

MÀSTER EN ESTUDIS AVANÇATS D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE BARCELONA

TREBALL FINAL DE MÀSTER

**EL PAPER DE L'ESCOLA MASSANA EN EL
RECONeixEMENT DE L'ARTESANIA:
EL CAS DE LA CERÀMICA**

AUTOR:
JESÚS-ÀNGEL PRIETO VILLANUEVA

TUTOR:
Dr. VICENÇ FURIÓ

FEBRER 2014
BARCELONA

ÍNDEX

1- Introducció: objectius de la investigació	7
2- Estat de la qüestió.	10
2.1 Història de l'Escola Massana: 1929 – 1998	10
2.2 La ceràmica a Barcelona: 1929 -1998	15
2.3 Estudis sobre el reconeixement de l'Escola Massana i la ceràmica	17
3-Marc teòric	19
3.1 Art, disseny i artesanía.	20
3.2 Reputació i reconeixement	29
4-El panorama de les escoles d'arts i oficis al primer terç del segle XX	36
5-Setanta anys d'Escola Massana: 1929-1998	44
5.1 L'escola del FAD	44
5.2 La postguerra	49
5.3 L'expansió	50
5.4 Una escola interdisciplinària	52
6- Del càntir a la peça única	57
6.1 Artesania i burgesia	59
6.2 Ceràmica i art	66
6.3 Miró i Artigas	75
7- La ceràmica a l'Escola Massana	82
7.1 Reputació i reconeixement de la institució	82
7.2 La valoració de la ceràmica a l'Escola Massana	94
8- Després de Llorens Artigas: Instàncies del reconeixement de la ceràmica i les seves dinàmiques	104
8.1 La núvia de l'art, l'amant del disseny	106
8.2 La ceràmica i el mur de Berlín	123
9- Conclusions	128
10- Bibliografia	135

AGRAÏMENTS

En este punto no sé ya cuánto de aquello que he escrito es mío y cuánto es copiado de decenas de documentos redactados conjuntamente, de lecturas asimiladas hasta la esencia misma del lenguaje con la convicción plena de que la originalidad es un dios falso, porque dentro de nosotros las ideas son una suma de otras ideas y la aportación personal se confunde con la aportación de los demás.

Enzo Tiezzi, 1984.

Aquesta confusió s'estén als més de trenta anys compartint amb els alumnes i professors de l'Escola Massana les mateixes obsessions i les mateixes il·lusions. I, des dels anys 90, amb el sector de l'artesanía ibèrica: Organización de los Artesanos de España, Artistes i Artesans del FAD, Promoção dos Ofícios e das Microempresas Artesanais, Poble Espanyol de Montjuïc, Fundación Española para la Innovación de la Artesanía, Federació d'Associacions d'Artesans d'Ofici de Catalunya, Artesania Catalunya.

L'impuls d'aquest treball ve de la meva re-immersió en els estudis universitaris, gràcies al Màster i, en particular, a l'assignatura de Sociologia de l'Art, i dels interessos a dalt esmentats (l'Escola Massana i l'artesanía).

El seu desenvolupament ha estat possible, abans que res, per la direcció experta i metòdica comprensió del meu tutor Dr. Vicenç Furió. Francesc Miralles ha tingut la generositat en compartir els seus coneixements i la seva gran biblioteca. Jordi Agudé, Madola, Maria Bofill, Rosa Amorós, José Corredor-Matheos, Artur Ramón, M^a Antonia Casanovas, Isabel Barba, Benet Ferrer i Elisenda Sala han tingut la paciència de compartit amb mi els seus coneixements i les seves vivències, com a persones molt implicades en el tema d'estudi. Gemma Griñó, bibliotecària de l'Escola Massana ha estat un suport tècnic i conceptual important, facilitant-me també l'accés al Fons Escola Massana (amb la comprensiva aquiescència de la direcció del centre, en particular de la seva directora Gemma Amat, antiga companya també de "batalles" artesanes), així com la informació acadèmica facilitada per la Rosa Torelló. Finalment, Irina Prieto ha estat cabdal en la correcció dels originals, tant formalment com en la insistència per la bona comprensió dels continguts.

Des de fa més de trenta-cinc anys, Rosa Botella, ha anat configurant el meu món i establint contraforts que han fet possible el meu recorregut vital i intel·lectual, configuració indissoluble ja amb les meves filles Muriel i Irina.

La Floresta, gener del 2014.

