de la seva obra dins el conjunt arquitectònic. Ell considerava que aquest era un aspecte molt important a tenir sempre en compte. Per a Miró, cal incloure l'obra tot conservant la seva originalitat, però sense oblidar la seva personalitat, cercant sempre el contrast entre tots els elements: l'arquitectura, l'espai i les condicions de la llum que es reben. Així, tots aquests elements li suggereixen les formes i els colors que utilitza en cada un dels seus murals.

En qualsevol cas, és evident que l'aproximació per part de Miró a les peces de gran format en espais públics representa i simbolitza un retorn metafòric a la natura i el diseg, per part de Miró, de situar aquestes obres en zones poblades dins d'un context arquitectònic essencialment urbà, perquè puguin ser vistes i en pugui gaudir molta gent.

Creiem interessant, tot i la seva extensió, recordar un passatge de Josep Lluís Sert³¹⁷ (1902-1983) en el qual se'ns presenta una interessant reflexió sobre el tema: "Miró també ha demostrat la seva consciència de l'ambient en el qual se situen les seves obres. També posseeix un sentit notable de l'escala apropiada o mida que l'espai i el lloc requereixen de la seva obra. El tamany és l'apropiat, i és part del caràcter de la peça. Però algunes de les peces posseeixen una qualitat monumental inherent. Aquestes grans escultures estan pensades per ser utilitzades en espais públics, per gent normal. Són humanes i sovint divertides. Com l'obra de Gaudí, poden arribar a ser populars³¹⁸.

³¹⁷ Josep Lluís Sert, arquitecte català que treballa a París amb Le Corbusier fundador amb altres companys de GATPAC. Construí al 1959 la fundació Maeght a Sant Paul de Vence.

³¹⁸ SERT, J.L. *Sculptures in architecture. Joan Miró*. Pierre Matisse Gallery; Nova York 1976.



Miró i Artigas
Fragment. Mural per la cinemateque de París, 1971.
4000x4500 cm.
Refractari
Museu de les Belles Arts d'Alava

Així, és molt important tenir present que aquesta tipologia d'obres integra a la perfecció la pintura i la ceràmica; les situa a les dues en un mateix nivell. Realment el que fa és traduir el llenguatge pictòric de Miró al camp dels murals, utilitzant en cada cas la tècnica més adient segons el tema tractat. Aquest fet, insòlit fins al moment, marcà un veritable punt d'inflexió en la concepció de la ceràmica contemporània, i comportà una conseqüència clara: l'arribada d'una sèrie d'encàrrecs per a Miró, dels quals en presentem un llistat a continuació (d'algunes obres ja n'hem parlat anteriorment), per ordre cronològic:

- 1956 - 57: *El sol*
La lluna
 Ambdós a la seu de l'edifici de la UNESCO a París.
- 1961: Mural per al Harkness Graduate Center de la Universitat de Harvard.
- 1964: *El laberint*, sèrie de peces de gran format per al jardí de la Fundació Maeght, Saint Paul de Vence.
- 1968: Mural de la Handel Hochschule, a Saint-Gall. Suïssa.
La deessa del mar submergida en una cova marina, prop del Golfe-Jean, a la Côte d'Azur.
 Mural pel jardí *El laberint* de la Fundació Maeght a Saint Paul de Vence.
- 1970: Mural per la Companyia del Gas a l'Exposició Internacional d'Osaka.
 Mural per l'Aeroport de Barcelona
- 1971: Mural per la Kunsthhaus de Zurich (mural per la Cinemateca de París, actualment al Museu de Belles Arts d'Àlaba.)
- 1976: Mural per l'Edifici de l'IBM de Barcelona.
 Mural per a la ciutat de Ludwigshafen a Alemanya.
- 1980: Mural pel Palau de Congressos de Madrid.
- 1982: Instal·lació de l'escultura *Dona i ocell* de formigó i ceràmica al Parc de l'Escorxador, a Barcelona.
- 1983: Mural pel Parc del Mar de Ciutat de Palma, en col·laboració amb el ceramista Lluís Castaldo.
- 1991 - 92: Mural per a la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, segons un dibuix per a fer un Mural per a la ciutat de Cincinnati (USA) i realitzat per Joan Gardy Artigas.



Miró - Artigas
Mural Expo d'Osaka companya de Gas, 1970.
2500x 1000 cm.
Refractari
Museu de les Arts Folklòriques
Osaka

*Beverly Pepper
Fragment. Cel Caigut, 1991.
Refractari
Parc de l'Estació del Nord.
Ajuntament de Barcelona.*



En totes aquestes obres murals, la col.laboració d'Artigas amb Miró arriba a cotes de perfecció admirables, i el que potser va començar com una mena d'assessorament tècnic, va acabar essent una interrelació d'artistes, i una compenetració d'imprevisibles conseqüències i de gran ressò universal.

Aquest treball conjunt ja havia existit en èpoques anteriors, des del segle XVI, a Espanya, Itàlia, França i Portugal, s'expandí el costum de decorar els interiors i exteriors de les cases amb revestiments ceràmics, i posteriorment a finals del segle XIX amb el Modernisme, trobem tants bons exemples d'aplicació de la ceràmica a l'arquitectura al propi país.

Així doncs, aquests treballs de Miró i Artigas, consoliden i reafirmen un dels aspectes de la ceràmica com a complement de l'arquitectura del segle XX, murals que representen un apropament del color a l'entorn urbà; són frisos destinats a un culte dels grans signes màgics de la vitalitat creadora que obren camins nous a la col.laboració entre artistes, arquitectes, escultors, ceramistes, pintors, etc.



*Madola
Fragment. "Castella", 1986-1992.
Refractari
Plaça de la Font Castellana.
Ajuntament de Barcelona.*

5. RELACIÓ ENTRE LA CERÀMICA I EL CONJUNT DE L'OBRA DE JOAN MIRÓ.

L'objectiu principal d'aquesta part és el de reflexionar sobre les aportacions i la relació establertes entre la ceràmica i el conjunt de l'obra de Joan Miró. Per tant, és necessari conèixer alguns aspectes sobre l'evolució del conjunt de l'obra mironiana, però també resulta fonamental reflexionar sobre com s'anà articulant, amb el pas dels anys, la relació entre la ceràmica i la resta de la seva creació artística.

Per iniciar la relació entre l'obra ceràmica de Joan Miró i el conjunt de la seva obra, creiem interessant centrar-nos en l'any 1934, quan Miró inicia una nova etapa anomenada "Pintures salvatges"³¹⁹. Es tracta, en gran part, d'una sèrie de teles en les quals apareixen formes orgàniques en constant metamorfosi amb clares intencions de retornar als orígens de la pintura.

Aquest tipus de pintures, agressives i violentes, presagien el drama que suposà la Guerra Civil Espanyola, i hem de remarcar que les realitzà en diferents suports: fusta, uralita, masonite, fins al 1939, just quan finalitza el conflicte bèl·lic.

Entre el 1939 i el 1941, els motius que apareixen en les obres es relacionen dins la composició i es transformen en una gran teranyina. El final d'aquesta etapa coincideix amb l'inici de la sèrie anomenada *Constel·lacions*. En aquesta, els personatges perden agressivitat, semblen representar l'ordre cosmològic, simbolitzen la terra, les estrelles, el cel, els ocells (que simbolitzen la llibertat), etc. La construcció té signes de cal·ligrafia oriental, conté jeroglífics i la creació dels quadres és sense jerarquies. És una mirada sintètica sobre el cosmos, personatges animals terrestres i marins, híbrids, estrelles, cometes, el sol, la lluna, el dia i la nit. Un univers dinàmic i viu que flota sobre el paper i gravita al firmament. És una visió metafísica de l'exploració del buit on es desafien les lleis de la perspectiva, de l'escala, de la relació figura fons, per crear una llibertat que influenciarà més tard, a tota una sèrie de pintors nord-americans. Durant aquest període, la gamma cromàtica es redueix a tres o quatre colors purs i aquests es troben condicionats a les formes, de manera que, per superposició, produeixen diferents colors. Tota aquesta simbologia anava encaminada a un interès per part de Miró d'expressar aquest retorn als orígens, sentit que era compartit per altres artistes contemporanis a causa d'un context històric bèl·lic.

³¹⁹ Pintures que prefiguren els horrors de la guerra, grafismes violents, éssers monstruosos.



Joan Miró
L'Estel matinal, 1940.
38 x 46 cm.
Tempera, gouache, oli i pastel damunt paper
Fundació Joan Miró Barcelona

Hi ha un fet inqüestionable i de gran transcendència: l'any 1942, el seu llenguatge artístic no s'assembla al de cap altre artista contemporani. És, sens dubte, un llenguatge personal i innovador, que reflecteix un aïllament respecte a la guerra, temes que persistiran al llarg de la seva obra. I és al llarg d'aquests anys (exactament a partir del 1944) quan Miró reprèn el contacte i la relació amb Josep Llorens Artigas³²⁰. Tot i que es coneixien des del 1921, a partir de la segona meitat de la dècada de 1940 intensificaren el tracte, i arribaren a establir una col.laboració molt interessant, sens dubte la més transcendent entre un artista i un ceramista en tot el segle XX. En definitiva, podem afirmar que Miró ha sigut dels pintors que han fet ceràmica qui sens dubte ha comprès les possibilitats de les diferents terres i esmalts. Va ser capaç de crear un món màgic, relacionat amb la seva pintura, completament diferent del que s'havia fet fins aleshores.

Ara bé: quines són les aportacions, les reflexions concretes que aportà Joan Miró al món de la ceràmica en aquest període? Per respondre aquesta pregunta hem de tenir present el que cercava Miró: que les obres no necessitessin una explicació pre-concebuda, ni cap justificació literària o poètica, ja que només la matèria i la forma per sí mateixes ja poden expressar el seu contingut. La seva obra oscil.la entre l'instint i la raó, entre les formes orgàniques i les formes racionals, tot i que, segons les èpoques i les circumstàncies personals, puguin dominar unes sobre les altres.

Els elements informals, gestuals i espontanis tenen una utilitat ben precisa: aprofitant la sensibilitat de la terra, es poden entreveure les seves vísceres contrastant tot això amb superfícies aspres o brillants.

Aquesta matèria, que és rica, misteriosa i profunda, pot despertar en l'espectador la seva imaginació. Sens dubte, el llenguatge de la matèria és un dels interessos més destacats i constants en Miró. Les formes s'han desenvolupat en funció de les possibilitats que ofereix la terra, per això el seu treball ha de tenir una gran rapidesa d'execució i així pot deixar d'una manera rigorosament pensada tots els mètodes tècnics i artesanals. A Miró li interessa la forma i el color. D'altra banda, és evident que en la ceràmica tot és matèria. A causa del pas de l'obra pel foc, el color donat pels òxids metàl·lics es converteix en matèria cromàtica.

³²⁰ El període de col.laboració entre Miró i Artigas. 4.2



*Miró - Artigas, 1956.
Plaque 23 x 11 cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris*



Miró - Artigas
 Detall. *Le Léopard*, 1956.
 32x 17,5 x 18,5 cm
 Refractari
 Col·lecció Hermann Wünsche

Tornem ara a l'evolució artística i cronològica de Miró. Entre els anys 1953 i 1956, la seva obra es perfila com un estudi del món orgànic, en el qual es estudia les possibilitats que pot oferir un ésser a mig fer (carn informe, membres inacabats, fragments de cos humà) o una pedra no acabada. Es tracta de formes vigorosament preteses, sense ser definides ni acabades, aturades en un moment del seu creixement, equilibrades inestablement, en la mesura en què es tracta de quelcom orgànic que està en mutació contínua. La forma, en l'obra mironiana, és concebuda com un bloc en mutació constant.

Aquest concepte d'espai, matèria i forma el desenvolupa utilitzant la terra refractària, que a causa de la seva rudesa (provenint de la seva composició³²¹), la seva duresa (provenint de la cocció³²²), rugositat i color, dóna la càrrega emocional necessària, estructurant la forma i l'ús de la matèria.

Ara ens centrarem en una qüestió ben propera a l'anterior. Si pretenem aprofundir en el sentit del treball de Miró i relacionar-lo amb el conjunt de la seva obra, hi ha dos aspectes que, segons el nostre entendre, són fonamentals. En primer lloc, la importància de la matèria i, en segon terme, l'absència de bellesa³²³ en un sentit literal.

Sobre el primer punt, direm que el respecte per la matèria es mostra en els processos emprats en totes les tècniques que Miró va utilitzar, gratats suaus o violents, esquinçats, ferides que la matèria transforma en el seu diàleg i evoca la seva finalitat. Som de l'opinió que el Miró escultor o el Miró ceramista no eren pas un complement més o menys interessant del Miró pintor, sinó que, de fet, era la mateixa matèria creativa la que li exigia la dedicació a un medi o a un altre. El seu sistema personal anava completant el seu món, i cada tècnica tenia, per tant, la seva pròpia exigència. Aquest fet es pot constatar si s'observa que en cada nou material que treballa se'ns permet l'accés al coneixement de les seves intencions més íntimes. A Miró, qualsevol material li resultava bo i necessari si li permetia arribar a expressar-se.