1. Introducció: objectius de la investigació

A mida que anava avançant el segle XX l'artesanía, com a tendència general, patia una pèrdua de valoració social: la davallada del seu ús en els àmbits de l'arquitectura, l'aparició d'un gust burgès de caire racionalista i funcionalista, la irrupció d'uns corrents artístics de caire immaterial, i la industrialització amb la producció mecànica d'objectes i imatges, poden ser considerades les causes generals d'aquest fenomen. Poc a poc, l'artesanía és arraconada als espais rurals o de caire etnològic, tot abandonant el seu protagonisme en les arts decoratives. A més, les noves metodologies projectuals i productives del disseny industrial la converteixen en sinònim d'obsolet, no modern.

Malgrat això, l'artesanía, els oficis artístics (oblidat ja el terme de "bells oficis"), mantenen el seu fer, els seus petis nínxols de mercat i un petit públic fidel. I les escoles, dites d'arts i oficis, són llocs on encara s'ensenyen (amb una certa inèrcia) les diferents tècniques i les seves formalitzacions, tot transmetent el seu coneixement en un ambient de vegades decimonònic i, àdhuc, entranyable (en aquest sentit és simptomàtic que l'Escola Massana tingui, a l'any 1940, la denominació de *Conservatorio de Artes Suntuarias Massana*).

Òbviament, l'art modern era el prestigi - l'espai privilegiat en la consideració de la excel·lència i del bon gust (o de la intel·ligència i la contemporaneïtat) -. L'art modern, l'art dels artistes, els gèneros que mostraven el camí d'una nova manera de entendre el món, de la nova sintonia amb la burgesia industrial. I en aquest context també anaven apareixent, enmig d'una fascinació pels processos mecanitzats i pels nous materials, els objectes de disseny.

L'artesanía estava atrapada entre una tradició que és negava a desaparèixer, i una modernitat que li negava un reconeixement. Entre els anys 50 i 80, però, observarem com la ceràmica té una bona presència en un àmbit de reconegut prestigi: el camp artístic.

Quins van ser els mecanismes per obtenir aquesta bona reputació? Quines relacions va procurar amb el camp artístic? Potser l'Escola Massana va complir algun paper? Amb quines eines va tenir la capacitat d'actuar? És la ceràmica un cas digne d'estudi? Quines personalitats van destacar? Quin tipus de connexió van establir amb els móns de l'art? Quins fruits va donar? Això va afectar al territori de l'art? I del disseny? I de la propia ceràmica? Va ser un procés que va consolidar definitivament aquesta nova consideració?

Aquestes són les preguntes que intentaré respondre al llarg de la meua investigació, una investigació basada en les metodologies pròpies (recerca de fons arxivístics i bibliogràfics; obtenció de fonts orals; anàlisi, valoració i creuament de dades; conclusions crítiques). Primerament faré meus els conceptes bàsics de la sociologia del reconeixement, que em facilitaran destacar les dades rellevants que les fonts ofereixen. És important no perdre de vista que no anirem darrera d'una visió formalista i valorativa del gust, sinó de l'impacte social i de les dades més objectives que ens permetin fer un seguiment dels processos de reconeixement. En aquest sentit no sempre és fàcil aïllar els factors subjectius, tant per l'aproximació de l'investigador (he de fer constar la meua vinculació a la institució estudiada: professor de la mateixa des del 1979), com de les empaties inevitables amb les fonts (sobretot les fonts orals).

Les meves preguntes sobre el objecte d'estudi es poden concretar en els quatre objectius següents, emmarcats en l'àmbit geogràfic de Barcelona en el període 1929-1998:

- Analitzar la dialèctica existent en el camp de les arts plàstiques, el disseny industrial i l'artesanía, respecte al seu reconeixement
- Descriure el paper de la ceràmica i la vertebració dels camps abans esmentats en el sí d'una institució docent, l'Escola Massana
- Revisar la història de la ceràmica en aquest període, la seva rellevància, els personatges claus, la curva del seu reconeixement

- Investigar la responsabilitat d'aquesta institució docent en aquestes variacions de la valoració de la ceràmica

Proposo limitar el marc de referència a Barcelona per poder abastar amb certes garanties el gruix d'informació disponible, i per esser l'àmbit que li pertoca a una institució municipal com és l'Escola Massana (malgrat la seva innegable projecció geogràfica). Així mateix, el període estudiat té com a justificació l'any de inici de les activitats del centre (1929) i l'any de tancament dels estudis oficials de ceràmica a l'Escola (1998), dates que espero demostrar que no són anecdòtiques.