³²¹ Veure glossari.

³²² Veure glossari.

³²³ Etimològicament la paraula bellesa ve de la paraula grega *KRASOTA* que vol dir "el que agrada a la vista", entenent per bellesa com la propietat que tenen les coses que fan estimar-les infonent en nosaltres un delit espiritual.



Miró - Artigas
Fragment. Le Lézard, 1956.
32x 17,5x 18,5 cm
Refractari
Col·lecció Hermann Wünsche



Estatueta Muràgica
X–VII a. C.
Sardenya

Tota la seva obra neix de l'observació atenta d'una emoció, ja sigui una ceràmica popular, un gravat o un escrit. Aquesta, sens dubte, és la causa de l'originalitat de cadascuna de les seves obres, i unes ho transmeten a les altres com si gaudissin de vida pròpia. Així, les obres basades en civilitzacions primitives, en mobiliari de tombes d'antics pobles mediterranis o de l'Amèrica precolombina, totes les peces de Miró estan posseïdes per un instint vital: les formes d'ou, ametlla, fulles enrotllades de petxines esmaltades amb colors vius, blaus o vermells ens recorden el seu interès pels frescos primitius de l'Art Romànic o pel recobriment ceràmic de Gaudí. En definitiva, seguint el judici de Jacques Dupin, creiem que “Miró té afinitats tan profundes i llaços de parentiu molt sòlids”³²⁴.

En el camp general de les arts plàstiques, Miró ens exposa la seva composició d'espai, les sensacions de profunditat que ens suggereix una pintura, la il·lusió que crea a les seves escultures, fent sentir en el seu interior com un habitacle i les seves ceràmiques com a recipients contenidors d'espai; entenem que el que perdura en la seva obra com a tret comú és aquest embolcall de l'espai, elogi al buit i joc etern entre l'interior i l'exterior, i que en les ceràmiques troba una manera nova d'expressar-ho, la unitat entre terra, aire, aigua, i foc proporciona a Miró els elements essencials per combinar l'espai intern i extern, el color i la matèria com a instruments de donar vida, en última instància de creació.

En fer l'anàlisi de la relació entre l'obra general de Miró i la ceràmica, creiem que seria molt interessant establir una relació conceptual i formal entre els seus treballs anteriors i posteriors a la data d'inici de treballar la ceràmica, i comparar tota la simbologia del llenguatge mironià que ell utilitza en les seves ceràmiques, per tal de poder establir una comparació visual i comprovar que l'interès per la ceràmica estava ja implicat en la seva obra anterior.

³²⁴ DUPIN, J. *Miró escultor*. Barcelona: La Polígrafa, 1972, pàg. 23.



Detall d'un querubí, S.XII
Pintura Mural
Absis de Sta. Maria
Aneu

Segons les paraules del propi Miró, “recordo dues pintures d’Urgell en particular, totes dues es caracteritzen per uns horitzons crepusculars llargs i rectes que tallen els quadres per la meitat: l’una és un quadre d’una lluna per sobre d’un xiprer, l’altra, amb una lluna creixent a la part baixa del cel. Tres formes, que s’han convertit en una obsessió per mi, representen l’empremta d’Urgell: una rodona vermella, la lluna i una estrella. Sempre retornen, i cada vegada amb petites diferències”³²⁵.

Modest Urgell i Picasso foren decisius en l’interès per la matèria ja des dels seus inicis; també el treball que als setze anys va fer al taller de Galí, l’interès per la premisa surrealista de deixar-se guiar per la mà i la importància que donava a la matèria. Seguim, de nou, el testimoni de Joan Miró: “una matèria rica i vigorosa em sembla necessària per a donar a l’espectador aquell cop de ple a la cara que ha de rebre abans que no hi intervingui la reflexió. D’aquesta manera la poesia, expressada plàsticament, parla amb el seu llenguatge propi”³²⁶.

Si recordem què feia Miró l’any 1940, hem de tenir present que treballava amb formes espontànies “com les pintures populars i els xiulets de Mallorca”³²⁷, i, per tant, ja donava molta importància a la matèria. En les aquarel·les frega la superfície del paper amb paper de vidre per obrir porus a la tela, o pinta sobre arpilleres, i pensa que la matèria ho dirigeix tot. Miró vibra amb les coses més senzilles, li interessa l’art popular perquè és autèntic, sense trucatge. Els objectes populars segueixen el seu curs natural i la matèria dicta la tècnica que s’ha d’usar, i això proporciona una gran unitat i una gran humanitat. Tal i com ell mateix reconeix, “la valoració de l’anonimat porta al treball col·lectiu. És per això que la ceràmica amb l’Artigas m’apassiona tant”³²⁸.

Tota la simbologia del món mironià es troba implícita dins la seva obra de ceràmica, sobretot el vocabulari usat a les *Constel·lacions* a Varengueville, punts claus en el seu art, i obres que van estar exposades conjuntament amb una primera sèrie de ceràmiques fetes el 1945 a la Galeria Pierre Matisse de Nova York.

³²⁵ SWEENEY, James J. “Joan Miró: comment and interview” *Parisian Review* 15 núm. 2, Febrer 1948

³²⁶ DUTHIT, Georges. “Où allez-vous Miró?” *Cahiers d’Art*, núm. 8-10, 1936

³²⁷ Peces de caràcter popular a l’illa de Mallorca, petites de fang inicialment sense coure i pintades amb calç decorades a sobre amb pintura vermella i verda, servien per tocar el xiulet els nens.

³²⁸ TAILLANDIER Ivon “Je travaille com un jardiner” recollit per Ivon Taillandier Paris “XX Siècle” 15 de Febrer, Volum 1, nº1 pag. 4-6



Modest Urgell
Marina
52,5 x 95,5 cm.
Oli damunt tela
Museu d'Art Modern, Barcelona



Joan Miró
Paisatge (de la serp), 1927.
130 x 195 cm.
Oli damunt tela
Col.lecció particular

Miró - Artigas
Oeuf de Mammouth, 1956.
 60x40 cm.
 Gres



Elements tan diversos com el garrofer, l'arbre de Montroig, les arrels, el mar, el sol, l'ull, les orelles, el peu, l'engonal, el pagès, la pipa, els pèls de la bamba, la mà, la barretina, el cor, les entranyes, el sexe femení, el penis, l'home, la dona, l'horitzó, l'escola, els animals, els insectes, la terra, el gat, el gos, el sol, la lluna, les estrelles, els cometes, la serp, les línies de punts, les flames, el signe de l'infinít, el triangle, i un llarg etcètera constitueixen tot el món màgic de les coses, la vida secreta de tot, això era el que li interessava i no pas l'aspecte exterior. És en la ceràmica on Miró troba aquest misteri màgic, i reflexiona: "la brillantor de la ceràmica m'ha seduït: és com guspires. I, a més, hi ha la lluita amb els elements, la terra, el foc. S'ha de saber dominar el foc, quan es fa ceràmica.

³²⁹ Igual al anterior

Una altra seducció es l'imprevist, ni que feu servir la mateixa fórmula, el mateix grau de cocció, no obtindreu mai el mateix resultat. L'imprevist provoca un xoc, i això és una cosa que m'atreu"³²⁹.



*Miró - Artigas
Grand Personnage, 1956.
105 cm
Refractari
Kunsthaus
Zürich*

5.1. PINTURA, ESCULTURA I GRAVAT EN LA CERÀMICA

Pel que fa a la relació entre la pintura, l'escultura i el gravat en la ceràmica, hem de dir que es tracta de formes poètiques per presentar una visió personal de la natura i la realitat. Miró no va donar prioritat a cap mitjà d'expressió, ho podem comprovar gràcies a les seves llibretes on al costat d'un dibuix per a un tapís o per a una escultura, hi trobem notes preparatòries per una pintura³³⁰. Aquests documents ens permeten conèixer el procés de treball en la creació de totes les seves obres.

Tota l'obra escultòrica de Joan Miró ja sigui en bronze o en ceràmica és, en definitiva, una ordenació d'objectes trobats en un joc personal com un museu imaginari on el dibuix filiforme és una guia d'aquest collage d'objectes. Tal i com ja va suggerir Louis Aragón en la dècada de 1930, les pintures de Miró poden ser pensades com una anticipació als seus collages, i com unes escultures o ceràmiques anticipades.

El 1978, Miró, en una conversa amb Daniel Marchesseau a la Fundació Maeght de Saint Paul de Vence digué: "Pour une part je ne suis ni peintre, ni sculpteur, ni ceramiste. Tout ce que je fais est une unité. Une chose enrichit l'autre. Depuis des années, tout est simultane chez moi"³³¹.

Les obres de Miró contribuïren a la transformació de la funció de l'art dins la societat, segons aquestes declaracions i la seva posició representa una nova concepció que va més enllà de les tècniques usades, aconseguint una unitat entre totes elles en una perfecta unió de les arts.

Miró pretengué amb la ceràmica realitzar unes obres en tres dimensions partint de l'experiència del seu treball anterior amb escultura, pintura i gravat. Comptava amb l'ofici de Llorens Artigas, i amb la seva habilitat i coneixements en art, i era molt conscient que prenia una decisió important i iniciava un treball seriós i concret amb un material que desconeixia.

³³⁰ Catàleg de la Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca, Quadren VII, pàg. 6

³³¹ MARCHESSEAU, D. "Interview de Joan Miró par Daniel Marchesseau à Saint Paul de Vence le 14 Octobre 1978" a *L'Oeil* 281 (1978), pàg. 37.



Joan Miró
Personatge, 1969.
27,4 x 21,9 cm.
Bolígraf blau
Fundació Marguerite et Aimé Maeght
St. Paul le Vence.



Joan Miró
Maternité, 1969.
83 x 45 x 27 cm.
Bronze
Fundació Marguerite et Aimé Maeght
St. Paul le Vence.

Miró - Arrigas
Carbassa, 1956.
44 x 30 cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris



Les primeres obres de Miró en ceràmica sorgeixen, i estan influenciades de les seves pintures *Sèrie Constel·lacions*, obres on la seva estructura és un motiu constant al llarg de la seva vida, i que li serveixen de plantejament a les seves primeres ceràmiques, donant-los un ordre pictòric a la vegada que escultòric. Aquest vessant particular, que feu de la seva pintura o escultura ceràmica, no la traducció de les seves obres pictòriques o escultòriques, sinó una obra nova feta amb fang, una creació sense temps. Com a antecedent tenim les seves primeres obres i decisives con *La Masia* (1921 – 1922) o *Paisatge català* (1923-1924), i ell mateix ens explica sobre aquestes obres l'arrelament i l'amor a la terra, l'atracció a allò desconegut, l'amor al risc. Totes aquestes constants en la seva obra, i altres de ja comentades anteriorment, el portarà al 1944 a iniciar el seu treball amb la ceràmica, aportant una inventiva volumètrica, cromàtica i gràfica que analitzarem detalladament.

La producció de 1944 – 1946 es tracta de vasos, petites plaques rectangulars preparades per Artigas perquè Miró pogués pintar a sobre, fragments de forns antics ja destruïts i que Miró pinta pels dos costats i petites escultures modelades per ell mateix.

En les primeres peces (vasos) utilitzarà el mateix vocabulari que utilitza quan pinta *Femmes dans la nuit* o *Femmes devant d'évasion* del 1945, utilitzant totes les provocacions que la matèria li ofereix, com si de taques de pintura es tractés, formes lentes, rítmiques, formes detallades, repetitives que la rotunditat dels vasos fa més contundents.

Les plaques rectangulars fetes per Artigas són sens dubte la traducció de la superfície d'una tela com les utilitzades en la serie *Constel·lacions*; superfícies planes esmaltades de blanc, per poder posar a sobre els signes de l'univers Mironià. A ell no li agradaren aquestes superfícies, li semblaven paper en blanc per a fer un dibuix; intuïa que la ceràmica demanava un altre llenguatge, aquestes peces foren destruïdes, sols en queden uns pocs exemplars.

En les ceràmiques pintades per les dues cares, fetes en fragments de forns, Miró se sent més lliure per jugar amb les textures o les taques de color que suggereixen, distorsions, automatisme, surrealisme.



*Miró - Artigas
Figurine, 1960.
9 x 5 cm.
Refractai
Col. François Fiedler*

Miró - Artigas
 Carbassa, 1956.
 79 x 48 cm.
 Refractari
 Galerie Adrien Maeght
 París



També, les petites escultures fetes amb fang i model·lades per Miró, per exemple, *Personatge amb ocell*, ens evoca a una obra pictòrica del 1925 anomenada *L'estàtua*, on hi apareixen deesses grotesques que el portaran més tard a la peça misteriosa de la Fundació Maeght *L'Arc de Triomf*.

Les peces fetes posteriorment (1953–1956) tenen més relació amb les escultures ensamblades que Miró havia començat a fer, com per exemple *Personatge* del 1931 o *Objecte poètic* del 1936 i que s'havien passat de la cera perduda al bronze; la diferència és que en el cas del objectes de bronze, són objectes ensamblats i moltes vegades objectes fràgils que sols es poden tornar volum gràcies a la fosa i en el cas de les peces de ceràmica són objectes model·lats o reutilitzats, ja cuits però amb formes fetes sempre en fang. Aquí els plantejaments ens tornen a recordar la sèrie de les *Constel·lacions*, per l'ensamblatge de les formes i per la llibertat creadora.

De mica en mica va canviant els seus plantejaments estètics referents a les anteriors peces de ceràmica. Ells plafons del Sol i la Lluna de l'edifici de la UNESCO de París, són els primers en que a partir d'un quadre del 1950-1951, va canviant el plantejament, les formes suren en l'espai, condicionat per la disposició de les peces del fons (rajoles rectangulars de diferent mida). Els seus sistemes de treball van anar canviant a mesura que augmentava el seu coneixement de la matèria. Ell va anar agafant més llibertat per poder fer unes creacions més directes sense prèvia maqueta o dibuix, com per exemple els Murals de Harvard, on Miró va treballar directament sobre unes plaques esmaltades i sense coure, dibuixant directament amb òxids metàl·lics i coent-los posteriorment.



*Miró - Artigas
Carbassa, 1956.
44 x 30 cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris*

El resultat és que quan Miró domina la tècnica de la ceràmica, un cop feta la col·lecció *Terres a gran foc* és la seva pintura la que es veu influenciada per la ceràmica, pintures com *Blau III* (1961) o *Pintures per a la cel·la d'un solitari* (1968) fetes sobre un fons blanc i una línia de pinzell ens recorden les experiències ceràmiques fetes anteriorment.

Miró arriba en aquesta època, com ja hem dit anteriorment, a treballar amb absoluta llibertat, directament sobre la terra con si d'un quadre es tractés, amb la característica que els accidents sobre la terra li sotjarien uns efectes inèdits que el captivaven i, com fan els ceramistes japonesos li transformen l'orientació, i una peça defectuosa pot esdevenir d'una bellesa extrema, ja que esdevé una peça tocada pels Déus del Foc, cosa inexplicable en el camp de la pintura.

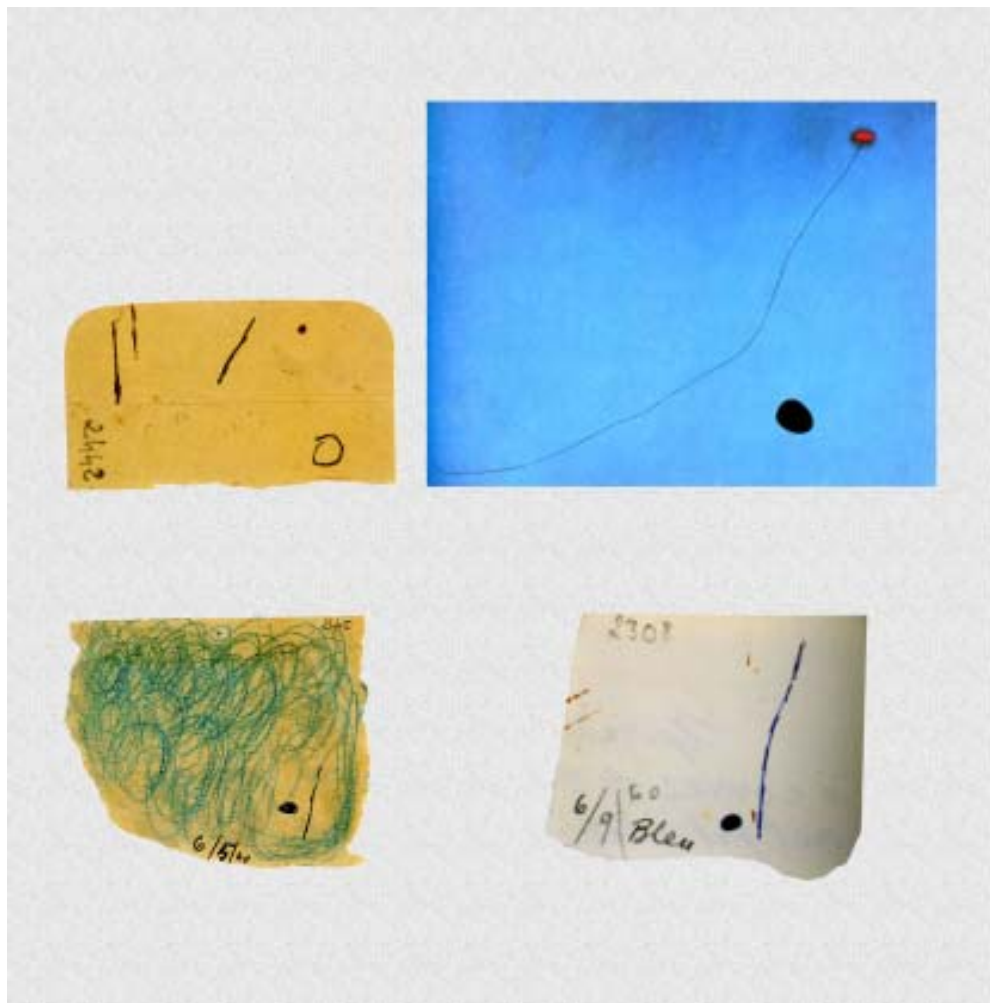
Quan l'obra de ceràmica estava en el seu millor moment (sobre els anys 60) decideix fondre amb bronze moltes peces de les fetes amb fang, segons el meu criteri per una millor comercialització; la ceràmica sempre té el problema de ser fràgil per al seu transport, la seva obra tenia una demanda important i era un problema transportar-la, els seus marxants segur aconsellaren passar-les a bronze; també es donava el cas de la demanda que hi havia per fer peces de gran format per espais públics, la ceràmica té una limitació de mida i això era un problema. Per això es va creure que era millor fer-les en bronze en detriment de la tècnica de ceràmica que va perdre la possibilitat de fer grans peces.

I per últim la relació de les seves ceràmiques amb el gravat, es fonamenta sobretot en què les peces quan estan en la terra molla, Miró grava amb una eina i amb diferents intensitats, solcs, rastres i trajectòries, positius i negatius, per a així fer sortir la qualitat diferent de la terra, de la mateixa manera que ho faria una escriptura jeroglífica sobre una placa metàl·lica per a gravar, tenyint o donant color en un acabat posterior.

Per concloure, només dir que la ceràmica de Miró fou la gran aliança entre la seva pintura, escultura i gravat.

Joan Miró
Dibuix preparatori
de Blau III, 1961.
3,7 x 6,6 cm.
Tinta estilogràfica
damunt cartulina
(capsa de cigarrets)
Fundació Joan Miró
Barcelona.

Joan Miró
Blau III, 1961.
268 x 349 cm
Oli damunt tela
Museu Nacional d'Art Modern
Centre Georges Pompidou
París



Joan Miró
Dibuix preparatori de Blau III, 1961.
9,4 x 11,3 cm.
Bolígraf i llapis de colors
damunt paper
Fundació Joan Miró.
Barcelona

Joan Miró
Dibuix preparatori de Blau III, 1961.
5 x 6,2 cm.
Tinta estilogràfica i llapis grafit
damunt paper
Fundació Joan Miró
Barcelona



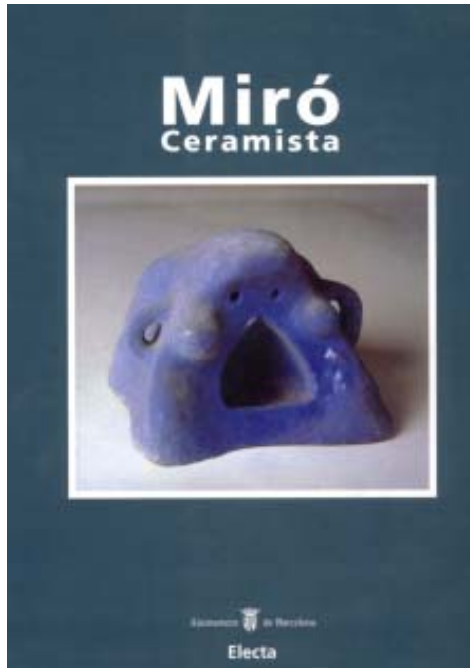
*Joan Miró, 1956.
58x22x22,5cm
Bronze
Col·lecció de la Fundació Pilar i Joan Miró
Palma de Mallorca*



*Miró - Artigas
Femme, 1960.
22x11,5cm.
Refractari
Fundació Marguerite et Aimé Maeght
St. Paul le Vence.*

5.2. EXPOSICIONS DE CERÀMICA DE JOAN MIRÓ

- 1945 Galeria Pierre Matisse, Nova York
Galeria Maeght, París
- 1948 Galeria Maeght. París
- 1956 MIRÓ - ARTIGAS
“Terres de grand feu”. Galeria Maeght, París.
MIRÓ - ARTIGAS
“Terres de grand feu”. Galeria Pierre Matisse, Nova York.
- 1960 Exposició a la Sala Gaspar de Barcelona del Mural per el Harkness Graduate Center de la Universitat de Harvard. (USA)
- 1961 Gran exposició retrospectiva al Musée de l’Athenée de Ginebra.
- 1962 Exposició retrospectiva al Museu d’Art modern de París.
Brasque, Chagall, Miró. Museumfür Kunstund Gewerbe a Hamburg.
- 1963 MIRÓ - ARTIGAS
Ceràmiques Monumentals. Galeria Maeght, París.
Ceràmica. Galeria Pierre Matisse, Nova York.
- 1966 Exposició retrospectiva de Joan Miró al Museu d’Art Modern de Tokio. (exposen obres de ceràmica)
- 1968 Leger, Miró, Picasso. Galeria Bonnier, Lausana.
- 1970 Miró, Escultures en bronze i ceràmica. Galeria Pierre Matisse, Nova York.
- 1973 MIRÓ - ARTIGAS
Exposició d’escultures i ceràmica a la Fundació Maeght, a Saint Paul de Vence.
- 1979 “Doce ceramistas españoles”
Palacio de Cristal, Madrid. Museo del Marqués de Dos Aguas, València. Museu de Ceràmica de Barcelona.
- 1979 Miró, Pintures, Escultures, Gravats, Dibuixos i Ceràmiques (1956-1979). Fundació Maeght, Saint-Paul de Vence.



*Catàleg Exposició Miró Ceramista
Palau de la Virreina, 1993.
Ajuntament de Barcelona*

- 1980 Exposició SERT- MIRÓ- FOIX- ARTIGAS.
Galeria Artema. Barcelona
- 1980 Pintures, escultures i ceràmiques. Galeria Matisse, Nova York.
- 1981 Exposició de ceràmica. Galeria “Il Naviglio” de Milà.
- 1982 J. Miró: Pintura, escultura, ceràmica, obra gràfica, cartells, tapisseria i teatre. Fundació Miró, Barcelona.
- 1991 “La cerámica de Miró”, Museo Internacional de la Cerámica. Faenza.

A més de participar a nombroses exposicions col·lectives.

Si fem una valoració sobre aquesta relació d'exposicions de Joan Miró, podem observar que les peces dels anys 40 responen a aquelles fetes per Llorens Artigas i decorades per Joan Miró, o bé són trossos de peces de taller i utilitzades per Miró per pintar en ambdues cares. A partir dels anys 50 Miró i Artigas treballen les *terres de grand feu* ajudats per Joanet Gardy, fill d'Artigas. És als 60 l'època dels murals de gran format.

Als 70 fa la presentació de la instal·lació *Laberint* a la Fundació Maeght, obra de gran envergadura on queda palesa la importància del color en una obra de grans dimensions per a un espai públic.

Amb l'arribada de la dècada dels 80, Joan Miró treballa alguns murals amb Joan Gardy i Lluís Castaldo; es tractarà de l'últim treball que fa amb col·laboradors.

A partir d'aquí les exposicions són d'obres que pertanyen ja al fons privat de col·leccionistes, galeristes i museus.

TERCERA PART

LA INFLUÈNCIA
DE L'OBRA CERÀMICA
DE JOAN MIRÓ
EN ALGUNS CERAMISTES
ESPANYOLS
CONTEMPORANIS



6. ROSA AMORÓS

Rosa Amorós,(1945) ceramista catalana, de extensa carrera, ha participat en nombroses exposicions arreu del món, té obra a museus i col·leccions privades. Hi observem una referència mironiana a través del seu tractament de la matèria, justificació i argumentació que s'expressarà llargament amb el següent comentari analític.



Rosa Amorós
Grà, 2000.
126 x 50 x 12 cm.
Refractari - Tècnica mixta

LA INFLUÈNCIA DE MIRÓ EN L'OBRA DE ROSA AMORÓS.

El treball en l'obra de Rosa Amorós és molt tàctil, aprofundeix el seu pensament mitjançant un procés de comunió entre l'argila i l'empremta de les seves mans, intenció que ella mateixa ha revelat i que també s'observa en l'obra de Miró. El conjunt de la seva obra té un caràcter minimalista, és a dir, en poc vol expressar molt. Usa terra sense esmalt, amb colors molt sobris. La terra que utilitza és refractària vermella amb un excés d'òxid de ferro, refractària negra amb una saturació d'òxid de manganès, o refractària blanca en la qual incorpora alguns esmalts cuits a alta o a baixa temperatura segons els casos.