La literatura sobre el reconeixement està bàsicament centrada en l'anàlisi i la casuística dels artistes i de les seves obres. És lògic ja que la important feina de l'historiador en el territori de l'atribucionisme (amb les seves importants conseqüències historiogràfiques i també econòmiques) es troba a la base de l'interès de la sociologia de l'art pels processos de reconeixement. No he trobat exemples clars d'investigació sobre aquests processos aplicats a territoris genèrics (disseny, artesania), tot tenint en compte la bona reputació que se li suposa al territori "art". Tampoc he trobat reflexions (només breus referències) sobre les implicacions en el reconeixement per part de les institucions docents, el paper de les escoles d'art: tots recordem l'important paper de la Bauhaus en la visibilització del disseny i dels processos creatius, i tots estem d'acord que la força del seu equip docent va ser clau, per damunt de l'escàs reconeixement dels seus deixebles (tornem al paper de l'artista com a màxima garantia de reputació). Aquí ressenyarem un cas interessant: l'Escola Superior dels Bells Oficis. Ha pasat a la nostra literatura historiogràfica com una escola mítica on el paper dels professors (molts d'ells artistes reconeguts) ha estat compartit pel prestigi d'alguns alumnes. Tenint en compte aquestes limitacions, em proposo, doncs, de generar una reflexió que ens apropi el màxim possible als objectius proposats.

2. Estat de la qüestió

Com hem vist en la introducció, els objectius del present treball es sustenten d'una banda sobre dos pilars de caire teòric (la literatura sobre la sociologia del reconeixement i les reflexions sobre les interrelacions entre art, disseny i artesanía) i de l'altra sobre els dos territoris d'estudi: la història de l'Escola Massana i l'evolució de la ceràmica del s. XX lligada a Barcelona.

En el capítol del marc teòric, desenvoluparé els conceptes claus dels dos pilars teòrics a partir dels seus autors de referència, i aquí revisaré l'estat de la qüestió dels dos territoris d'estudi:

- Història de l'Escola Massana: 1929 – 1998
- La ceràmica a Barcelona: 1929 -1998
- Estudis sobre el reconeixement de l'Escola Massana i la ceràmica

Per a la recerca dels documents han estat molt valuoses les consultes físiques al Fons Escola Massana (Fons EM: arxiu documental i fons d'art de l'Escola Massana, actualment en fase de catalogació i ampliació), l'Espai Miralles (arxiu personal de l'historiador Francesc Miralles), la Biblioteca de l'Escola Massana, l'Arxiu Agustí Massana de la Casa de l'Ardiaca, la Biblioteca de Catalunya, de la Facultat d'Història i Geografia de l'UB, de la Facultat d'Humanitats de l'UAB, de la Facultat de Belles Arts de l'UB, del MACBA, l'Arxiu de l'Associació de Ceramistes de Catalunya, del Museu de Ceràmica, de la Galeria Artur Ramon, i els arxius personals de Jordi Vila Rufas, Rosa Amorós i Elisenda Sala. Virtualment he consultat Academia.edu, Barcelona Quaderns d'Història, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, bnc.cat/digital, Depòsit Digital de Documents de l'UAB, DIALNET, RACO, RTV.ES, TDR, i La Vanguardia.

2.1 Història de l'Escola Massana: 1929 – 1998

La història de l'Escola Massana és un tema pendent: avui en dia no hi ha cap publicació que pugui ser qualificada com a tal. Existeix un llibre de memòries del que va ser alumne (1930-36) i professor (1952-81) Jaume Mercader, *L'Escola Massana, viscuda* (Mercader-Miret, 1982) on, en l'introducció del mateix, es comenta "Encara no s'ha fet la història de l'Escola Massana"

(Miralles, 1982). Aquest llibre forma part d'una petita col·lecció de llibres editats per la pròpia escola i, en el següent volum, *Portafoli de fotografies, Escola Massana* (Ribalta, 2004) es recullen imatges antigues dels inicis de l'escola acompanyades d'un breu text documentat de Francesc Miralles (Miralles, 1983a), aleshores director de la mateixa. A data d'avui, la publicació que més s'apropa a una història de la Massana és *Portes endins: Escola Massana 75 anys*, tot i que se'ns adverteix que aquest llibre només té el valor d'uns "apunts per a una història de l'Escola Massana", ja que "la història de la Massana queda per fer" (Ribalta, 2004:21).