Rosa Amorós pinta, fet que queda palès en l'ús de colors en la seva pintura, semblants als que usa en la ceràmica. Els traços són parc, sobris, austers però densos, ella aprofita el mateix llenguatge pictòric per a la creació escultòrica en ceràmica: un llenguatge monocolor i dens. Treballa a partir de la forma bàsica de la taca o gota o gargot, un signe que esdevé molt vital per la seva bravesa i contundència expressiva, els seus temes són la vida, la mort, la sexualitat i l'emoció, totes elles són formes essencials, formes que se'ns presenten davant nostre amb una puresa que con mou.

La ceràmica dóna volum a la pintura. Això també passa amb la de Miró; aquest també relaciona pintura i ceràmica, fent que la pintura acabi de definir i polir la seva obra ceramista. Miró presenta unes formes elementals i austeres; ell les acolorix, acabat que la Rosa Amorós no fa.

Hi observem un propòsit d'esborrar els límits de les disciplines artístiques tot esborrant els límits d'una tècnica pictòrica i de la tècnica ceramista; aquestes arts s'uneixen a través d'una mateixa obra, en tots dos casos.



*Joan Miró, 1980.
14 x 12,4 x 7,5
Terncuïa
Museu de la Ceràmica
Barcelona*



*Rosa Amorós
Negre, 2003.
18 x 18 x 24 cm.
Refractari*

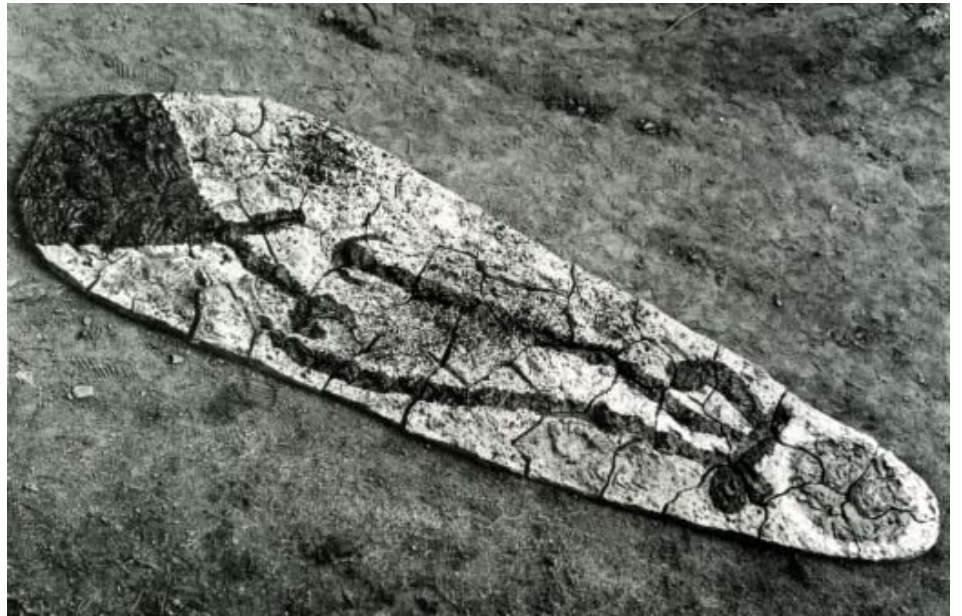
Un altre aspecte que cal comparar és que tots dos parteixen de formes elementals fetes amb la terra. Així com Amorós ens presenta formes primàries de la terra sense pintar, podríem dir que Miró també ens les presenta però, com hem dit abans, en molts casos amb un acabat amb color. Els dos artistes s'inspiren en elements procedents de la natura.

Miró usa, entre d'altres, materials de taller: gerros malmesos, fragments de plaques de forn, potes de gall, columnes d'enfornar, les munta i les decora, en un tractament de reciclatge conceptual. D'altra banda, Amorós fa un pas més, ja parteix conceptualment de la forma elemental bàsica. Així, tot i iniciar la seva creació en punts diferents del procés creatiu, els orígens són semblants.

L'obra de Rosa Amorós i Joan Miró té unes semblances si n'analitzem les característiques generals.

Amorós modela l'obra, hi treballa les textures, les rugositats, les incisions ... i Miró afegia, a la seva manera, també la seva empremta a l'obra; tots dos amb una intenció clara de deixar-hi la petja personal. Aquesta empremta la presenten a vegades en forma d'incisió a la superfície de les peces: hi fan un talls profunds en algun lloc del conjunt. En les obres primerenques de tots dos hi observem aquesta incisió comuna; en l'obra mironiana queda representada per la ratlla o guixada com a escriptura, i la Rosa Amorós hi fa incisions a la peça.

*Miró- Artigas
Sense Títol, 1960.
31 x 390 x 140 cm.
Refractari
Fundació Marguerite et Aimé Maeght,
Saint Paul le Vence*



*Rosa Amorós
Sefar, 1999.
3100 x 390 x 140 cm.
Refractari*

Si analitzem i comparem la forma de l'obra ceràmica de la Rosa Amorós, s'hi observen unes formes orgàniques i geològiques. Aquestes formes donen un sentit de matèria viva de les peces. Una matèria que vibra, és viva, dúctil, sengles obres semblen que es mouen, que corren, poden canviar de forma, semblen obres mutants. En la ceràmica de Miró aquesta obra mutant, que s'automodela, neix de la natura . Per tots dos l'obra no està mai acabada.

Ens presenten tots dos una puresa formal, verge, neta en el concepte que fan de la ceràmica una creació elemental i primària. Fixem-nos també en el primitivisme d'aquelles formes monolítiques (monòlits de la prehistòria) d'un caire ancestral. Rosa Amorós parteix de l'arrel de la terra i en construeix una peça de caràcter primari però molt visceral, aspra, abstracta; la peça de Miró també té aquesta característica però acolorint-la.

El procés creatiu de tots dos s'inicia en la intuïció, treballen la matèria donant unes formes elementals que provenen del seu món interior.

La ceràmica de Rosa Amorós és de caràcter informalista, resultat de la contraposició, el conflicte, l'impacte que li han produït cultures dites primitives, on el símbol ens porta a una relació entre el fer i el sentir i on les disciplines s'esborren i la matèria sens mostra en tota la seva nuesa i expressivitat.

Les seves peces tenen quelcom d'essencial, d'immediat. Ponts, corrals, forats, cabells, magma, ... formes bàsiques tocades per la seva imaginació i per les seves mans en una lluita per arribar a explicar la seva pròpia història.

La massa d'argila natural és convenientment estructurada per una violència emotiva per arribar a una forma essencial, a una forma austera, raonada i modelada per al desig i la voluntat. Contrasta les formes magmàtiques i toves, la taca i la "cagarada" amb les peces més geomètriques.

Amorós manté un diàleg amb la matèria, dibuix i color que ens transmet un llenguatge autònom nu i essencial.

El color summament controlat especialment una paleta de negres, ocre, verds i blancs contribueix a portar-nos a uns móns remots, però permanents en la nostra memòria. En tots dos casos hi ha una voluntat de recerca del seu treball, tot seguint un camí de diferents etapes, dins d'una progressiva continuïtat, fuguint de l'estancament o de la repetició.

Per acabar, Amorós i Miró es connecten a través de la matèria i de la forma conceptual d'expressar-la.



*Miró- Artigas
Le Lézard, 1956.
32x 17,5x 18,5 cm
Refractari
Col·lecció Hermann Wünsche*



*Rosa Amorós
Calavera, 2003.
22x 36x 41 cm.
Refractari*

7. ARCADI BLASCO

L’Arcadi Blasco (Mutxamel, 1928), ceramista reconegut Internacionalment, participà a la Bienal de Venècia al 1970. La seva obra parteix de la ceràmica popular i Miró parteix, en general, de l’artesanía popular per al seu treball personal. El mateix Arcadi Blasco ens diu³³²:

“ Durante muchos años me he creído pintor; he practicado la pintura como profesional durante veinte años. Mi interés por las expresiones plásticas populares me llevó a trabajar juntos a los alfareros de distintos puntos de España. Todo ello unido a una serie de casualidades, me fueron empujando a considerar la cerámica como el procedimiento mejor para seguir mi trabajo. Quede claro que nunca me he considerado ceramista y por una razón muy simple: no he realizado estudios serios de cerámica, soy autodidacta y sé muy poco comparado con lo que saben los que saben de cerámica. Apunto las formulas en las paredes del taller y a la hora de preparar una pasta, siempre caigo en la tentación de alterar las proporciones para ver que pasa. Me llevo muchos disgustos claro”.

Aquest punt en comú, el treball amb la ceràmica popular, entre tots dos ens permetrà analitzar-ne la influència mironiana en la seva obra.

³³² Castro Arines, Diaz Pardo. *La cerámica de Arcadi Blasco*. Cuadernos del Seminario de estudios cerámicos de Sargadelos, nº28, pàg. 12.



*Arcadi Blasco
Refractari*

LA INFLUÈNCIA DE MIRÓ EN L'OBRA D'ARCADI BLASCO.

Arcadi Blasco usa unes tècniques semblants a les mironianes. Com a ceramista, basa la seva obra en la utilització de terra refractària. Usa òxids metàl·lics per donar color, colors més austers i d'origen natural. Usa argila d'Alcalà, Segòvia, Girona o Castelló, enfnada amb la flama directa dins del forn àrab a 960°. En una segona coccio, previ tractament amb òxids, les plaques les sotmetia a foc directe dins del forn a major temperatura y en atmosferas reductores i oxidants³³³.

Així, es pot dir que la semblança amb Miró ve per la forma i no tan pel color; tot i usar també Miró els òxids metàl·lics, donen a l'obra de Blasco un color més somort, de caràcter de ceràmica popular.

Les peces estan modelades a mà, i s'hi observa una estètica barroca manierista, molt refinada. L'obra de Miró presenta també un refinament, però amb més visceralitat i bravesa, essent igual de barroca.

Utilitzen altres materials: fusta en la base de les seves peces per exemple, mitjà que els serveix per relacionar la pintura i la ceràmica. En pinten la base. Usa el ferro com a suport de les seves obres de gran format. Ell mateix ens comenta: "Numerando el enorme rompecabezas que algunas obras suponían, las pegaba al soporte metálico o de madera que constituía la armadura del invento"³³⁴.

Tots dos usen la tècnica de l'acoblament per presentar un ordre o sentit de l'ordre. Usa la cultura del fragment, des del punt de vista d'ús de peces gastades i fragmentades.

Altres raons estètiques corroboren la influència de Miró en l'obra d'Arcadi Blasco.

Per a la seva utilització del buit, s'inspirarà en formes de terrissaria popular: gerros, gerres, bols, plats. L'obra esdevé un joc de volums, arrodonits amb llibertat.

Per la utilització de la llum i de les ombres; usa molt el còncau i convex, el positiu i el negatiu, l'obra oberta i tancada i treballa amb el reflex de la llum en la peça. La forma més abundant és la forma esfèrica, rodona, de les formes de la natura i del món vegetal en concret, una presència de formes antropomòrfiques.

Tant Miró com Blasco arriben a la ceràmica a través de la pintura. Les textures en Blasco són molt més fines, però no deixen de ser texturades com les peces mironianes.

³³³ Castro Arines, Diaz Pardo. *La ceràmica de Arcadi Blasco*. Cuadernos del Seminario de estudios cerámicos de Sargadelos, nº28, pàg. 17.

³³⁴ Castro Arines, Diaz Pardo. *La ceràmica de Arcadi Blasco*. Cuadernos del Seminario de estudios cerámicos de Sargadelos, nº28, pàg. 19.

*Miró - Artigas, 1944-1946.
44 x 17 x 10 cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris*



*Arcadi Blasco
Refractari*

L'obra d'Arcadi Blasco es podria situar dins la tradició de la cultura del Barroc espanyol, ornamentada i austera a la vegada, té tot el cromatisme de les obres de la ribera del Mediterrani: cultura grega, fenícia, del món clàssic, pel que fa en el concepte profund de la paraula.

Les peces de Blasco es presenten inacabades com a força expressiva, fragmentades i disperses, misterioses i màgiques, homenatges als terrissers que Arcadi tant admira i sobre els quals n'ha fet treballs de camp.

8. ELENA COLMEIRO

Elena Colmeiro,(1932) ceramista gallega amb una dilatada carrera professional, ha exposat a Galeries nacionals i internacionals. És una de les artistes en la qual s'observa en la seva creació escultòrica una influència clara de l'obra de Joan Miró. El comentari i anàlisi de la seva obra es justificarà a partir d'una sèrie de raons tècniques i estètiques.

En la història de la creació artística d'Elena Colmeiro hi ha una línia argumental marcada per l'interès de treballar el fang i, atreta per la matèria sense límits es deixa portar per una lògica del discurs plàstic inquiet i recercador (segons ella mateixa comenta): *Las grandes inquietudes y un trabajo continuo para hacer perceptibles determinadas ideas me llevan a una búsqueda constante, sin ponerme ningún límite que me pueda acondicionar conceptos definidos*".



*Elena Colmeiro
Refractari*

Elena Colmeiro en el catàleg de la seva exposició a la Fundació Caixa Galícia (1994) ens diu que la forma i el color, i un pensament ordenat (*los años, el tiempo me dan un orden y un ritmo distintos*) són el mitjà expressiu de la seva obra.

Li preocupa la no limitació interior i exterior de la forma i del color per aconseguir una major suggerència de moviment, on l'interior i l' exterior siguin equivalents en un tot.

Sovint aprofita l'espontaneïtat com a factor sorpresa, esdevenint així una manera de treballar que la fa sentir-se lliure i amb més inventiva (cito textualment : *Por más que una obra esté muy estudiada, lo que surge de manera espontanea durante su ejecución, es tan válido o más que lo preconcebido. Esto lo tengo dicho muchas veces. El pensamiento va más deprisa que la ejecución de la obra. Las ideas se suceden una tras otra, intento dejar todas las sugerencias posibles para que cada uno con su sentir haga válido lo que perciba.*)

És amb aquesta comunió d'expressió i manifestació del ser matèric que ella va més enllà de la pròpia escultura, recuperant els seus orígens, elaborant un munt de fang amb tota llibertat.

En diferents etapes de la seva obra, treballa amb la tècnica del torn i amb la terra refractària, com una possibilitat més d'expressió, però transgredint la seva lògica cercant allò inesperat, però amb un fil conductor interior.

Repassant la seva evolució, veiem que les formes del 1962 al 1971³³⁵ ja no presentaven una uniformitat, és a dir, fragmentava la peça després d'haver definit la forma, en un diàleg d'interior / exterior; el 1962 en l'exposició a l'Ateneu de Madrid operava amb el torn sobre plaques planes instal·lades com murals, en canvi el 1971 la verticalitat de les seves peces suggerien figures humanes, cossos asimètrics, protuberàncies, runes conceptualment buides, gruixudes i denses, torsionades amb elles mateixes, monocromes.

³³⁵ Catàleg Exposició al Museu Espanyol d' Art Contemporània Madrid el 1971.



Elena Colmeiro
Nuevas formas con materiales industriales, 1995.
47 x 25 x 35 cm.
Carbonium

LA INFLUÈNCIA DE MIRÓ EN L'OBRA DE L'ELENA COLMEIRO.

Elena Colmeiro usa la terra refractària cuita a alta temperatura (1.280° C.), tractament de la matèria que és constant en l'obra de Miró. A partir de 1987 usa elements ja cuits, procedents dels trossos de peces de carbur de Silici de la Casa Norton, carburúndums, i els construeix com un acoblament, resultant una obra dividida en parts. L'ús d'aquestes peces es correspon al que també en feia Miró amb els fragments ja cuits, material tan típic i característic de l'obra mironiana.

Miró i Colmeiro s'assemblen per la tècnica de l'acoblament³³⁶ de les seves obres. Observeu-ho, per exemple, a *Tête de femme*³³⁷ de Joan Miró del 1962, i en l'Elena Colmeiro a *Cerámica VII*³³⁸.

Pel que fa a raons estètiques, s'hi observa en tots dos casos, un interès de fer de la peça de ceràmica una escultura.

Joan Miró ens presenta un retorn als orígens i a través d'un material que ho possibilita: el fang. Colmeiro el recupera i el treballa, enganxant i superposant elements un sobre l'altre amb un mateix o diferent material, igual que l'estil mironià, donant a l'obra un caràcter primigeni.

Tots dos artistes acaben l'obra pintant-la; damunt de les superfícies ja cuites hi pinten una taques de colors i amb la textura dels esmalts es dona qualitat a la forma.

L'obra es presenta amb una uniformitat fragmentada, hi observem una transgressió de les seves formes que demostra un treball fet sense regles. Mostra d'això l'observem en *Plaque doble face*³⁴⁰ de Joan Miró (1945) i en *serie placas*³⁴¹ de Colmeiro.

Colmeiro, com Miró, distorsiona les formes i en crea uns nous volums informals. S'assemblen per la concreció en l'obra d'espais oberts i tancats, apareixen formes còncaves i convexes, que evocuen un sentit maternal i modelades així recorden els claustres o úters maternals. Vegi's *Stele Double Face*³⁴² (1956) de Miró i *Cerámica*³⁴³ de Colmeiro.

L'obra de Miró i la de Colmeiro, tots dos al meu parer, reflecteix una llibertat de treball i un ús de la imaginació a través de peces que ressalten la seva fortalesa i aspror.

³³⁶ Sobreposar trossos o peces senceres les unes sobre les altres.

³³⁷ *Tête de femme* de Joan Miró del 1962, pàg. 330 del llibre de l'Artigas. Francesc Miralles.

³³⁸ *Cerámica VII* Catàleg "Presente de la ceràmica espanyola". Museo de Arte Moderno Madrid 1980, pàg. 29

³³⁹ Colmeiro. *Horizontal con elementos colgantes* 1986-1990, Catàleg Atlántica.

³⁴⁰ *Plaque doble face* de Joan Miró 1945, pàg. 259, del llibre de l'Artigas. Francesc Miralles.

³⁴¹ *Serie placas* de Colmeiro. Catàleg Museu de Ceràmica. Barcelona. 1986

³⁴² *Femme*, de Joan Miró 1962 pàg. 330, del llibre de l'Artigas. Francesc Miralles.

³⁴³ *Cerámica* Catàleg Museu de Ceràmica. Barcelona. 1986.

Miró - Artigas
Tête de Femme, 1962.
86,5 x 55 x 24 cm.
Refractari
Col. Adrien Maeght
Paris



Elena Colmeiro
Cerámica VII, 1988.
55 x 35 x 30 cm.
Refractari



*Miró - Artigas
Plaque Double Face, 1945.
24,5 x 26,5 x 4 cm
Refractari
Col. Particular*



*Elena Colmeiro
Refractari
Catàleg Museu Ceràmica 1986
Barcelona*

Miró - Artigas
Stèle double face, 1956.
85 cm.
Refractari
Galeria Adrièn Maeght,
Paris



Elena Colmeiro
Refractri
Catàleg Museu Ceràmic 1986
Barcelona

9. XAVIER TOUBES

Xavier Toubes, (1947) ceramista gallec, resident al Estats Units, actualment professor de l'Art Institut a Chicago. Xavier Toubes ens diu ³⁴⁴: “*Al poner un asa estas haciendo un gesto, estas tomando decisiones esteticas y funcionales.*”

Xavier Toubes té en la seva obra diferents etapes creatives, diverses influències convergeixen de forma harmònica; les seves primeres obres treballades amb planxes i cuites amb la tècnica del raku, plats de gran format, ens recorda el tractament de las superfícies donat per Peter Voulkos encara que ell utilitza esmalts. Els formats es van engrandint en tamany i monumentalitat (influències de la ceràmica americana), continua en aquesta línia de monumentalitat decantant-se cap a una forma expressionista (caps amb expressions facials intemporals, personatges d'influència d'escultures primitives o d'artistes de vanguardia expressionistes) .

Un aspecte a ressaltar en l'obra de Toubes és l'aspecte pictòric: color i traç són els protagonistes de la seva pintura adaptada a les seves ceràmiques, amb un simbolisme propi que l'ajuda a buscar l'expressió en l'obra escultòrica.

Trobem el seu punt de contacte amb l'obra de Joan Miró en el tractament de la matèria i l'ús del color. A partir del comentari de la seva obra, s'exposarà la influència mironiana en la seva creació artística.

³⁴⁴Revista *Ceràmica* núm. 22, pàg. 49, 1985.



*Xavier Toubes
Fragment. Heads for El Camaron, 1993.
Refractari*

LA INFLUÈNCIA DE MIRÓ EN L'OBRA DE XAVIER TOUBES.

Unes raons tècniques i estètiques justifiquen aquesta influència.

Xavier Toubes usa, igual que Miró, la terra refractària . L'obra presenta uns colors brillants resultat d'una cuita a baixa temperatura amb una segona cuita, o tantes com siguin necessàries, per obtenir l'amalgama de colors, procés que també va seguir Miró. Hi observem una coberta de colors molts vius, que a alta temperatura no s'hi produïrien. Usa bastant el blanc i deixa molts espais de la terra sense pintar, igual que la tècnica que usa Miró.

Una semblança important és l'acoblament present en les seves obres; Toubes les acobla com Miró i va més enllà, fent fins i tot una instal·lació³⁴⁵. També aprofita la pintura com una peça més de la instal·lació. Conjuga aquestes dues arts, fent de l'obra gairebé com un poema visual; en tots dos artistes es trenquen el límits de les dues arts, pintura i ceràmica.

Toubes i Miró usen altres materials com els muntatges amb ferro.

Estèticament entre Xavier Toubes i Joan Miró hi assemblen la intencionalitat del gest; la disposició de la taca, o de la pinzellada, tan precisa i a la vegada elemental; és un esquitx, un traç lliure, igual que el que fa Miró per acabar l'obra. En certa manera és l'acció violenta com a motiu creatiu.

Tots dos entenen l'art com a forma d'aprenentatge, del propi aprenentatge, cercant el camí de la pròpia expressió, a la recerca d'una veritat personal.

Cada obra és un pas més del sentit d'un mateix, expressió personal a partir del concepte primigeni. Per Miró a aquesta recerca personal, a més, hi afegeix una altra manera d'expressar vessants de la seva persona; l'obra mironiana recorda sovint trets fàl·lics, formes del sexe, contràriament a la seva vida personal més estereotipada i introvertida.

³⁴⁵ Col·loca una obra dins d'un espai, prèviament replantejat en funció d'una idea, s'integra l'obra en l'espai tenint en compte la llum.

*Miró - Artigas, 1962.
85 x 75 x 60 cm.
Refractari
Acquavella Modern Art
Reno*



*Xavier Toubes
Heads for El Camaron, 1993.
73 x 99 x 40 cm.
Refractari*

Toubes, igual que Miró, retorna a les formes de la cultura popular (capgrossos, ex-vots) i sovint recorden a formes de la cultura celta i ibèrica que fan d'ella una obra amb una aparença ancestral. Aquesta idea del retorn a uns orígens, és una idea semblant a la de Miró.

Igual que Miró, Toubes presenta una concepció espontània de la forma, li sorgeix de manera natural, senzilla amb ella mateixa. Tenen, però, un concepte monumental, que dóna força a l'obra independentment de la mida. L'obra de Toubes té un llenguatge de caràcter expressionista. Es vol anar més enllà del que es veu, explicant les experiències internes d'un mateix, la recerca de formes d'expressar vessants del propi artista que ja hem comentat abans.

Una altra semblança entre ells dos és en l'ús de textures rugoses, eixutes, amb incisions, rascats, amb una empremta clara dels dits, tracten la matèria de forma digital. Pel seu treball lliure, per la seva aplicació del traç pictòric i la llibertat i espontaneïtat d'expressió en color. Els llenguatges són tensos, provenen de l'interior i li donen una tensió vital i visual que dóna cos i és vibrant.

Miró i Toubes descobreixen la seva creació i pensament en les possibilitats que ofereix la natura, s'inspiren amb la natura i amb la mateixa vida.

La seva obra fragmenta parts del cos i les acobla, . L'obra té valor, encara que no sigui completa. El fet de ser l'obra un fragment, aquesta ofereix el receptor la possibilitat de ser completada, aconseguint així una consonància entre emissor i receptor.

El tractament de les superfícies rugoses i eixutes, però plenes de color, de caràcter deformat i fragmentari apareix en l'obra de Miró i la de Toubes. El color festiu i ple de contrastos ens situa enfront d'un caràcter revulsiu, on els elements de la realitat quotidiana se'ns presenten amb un esperit de crítica, però amb una interpretació de les formes que ens produeix una harmonia, i equilibri que ens permet mirar i meditar; i ens expliquen les nostres preocupacions, trencant fronteres entre la pintura i l'escultura.

Xavier Toubes, com que ha estudiat i viscut als EEUU, rep influència dels expressionistes abstractes americans³⁴⁶ que, per contrapartida, i amb anterioritat a Toubes, Miró va influenciar. És a partir d'aquest joc d'influències que Toubes, anant a les universitats nord-americanes, contacta amb els artistes influenciats per Miró. Punt de connexió que reforçaria la influència que observem. Toubes s'amara de les característiques mironianes a través de fonts secundàries.

³⁴⁶ Principalment a través de l'obra de Peter Vouklos.



*Miró - Artigas
Tête Personnage, 1968.
30x27 cm.
Refractari
Col.leció Rolf Renken*



*Xavier Tobes
Refractari*

CONCLUSIONS

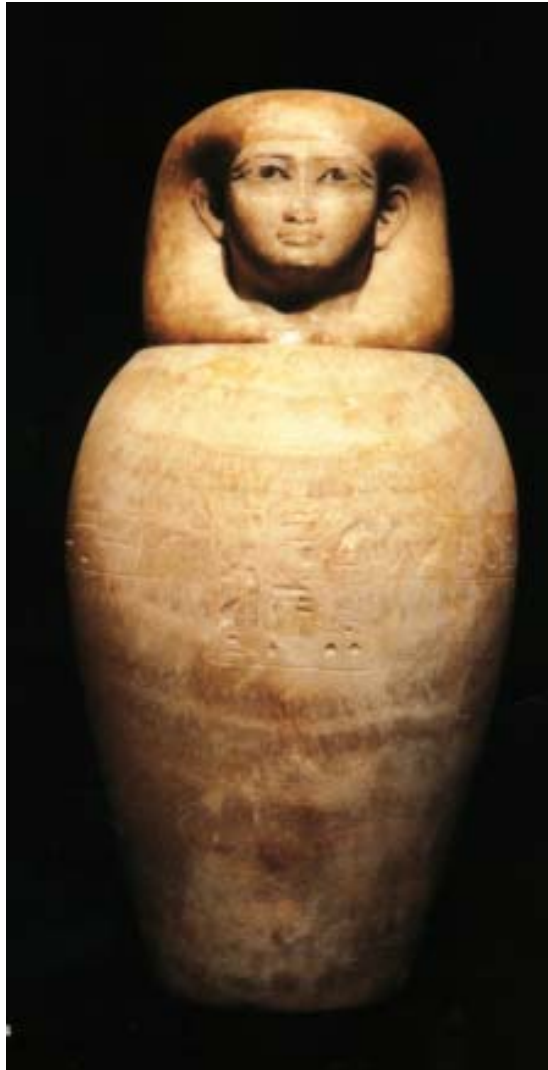


*Miró, 1977.
46,5 x 39,5 x 15 cm.
Refractari
Museu de la Ceràmica
Barcelona*



*Peter Voukos
Bucket, 1990.
40,6 x 29,2 cm
Refractari
Galeria Charles Cowles
Nova York*

*Època Saïta,
650 a. C.
Vas Canop
Egíptie.*



Acabant ja aquest treball i intentant fer una recapitulació del fil conductor de la meva tesi doctoral, voldria iniciar les meves conclusions a partir d'explicitar el que ha estat la meva intenció: situar l'obra de Joan Miró i la influència d'aquesta en la obra ceràmica contemporània espanyola a partir de tres aspectes diferents d'estudi.

En primer lloc observem que al llarg de la història de l'Art la relació entre l'escultura i la ceràmica és constant i ha evolucionat fins a l'actualitat. Donat el tipus de materials primaris en què es basa la ceràmica, hi va haver des dels seus inicis un relació indèstriable entre les peces volumètriques (escultures) i les peces amb funcions utilitàries.

L'home s'adonà de la utilitat del fang en la seva vessant expressiva. Evidentment no es pensava pas en un ús estètic sinó funcional o ritual. El fang ha estat el fil conductor d'aquesta unió: ceràmica amb un valor estètic i també amb un valor d'ús i que ha perdurat fins a l'actualitat.



*Rosa Amorós
Oráculo, 2003.
13 x 36 x 20 cm
Refractari*

En segon lloc hem estudiat Joan Miró en el món de la ceràmica; la recerca ha estat a partir d'una informació sobre la seva obra, la col·laboració de Josep Llorens Artigas, i com es desenvolupa aquesta durant l'Espanya Franquista (1944-1947), durant el segon període de col·laboració de 1954-1956, 1962-1972 i la que va fer amb Joan Gardy Artigas 1973-1982. També s'ha aprofundit en el seu llenguatge, la relació entre la ceràmica i el conjunt de l'obra de Joan Miró englobant la seva obra de petit format, les peces de gran format i els murals i, evidentment, els materials emprats i els processos tècnics.

En tercer lloc hem fet una aproximació a la influència de l'obra de ceràmica de Joan Miró en alguns dels ceramistes més representatius de la ceràmica espanyola. Des d'aquestes tres perspectives apareix una clara referència de la relació existent entre l'obra general de Joan Miró i l'obra feta en ceràmica, i, com aquesta influència primer a alguns ceramistes americans representats a través de la figura de Peter Voulkos i després, degut a l'escassa difusió als anys cinquanta de revistes americanes de ceràmica contemporània, influència a alguns ceramistes espanyols de postguerra. Així, s'analitza el cas de la ceràmica de Rosa Amorós, Arcadi Blasco, Elena Colmeiro i Xavier Toubes.

*Madola
Canaló, 2000.
40x30x13 cm
Refractari i plom
Col. Artista*



Es pot afirmar que la ceràmica contemporània espanyola d'uns artistes ceramistes espanyols de reconeguda vàlua, nacional i internacional seguint unes pautes de creació personal, està netament influenciada per l'obra de Joan Miró, amb diferències personals, condicionades per les característiques de cada artista.

Podem deduir, doncs, que l'obra de ceràmica de Joan Miró ha fet de catalitzador primer de la seva influència a artistes expressionistes americans concretament la figura del ceramista Peter Voulkos i després a través de la informació gràfica rebuda a casa nostra a tota una generació d'artistes ceramistes, no solament els abans citats sinó a una llista d'artistes que posteriorment hem treballat la ceràmica a Espanya.

Voldria aquí incloure'm a mi mateixa, ceramista professional vinculada a l'Escola Massana, alumna de Llorens Artigas i aquella que d'una forma casual un dia va entendre que era la meua obra la que estava directament influenciada per la ceràmica de Miró; així ho vaig observar també en la ceràmica d'alguns companys de generació. Intentant esbrinar el perquè, vaig arribar a la conclusió que fou a través de l'obra de Peter Voulkos, a qui jo admirava tant, que m'arribava la influència de la ceràmica de Joan Miró. Això em va donar la possibilitat d'anar més a fons de la qüestió i analitzar el perquè de la meua suposició a través d'aquesta tesi.



*Miró - Argigas
Tête, 1944-1946.
25 x 18,5 cm.
Refractari
Galerie Adrien Maeght
Paris*



*Peter Voulkos, 1983.
34 x 25 x 27 cm.
Refractari*

Peter Voulkos
Big Ed, 1994.
 40,5 x 32 Ø cm.
 Refractari
 Col. Edward R. Roberts



Aquesta influència la considero excepcional i sorprenent ja que essent alumna d'Artigas en el moment que ell col·laborava amb Miró, gairebé no se'n parlava a l'escola i curiosament a mi em va arribar a través de revistes americanes, *Ceramics monthly* o *American Craft*, revistes que parlaven no pas de l'obra de Miró, sinó de la de Peter Voulkos.

Aquesta influència ha suposat per mi treballar amb llibertat el material de la ceràmica i replantejar-me el concepte de l'obra per sobre de tots els condicionants tècnics. Influència que evidentment no ha estat gens premeditada, sinó que ha anat apareixent de forma espontània en el transcurs de la meua carrera; ha estat en aquesta etapa de maduresa i experiència professional en l'obra ceràmica que he arribat a adonar-me'n i reflexionar sobre això.

Per tant i resumint, voldria reordenar les meves conclusions:

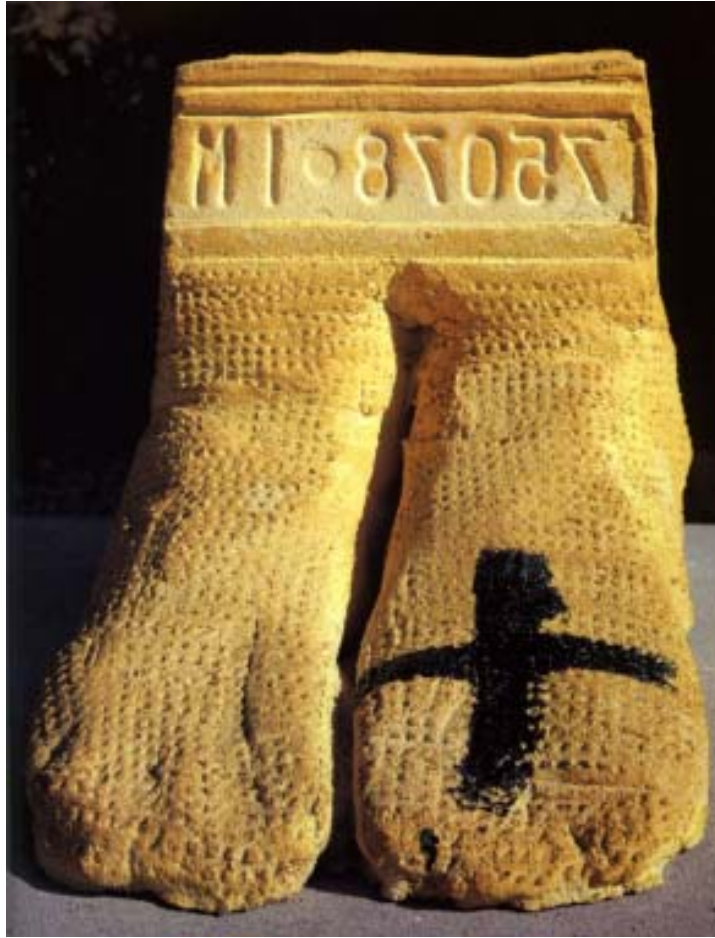
S'han analitzat les tècniques emprades per Joan Miró, i la relació d'aquestes amb els seus influenciats.

S'ha constatat l'extraordinari valor de la renovació que han fet Joan Miró i Josep Llorens Artigas en la ceràmica contemporània. Aquesta renovació s'observa en la transformació del concepte que ha tingut lloc i el que això ha representat per a la tècnica utilitzada.

També observem que una capacitat motora ha estat capaç de dinamitzar una tècnica donant uns resultats d'interrelació entre els diferents aspectes de l'obra general de Miró.



*Miró- Artigas
Femme (La Déesse), 1956.
33 x 25 x 24 cm.
Refractari*



Antoni Tàpies
Deux Pieds, 1985-1986.
30x40x28 cm
Refractari

L'estudi de les influències ha aportat unes novetats estètiques i tècniques i ha suposat una comunicació i diàleg en el camp de l'escultura, introduint el color. S'han reutilitzat fragments ja usats (collage) i ensamblatge de peces, relacionant-ho amb el Pop Art americà i l'Art Pobre europeu.

La present tesi ha investigat les constants i noves formes d'expressió de Joan Miró a través de les formes ceràmiques adaptades a l'objecte, enteses com a formes creatives, expressives i transgressores, possibilitant no solament la comunicació amb el mitjà de la ceràmica, sinó que desenvolupant un llenguatge que sintonitza amb un moment social i cultural del anys 50, a nivell internacional, i aportant amb la seva irònica presència tota una munió de valors, que foren els que permeteren l'intercanvi d'informació i influència entre artistes de tot el món, que utilitzen el llenguatge de la ceràmica.

D'acord amb tot això podríem dir que efectivament l'estudi de l'obra ceràmica de Joan Miró, té un sentit visual i conceptualment, alliberador de tot problema tècnic i estètic. I, si n'observem la forma, veiem com posa de manifest la seva llibertat creadora, i allibera la ceràmica de la seva cotilla del llarg de la seva història, quan des dels inicis de la ceràmica, el fang era realment un dels mitjans d'expressió més corrents, i des de llavors la terra no havia tingut un interlocutor tan lliure i expressiu.



*Miró - Artigas
Maquette de l'Arc
à la Fondation Maeght, 1963.
31 x 34 x 15 cm
Refractari
Fundació Margarite et Aimé Maeght
Saint Paul de Vence*

Miquel Barceló
Sis Peixos, 1996.
Terra cuita



Aquesta insistència per desmitificar la ceràmica respon abans que tot a una honestedat personal, a crear el seu propi llenguatge i és aquest llenguatge vinculat a la terra i als orígens el que servirà d'experiència per influir als artistes d'altres generacions.

Creiem que si seguim les pautes donades en l'obra de Joan Miró és per poder arribar a realitzar un llenguatge personal, lliure, imaginatiu i creatiu, sense tenir en compte la majoria de pautes culturals i tècniques que el condicionen. En una paraula, que la ceràmica sigui lliure, tal com la va treballar Miró.

Per tot això, tal vegada valgui la pena polemitzar sobre la ceràmica; això és el que hem intentat fer en aquest estudi. La ceràmica és comunicació, alliberació i imaginació, i seguint el camí traçat per Joan Miró, som uns quants els ceramistes que seguim la seva petja.



*Miró - J. Gardy Artigas
Ocell, 1977.
27,3 x 23,6 x 23,7 cm.
Refractari
Museu de Ceràmica.
Barcelona*

GLOSSARI DE TERMES

³⁴GINER i ROURICH, M. *Vocabulari dels
oficis d'art*. Barcelona: Generalitat de
Catalunya, Departament de Cultura, 1988.
164 p.

La relació d'aquest glossari de termes específics que s'ha annexat en aquest treball va servir per a elaborar un recull de lèxic entorn a la ceràmica a petició del Termcat³⁴⁷, institució que elabora fulletons de lèxic per a la normalització de la llengua catalana.



BARBOTINA

Argila quasi líquida que s'utilitza per a unir les peces entre elles. També s'utilitza per reproduir peces mitjançant motlles de *collage* i per pintar sobre peces molles amb barbotines de diferents colors (símil a la tècnica del *dripping*)

BISCUIT

Nom que es dona a la ceràmica després de la primera cocció, sense envernissar i per tant porosa. També s'aplica a les peces d'alta temperatura sense esmaltar, com és el cas de la porcel.lana.

CELADÓN

Tipus de vernís d'origen oriental que va del color verd molt pàl·lid, al verd oliva i al blau grisós pàl·lid. El color ve donat per la presència del ferro en l'esmalt, cuit a alta temperatura i en reducció, el color resalta més sobre peces de porcellana o gres blanc encara que sobre terres més fosques dona uns verds oliva molt interessants.

COBALT (òxid)

Element metàl·lic Co59, dona colors blaus a qualsevol temperatura, es matissa segons la composició de l'esmalt que s'hi introdueix, és un color molt estable i s'utilitza molt.

COCCIÓ

És el tractament dels materials ceràmics mitjançant el calor. La cocció implica dos cercles, 1r l'escalfament i després el refradament. En la cocció es tracta d'escalfar el forn a la temperatura requerida segons la terra o l'esmalt com a mínim fins a la temperatura de 620°C (inversió del quars), fins a la temperatura desitjada per la composició de la terra o del esmalt.

COCCIÓ EN OXIDACIÓ

Combustió en un forn completa, amb bona entrada d'aire, l'atmosfera conté suficient oxigen per a fer que tots els elements del fang i d'esmalt rebin molècules d'oxigen, suficients per uns resultats oxidants.

COCCIÓ EN REDUCCIÓ

Al contrari de l'oxidació en el forn, es produeix una reducció d'oxigen de manera que la combustió de gas o altres combustibles és incompleta, creant-se una acumulació de monòxid de carboni que es combina amb la terra i els esmalts. L'atmosfera resultant afecta el color donant unes variacions molt espectaculars.

COMPOSICIÓ (de les terres)

Parts de diferents terres que formen la pasta per a treballar les peces de ceràmica.

COURE (òxid)

Element metàl·lic, Cu, 63,5, és un pigment bàsic i dóna gran varietat de verds, turqueses, verds marrons fins a negre, depenent de les bases amb que es barregi. Color molt usat en la ceràmica popular, en reducció pot donar roig “sang de bou”.

CROM (òxid)

Element metàl·lic CR, 52, és un òxid molt versàtil: pot donar des del groc fins al verd passant pel vermell, sempre a baixes temperatures. (900°C) i amb una coberta de plom.

ENFORNAR

Acció de col·locar les peces a dins del forn per dur-les a la cocció necessària segons el tipus de fang.

ENGALBA

Barbotina líquida, blanca o acolorida amb òxids metàl·lics, que s’aplica sobre la terra humida per decorar-la, a sobre es pot cobrir d’un esmalt transparent o deixar-la sense envernissar.

ESMALT

Recobriments impermeables de silicats formats per a la fusió d’elements inorgànics.

GRES (terra)

Terra compacta, opaca, blanca o acolorida que vitrifica quan es cou a alta temperatura (1.200 °C-1280°C) i té un grau d’absorció de líquids entre el 0 –5% depenent de la temperatura de cocció.

MARRELLS

Tires llargues de fang de forma circular que serveixen per a la construcció de peces de formes regulars o irregulars buides; poden ser model·lades segons la inclinació que reben les unes sobre les altres, treballant-los conjuntament fins a fer una paret. Tècnica molt primitiva per a la construcció de gerres de gran format.

MUFLA

És una càmera de cocció aïllada dins un forn de grans dimensions, per protegir les peces de la flama directa i dels gasos de la combustió.

PERNETES

Petites peces que s'usen per col·locar les peces el forn i que no s'enganxin amb la placa de base.

PIROMETRA

Instrument per a mesurar les temperatures a dins del forn. Té dues parts, un tub ceràmic refractari que conté fils de diferents metalls que s'anomena termopar, la segona part és un potenciòmetre on surt reflexat la mesura de la temperatura que està el forn.

PISTOLA (d'esmaltar)

Aparell que connectat a un compressor serveix per a pintar amb esmalt les peces abans d'anar al forn.

PISA (terra)

Terra blanca molt plàstica que es torna color crema després de la cocció a 1100°C. S'utilitza per a la fabricació d'objectes d'ús domèstic. És una pasta molt fràgil.

PORCELLANA

És una pasta que un cop cuïta a alta temperatura és molt resistent i dura; en capes fines és traslúcida i té un 0% d'absorció degut a la seva vitrificació. Originàriament procedeix de la Xina, la seva composició es basa en el caolí, feldespat i quars.

RAKU

Tipus de ceràmica i/o cocció. És un sistema de coure de forma molt ràpida de peces a baixa temperatura poroses amb una terra xamotada amb o sense esmalt, es cou a 900°C de temperatura i es provoca una reducció amb palla, serradures, paper, quedant la peça fumada i variant els colors de l'esmalt. És una tècnica creada al Japó al segle XVII, la paraula vol dir "joia, plaer, llibertat", ve d'un ideograma xinès. Al segle XX s'estengué molt pels EEUU.

REFRACTARI (terra)

Material d'alt punt de fusió, resistent al calor. Degut a la seva composició alumínica i de carbur de silici, s'utilitza per a la fabricació de maons, rajoles o per a fer peces de caràcter escultòric degut a la seva resistència tant en la fabricació com en la cocció.

SANG DE BOU (esmalts)

És el color resultant de la reducció de l'òxid de coure, el color pot passar del roig sang fins al caqui brut; és un vernís d'origen oriental, és difícil de retenir sobre l'esmalt, per això és molt preuat.

TENMOKU (esmalt)

Nom japonès donat a l'esmalt de color molt fosc i amb alt contingut de ferro.

TERRA SIGILATA

Tipus d'acabat de la superfície de la ceràmica Àtica i més tard de la Romana, sobre la superfície de la peça s'hi aplicava una barbotina molt fina de fang amb aigua i donava una certa lluentor a la peça, es coia a baixa temperatura, i duen impresa la marca. (Sigillum)

TERRES TENYIDES

Diferents qualitats de terres amb la incorporació d'òxids metàl·lics o colorants per canviar el color inicial de la terra.

TORNETA

Petit torn per a la decoració de peces: es compon d'un plat giratori que s'aciona amb la mà per a poder dibuixar una línia o una decoració circular.

TREPES

Plantilles metàl·liques o de cartró, per a la decoració principalment de rajoles de forma semi-industrial. Procés que es va usar molt al segle XIX per a la reproducció de dibuixos sobre arrambadors de forma seriada.

URANI (òxid)

Element metàl·lic, U,238, òxid que dona colors vermells o grocs; a altes temperatures es torna gris o negre.

VIDRAT

Pel·lícula vítreua que cobreix els productes ceràmics, pot ser plúmbica, alcalina o boràtica.

VERNÍS

Capa transparent i brillant, vitrificada després de la cocció per protegir les peces impermeabilitzant-les per fer-les més resistents.

XAMOTA

Pasta cuïta i triturada que s'utilitza per reduir l'encongiment, produir textura, ajudar al procés de secatge i de cocció especialment en peces molt gruixudes.

BIBLIOGRAFIA



GENERAL

- A.A.V.V. *Josep Llorens Artigas*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1982.
- A.A.V.V. *Joan Miró 1883-1993*. Ed. Leonardo Arte. Barcelona 1993.
- A.A.V.V. *Lucio Fontana, entre materia y espacio*. Fundación La Caixa y Ministerio de Educación y Cultura. Madrid 1998.
- A.A.V.V. *Diálogo de escultores, Caro - Chillida*, Art of this Century, 2000.
- A.A.V.V. *Els anys Fauves: 1904 – 1908*. Somogy Edicions d'Art per a la Caixa de Catalunya. Barcelona 2000.
- A.A.V.V. *Historia del Arte. La Escultura*. Tomo II. Carrogio S.A. de Ediciones. Barcelona 1983.
- ARTIGAS, J. GARDY. “La ceramique mural pour Harvard”. *Derriere le Miroir*, núm. 123, Ed. Maeght. París 1961.
- ASTHTON DORE. *Miró – Artigas*. Craft Horizons. Nova York 1957.
- ARGAN, G.C. *El Arte Moderno 1770-1970*. Fernando Torres editor. Valencia 1975.
- CABRERA BONET, P. *Grecia, Italia Meridional i Etruria*. Museo Arqueológico Nacional. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid 1991.
- CIRICI PELLICER, A. *Miró llegit*. Edicions 62. Barcelona 1977.
- CIRICI PELLICER, A. *Cerámica Catalana*. Ed. Destino. Barcelona 1977.
- CORBELLA LLOBET, D. *Entendre Miró. Anàlisi del llenguatge mironià a partir de la Serie Barcelona 1939-44*. Col·lecció: UB-2. Universitat de Barcelona 1993.

- COURTHION P. *Llorens Artigas*. Ed. La Polígrafa, S.A. Barcelona 1977.
- GALLEGO, J. “Crónica de París. Las cerámicas de Miró y Llorens Artigas”. *Revista Goya*, núm. 13 (julio-agosto 1956, pág. 44). Madrid 1956.
- GONZALEZ MARTI, M. *Cerámica española*. Ed. Labor. Barcelona 1933.
- GREBER, E. *Tratado de cerámica*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1978.
- HALD, P. *Técnica de la cerámica*. Ed. Omega. Barcelona 1977.
- HELLES, K. *Modern ceramics, pottery and porcelain of the world*. Springs books. London 1965.
- LLORENS ARTIGAS, J. *Joan Miró, ceramista*. Papeles de son Armadans, Tomo VII, nº XXI. Palma de Mallorca. Diciembre 1957.
- MELIA, J. *Joan Miró, vida y testimonio*. Ed. Dopesa. Barcelona 1975.
- MIRO, J. “Ma derniere oeuvre est un mur”. *Derrière le Miroir*, núm. 107-109. Ed. Maeght. París 1958.
- PERUCHO, J. *Joan Miró i Catalunya*. Ed. La Polígrafa, S.A. Barcelona.
- PIERRE, J./CORREDOR-MATHEOS, J. *Ceramiques de Miró et Artigas*. Ed. Maeght. París 1974.
- PIEYRE DE MANDIARGUE, A. “Terres nouvelles de Miró et Artigas”. *Derrière le Miroir*, núm. 139-140. Ed. Maeght. París 1963.
- RUEIN, N. *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*. The MOMA. New York, 1973.

ESPECÍFICA

SUAREZ, Alicia i VIDAL, Mercè. *Historia Universal de l'Art*, Vol IX, El Segle XX. Editorial Planeta.

A.A.V.V. *Papeles de Son Armadans*. Año XVII. Tomo LXVII, N° CC (Revista mensual dirigida por Camilo José Cela).

A.A.V.V. *Miró ceramista*. Ed. Electa. Catàleg exposició Palau de la Virreina, 22 abril-31 agost de 1993, Barcelona.

A.A.V.V. *Modernisme a Catalunya*. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona 1981-82.

A.A.V.V. *Homenatge a Joan Miró*. Ed. Solial XX Siècle, París 1972.

A.A.V.V. "Miró". *Los Cuadernos del Norte*. Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. Año IV, n° 18, marzo-abril 1983 (Especial).

A.A.V.V. *Miró a Montreal*. Musée des Beaux-Arts de Montreal. 20 Juin au 5 Octobre 1986. Bibliotheque National de Québec.

A.A.V.V. *Obra de Joan Miró*. Fundació Joan Miró. Barcelona 1988.

A.A.V.V. *J.Miró, F.Mompou, P.Vilar Doctors Honoris Causa*. Universitat de Barcelona, 2 octubre 1979.

A.A.V.V. *Miró-Artigas*. Kulturelle Monatsschrift. 23 Jahrgang-Juni 1963. Zurich.

A.A.V.V. *Joan Miró, Ex. Antològica 1914-1980*. Museo Arte Moderno / Bosque de Chapultepec. México, D.F. 1980.

A.A.V.V. *Miró, una realitat, un arte*. Museo de las Bellas Artes, Caracas. 7 setiembre - 9 noviembre 1980.

A.A.V.V. *Ultima Hora Miró*. Ed. Ultima Hora. Palma de Mallorca, 1978.

A.A.V.V. "Joan Miró a Nova York". *Rev. Americana* n° 8, U.I. Desembre 1947.

A.A.V.V. "Miró et Artigas". *Revista Vogue*. Setembre 1956.

A.A.V.V. *Miró in America*. The Museum of Fines Arts, Houston 1982.

A.A.V.V. *Exposición Escuela de Altamira 1981*. Ministerio de Cultura, Dirección Gral. de Bellas Artes. Fundación Santillana, julio-agosto 1981.

A.A.V.V. *Panorama de la cerámica española*. Catálogo de la Exposición en el Museo Español de Arte Contemporaneo, Ministerio de Cultura, 1986.

A.A.V.V. *Miquel Barceló, 1987 1997*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Catàleg de l'Exposició organitzada per el MACBA del 3 d'Abril al 21 de Juny 1998.

- A.A.V.V. *Chillida, cerámica y papeles*. Catàleg de l'exposició de la Galeria de Barcelona, 1994.
- A.A.V.V. *La europa de los ceramistas*. Catálogo de la Exposición. Ministerio de Cultura. Madrid 1989.
- A.A.V.V. *MADOLA*. Catàleg de l'exposició "Construccions de la Memoria". Museu de Ceràmica. Palau de Pedralbes. Barcelona 1992
- A.A.V.V. *MADOLA*. Catàleg de l'exposició " L'ARCÀ ". Museu Diocesà de Barcelona- Departament de Cultura de la Generalitat. Barcelona 1998.
- A.A.V.V. *Tres i tres Barcelona- Japó*. Catàleg de l'Exposició. Museu de Ceràmica de Barcelona, Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona. 2000.
- A.A.V.V. *Xavier Toubes*. Catàleg de l'Exposició a la Casa de la Parra, Santiago de Compostela.1998.
- A.A.V.V. *Rosa Amorós, Maria Bofill, Madola, Magda Marti Coll*. Exposició al Museu de Ceràmica de Barcelona. Palau Nacional . Ajuntament de Barcelona , 1985.
- A.A.V.V. *Miró – Artigas. Ceràmiques*. Fundació Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca 1998.
- A.A.V.V. *Doce ceramistas Españoles*. Museo de Arte Moderno. Madrid. Ministerio de Cultura.
- A.A.V.V. *La Céramique Fauve*. Camiers Henri Matisse. Musée Matisse. Nice 1996.
- A.A.V.V. *Picasso Fontana Sassu. Arte Ceramica da Albissola a Vallauris*. Ed. Silvana. Milan 2003
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. *Llorens Artigas*. Dir. Gral. de Bellas Artes. Ministerio Educación y Ciencia. Madrid 1971.
- AUDRY, RICH. *Joan Miró 1893-1983. Oeuvre Graphique*. Ex. Organisée. Foundation Maeght-St. Paul.
- BERNIER, ROSAMOND. "Miró ceramista". *L'Oeil*, nº 17, pág. 46. Lausanne, mai 1956.
- BIBLIOTECA . *Actuales Maestros de la Pintura y Escultura Catalana*. Miró Editorial Gran Enciclopedia Vasca, 197-.
- BIRKS, T. *Guia completa del ceramista*. Editorial Blume, 1998.
- BLOCH, GEORGES. *Pablo Picasso*. Catalogue de l'oeuvre gravé céramique 1949-1971. Tome III, Editions Kornfeld et Kilpstein. Berne, 1972.

- BONNEFOY, IVES. *Miró*. Ed. Juventud. Barcelona 1970.
- BRUCE ALTSHULER. *Isamu Noguchi*. Fundació Joan March - Caixa de Catalunya, 1994.
- BUCCI, MARIO. *Joan Miró*. Grandes Maestros del Siglo XX. Ediciones Nante, Barcelona 1970.
- CAMON AZNAR, JOSE. "El arte de Llorens Artigas". *Los papeles de Son Armadans*. Madrid-Palma de Mallorca. Nov. vol. XLVII, 1972.
- CASTRO ARINES/DIAZ PARDO. *La cerámica de Arcadio Blasco*. Cuadernos de estudios ceramicos de Sargadelos, nº28. Ediciones del Castro, Sada La Coruña, 1978.
- CATALA-ROCA, F. *Miró 90 anys*. Textos Lluís Permanyer. Edicions 62. Barcelona 1984
- CIRICI PELLICER, A. *El Arte Modernista Catalán*. Editorial Ayma. Barcelona 1951.
- CIRICI PELLICER, A. *Miró y la imaginación*. 41 pp., plu 60 pl. (6 col.). Barcelona, Omega, 1949.
- CIRICI PELLICER, A. *Miró Mirall*. Edicions La Polígrafa. Barcelona.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Joan Miró*. 53 pp. 36 illus. (3 col.). Barcelona, Ediciones Cobalto, 1949.
- CHARLESTON, R. *World Ceramics, an illustrated history*. Hamlyn, 1977.
- CHILO, M. *Miró: L'artiste et l'obre*. Maeght Editor. Paris, 1971.
- COMBÀLIA V. i JUNCOSA E. *Carmen Calvo i Miquel Navarro*. Quaderns d'Escola Universitat Politècnica, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, València, 1997.
- COOPER, E. *A History of World Pottery*. Batsford, ltd. 1981.
- COURTHION, P. *Llorens Artigas*. Biblioteca de Arte Hispanico. Ediciones La Polígrafa S:A: Barcelona, 1977.
- CORREDOR MATHEOS, J. *Miró. Artistas españoles contemporáneos*. Dirección Gral. de Bellas Artes. Madrid 1971.
- CORREDOR MATHEOS, J. *Dos conferencias sobre cerámica*. Publicación do Museo Carlos Marida. Edición Do Castro. A.Cruña, 1972. Antoni Cumella, Granollers, 1987.
- DE SOLA DE MORALES, I. *Rosa Amorós*. Fundació Antoni Perez. Diputación de Cuenca, 2000.
- DUPIN, JACQUES. *Miró escultor*. Edicions la Polígrafa. Barcelona 1993.

- DUPIN, JACQUES. *Miró*. Editions M. DuMont Schamperg by Ernest Flammarion. París 1961.
- FITZSIMMONS, JAMES. *Miró peintures sauvages, 1934-53*. 32pp, 21 illus. New York, Pierre Matisse, 1958.
- FONTBONA, F./MANENT, R. *El paisatgisme a Catalunya*. Edicions Destino. Barcelona 1979.
- FOURNIER, R. *Diccionario Ilustrado de Alfareria practica*. Ediciones Omega, Barcelona 1981.
- GARDY ARTIGAS, J. *Terres de Grand Feu*. Catàleg Galeria Pierre Matisse. New York, 12 novembre-7 desembre 1983.
- GASCH, SEBASTIÀ . *Joan Miró*. Ed. Alcides, S.A. Barcelona 1963.
- GASCH, SEBASTIÀ. "Los comienzos de Joan Miró". *Revista Destino*, nº 1625 (23.11.68).
- GASSIER, PIERRE. *Miró et Artigas. "Labyrinthe"*. Ginebra, desembre 1946.
- GASSER, MANUEL. *Miró-Artigas "Du"* Zurich. Juny 1963, pàgs. 1-48.
- GIRAL, M^a D. *Madola, ceramiques*. Catàleg de l'Exposició a la Fundació Joan i Pilar Miró de Palma de Mallorca. Ajuntament de Palma de Mallorca, 1998.
- GOMIS, J. Y PRATSVALLÉS, J. *Atmosfera Miró*. Fotoscop. Ed. La Polígrafa, S.A. Barcelona, 1959.
- GUILLON, RICARDO. *Tierra de Gran Fuego*. Revista Stein, setiembre 1957. Año 6, nº 24 (págs. 19-24).
- JOUFFROY, ALAIN et TEXIDOR, JOAN. *Miró et sculpture*. Maeght Editeur. París 1974.
- LLORENS ARTIGAS, J. "Ma col.laboration avec Miró". *Derrière le Miroir*, nº 14-15. Ed. Maegh, París nov.-dec. 1948.
- LLORENS ARTIGAS, J. "Route ensemble". *Derrière le Miroir*, nº 87-88-89. Ed. Maegh, París juny-jul-ago. 195
- LLORENS ARTIGAS, J. "Marginal". *Derrière le Miroir*, nº 87-88-89. Ed. Maegh, París juny-jul-ago. 1956.
- LLORENS ARTIGAS, J. *Joan Miró, ceramista*. Papeles de Son Armadans. Tomo VII, nº XXI. Palma de Mallorca, diciembre 1957.
- LLORENS ARTIGAS, J. "Francesc d'Assís Galí". *Rev. "Art I"*, 1934, nº 7, pp. 204-207, il.
- MAINAR, J. y CORREDOR MATHEOS, J. *Dels bells oficis - FAD 80*

- anys, al disseny actual*. Editorial Blume. Barcelona 1984.
- MALET, ROSA M^a. *Joan Miró*. Edicions La Polígrafa. Barcelona 1983.
- Mc GOURTY, V. "New worlds - New Vessels Ceramics. *Art and Perception*, n° 44 2001, pag. 14-19. Sidney, Australia.
- MIRALLES, FRANCESC. *A l'entorn de Llorens Artigas*. Ed. Nou Art Thor. Barcelona 1981.
- MIRALLES, FRANCESC. *Llorens Artigas*. Catàleg d'una obra. Edicions La polígrafa. Barcelona 1992
- MIRO, JOAN. *Selected writings and interviews*. Ed. Margarit Rowell. Mathews-Boston: GK Hall & Co., 1986.
- MIRO, JOAN. *Cómo hice los murales de la UNESCO*. Rev. Blanco y Negro, n° 2457. Madrid, 6 junio, 1959.
- MIRO, JOAN. *Je travaille comme un jardinier*. XX^e Siècle 5, n° 1, Feb. 15, 1959.
- MIRÓ, JOAN. "Ma dernière oeuvre est un mur" *Dernier le Miroir*. París, n° 107 – 109. Juny 1958.
- MOLINS NUBIOLA, M. *Catàleg de Rosa Amorós*. Exposició a la Galeria René Metras, Barcelona, novembre- desembre 1993.
- OLIVERA, M. *Xavier Toubes*. *Arte y Parte*, Madrid Enero 1998, pag. 129.
- PENROSE, ROLAND. *Creación en el espacio de J. Miró*. Edicions La Polígrafa. Barcelona, 1966.
- PENROSE, ROLAND. *Joan Miró. The Arts Council of Great Britain*. The Tate Gallery, 27 august - 11 october 19—. London.
- PERMANYER, LUIS. *Los años difíciles de Miró-Artigas*. Editorial Lumen. Barcelona 1975.
- PICON, GAËTAN. *Joan Miró. Carnets catalans*. Edicions La Polígrafa, S.A. Barcelona, 1980.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, ANDRÉ. *Miró-Artigas*. Catàleg Ed. a la Pierre Matisse Gallery. Nova York, 1963.
- PIERRE, JOSE, CORREDOR MATHEOS, JOSE *Ceramiques de Miró et Artigas*. Maeght Editor. París 1974
- PRÉVERT, JACQUES y RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGES. *Joan Miró*. 219 pp., incl. illus. (col) París, Maeght 1956.
- PUIG ROVIRA, FX. *El Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Ed. Selecta. Barcelona 1978.

- QUENEAU, RAYMOND. *Joan Miró ou le poète préhistorique*. 12 pp. incl. II col. pl. Geneva, Skira, 1949
- RADA, P. *Les techniques de la ceramique*. Librairie Grund. Praga, 1991.
- RAFOLS, J.F. *El Arte Modernista en Barcelona*. Editorial Dalmau. Barcelona 1943.
- RAFOLS, J.F. *Modernismo y Modernistas*. Ed. Destinol. Barcelona 1949.
- RAMIE, GEORGES. *Céramique de Picasso*. Editions Cercle d'Art, Paris, 1974. Ediciones La Polígrafa. Barcelona 1974.
- SANCHEZ MARIN, VENANCIO. "Crónica de Madrid. Miró y Artigas". *Rev. Goya*, nº 29. marzo-abril 1959. Madrid.
- SEMPERE, E. *Madola "de l'Aigua"*. Catàleg Exposició al Museu del Càntir. Ajuntament d'Argentona . 2001.
- SOBY, JAMES T. *Joan Miró*. 137 pp. incl. 148 illus. (35 col.).New York, Museum of Modern Art, 1959.
- SPIES, WERNER. *Esculturas de Picasso*. Obra completa. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1971.
- SUÑE, M. *Madola "Aigues perdudes"* Catàleg Exposició. Museu d'Art Modern de Tarragona. Diputació de Tarragona, 1998.
- SWEENEY, JAMES J. *Joan Miró*. 87 pp. illus. New York Museum of Modern Art, 1941.
- TEIXIDOR, JUAN. "La ceràmica de Joan Miró y J. Llorens Artigas". *Rev. Destino* nº 981 (26 maig 1956), pag. 20. Barcelona.
- TEIXIDOR, JUAN. "De Gallifa a París. La última obra de Joan Miró y J.Llorens Artigas". *Rev. Destino* nº 1095 (2 agost 1958) Barcelona.
- TEIXIDOR, JUAN. "Un arte no nos dice nada". *Los papeles de Son Armadans* Madrid-Palma de Mallorca. Nov. vol. XLVII, 1972, pág. 165-166.
- ULLRICH, P. "Xavier Toubes". *American Craft*, nº 3 vol.61, pag 62-65. New York 2001.
- VICENT, Manuel. *Catàleg de l'exposició Arcadi Blasco al Palacio de Cristal de Madrid*. Abril – Maig. 1984. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y archivos, 1984.
- WEELLEN, GUY. *Miró*. Nouvelles Editions Française France - 1984.
- WOODMAN, GEORGE. "Ceramic Decoration and Concept of Ceramic and The Concept of Ceramics as a Decorative Art". *American Ceramics*, Vol. 1, no. 1, 1982.