Em consten dos intents de fer aquesta història: l'any 1959 el Patronat de l'Escola encomana a l'historiador Frederic Pau Verrié fer una història de l'Escola, però aquest denega l'encàrrec aduint que no hi ha prou documentació (Ribalta, 2004: 59); i l'any 2000 el director de l'Escola, Josep M^a Vidal, fa un encàrrec similar a l'historiador i ex-director Francesc Miralles, encara no materialitzat.

A partir d'aquí, disposem únicament de: referències en llibres d'història general, en monografies sobre personatges que han tingut relació amb l'Escola Massana, en articles de revistes i diaris (excloem les publicacions digitals atenent al període estudiat), i en catàlegs o publicacions amb motiu de jornades, exposicions o premis.

En els llibres d'història general trobem la presència de l'Escola Massana a l'*Història de l'Art Català*, Vol. VIII (Miralles, 1983b), a el Vol. IX (Corredor-Matheos, 1996) i a *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat* (Larrea ed., 2005). Evidentment, dins d'*Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900 a 1936, llibre V: ensenyament tècnico-artístic, moviment artístic* (Galí, 1982) s'hi dedica tot un capítol (el capítol 4t). Complementàriament afegiré que l'Escola Massana té entrades a la *Gran Enciclopèdia Catalana* (2005) i al *Gran Larousse Català* (1993), i la portada del volum *Història gràfica de Catalunya dia a dia, 1981* és una imatge de l'homenatge a Picasso fet pels alumnes de l'Escola Massana a l'escollera del port de Barcelona.

Pel que fa a les monografies cal esmentar el treball sobre el primer director de l'escola: *Jaume Busquets i Mollera (Girona 1903-1968): artista i pedagog dels Bells Oficis* (Busquets i Dalmau, 2012) on inevitablement hi ha una forta documentació sobre els primers anys de l'escola. De similar importància és la monografia sobre el segon director: *Miquel Soldevila i Valls: el gran mestre de l'esmalt* (Cortada, 2003). Així, però de manera mes tangencial, les monografies sobre professors com els Capdevila (Sardà, Z. i Manent, R., 1992), Riu Serra (Riu-Barrera, E. i Vélez, P., 2012), Eudald Serra (Marzá, F. i Serra, P., 1988), Llorens Artigas (Miralles, 1992), també aporten documentació sobre les diferents etapes en què aquests varen estar implicats (aquest llistat no és exhaustiu, i hi són ressenyats principalment professors lligats als oficis artístics). Resenyar la tesi presentada a la UCM al 2002 per J.-L. Herranz *Esmalte sobre metal: un nuevo enfoque hacia la creación plástica a través de la obra de Francesc Vilasís Capalleja*, en què dedica una part a l'etapa de M. Soldevila i els esmalts a l'Escola Massana.

Dins dels articles de revistes i diaris cal remarcar la primera aparició com a tal de l'Escola Massana (*La Veu de Catalunya* i *La Vanguardia*, 19-V-1923) lligada a la presentació a l'Ajuntament de Barcelona de les voluntats testamentals del sr. Agustí Massana (mor el 17 d'agost del 1921), on expressa la voluntat de crear una "Escola de Belles Arts aplicada a la Indústria i Arts Suntuàries" (com explicaré al capítol 3, hi ha una discrepància en l'objectiu de la nova escola – Indumentària vs. Indústria-; així com la no concordància de la data de la presentació de les voluntats testamentals, 9 de maig del 23, i la creació del Patronat que consta en l'ordre del dia de la Comissió de Cultura de l'Ajuntament del 9 d'abril del 1923 (Galí, 1982:91, i "Documento anexo al dictamen nº I de la orden del día de la Comisión de Cultura para la sesión de Ayuntamiento del día 9 de abril de 1923"; Fons EM).

Com a informació complementària cal ressenyar la petita presència d'Agustí Massana: el dia 18 d'agost del 21 en la portada de *La Vanguardia* tenim la seva esquela (i més endavant, referències al seu llegat per part de Luis Labarta i Gaziel) i en la revista *D'Ací i d'Allà*, en el seu número d'octubre del 1921,

trobarem la ressenya de la mort del patrici (pàg. 797) i l'única foto d'ell de la que tenim constància (pàg. 794); així com els llibres de M. Vigil (1958) i F. Baldelló (1965) que aporten una semblança personal del Sr. Massana.

Serà la revista *Arts i Bells Oficis* (editada pel FAD entre el 1927 i el 1932) on tindrem un seguiment dels primers anys del Patronat de les Fundacions Massana i de l'inici de la pròpia Escola (gener 1929), del trasllat a la seu del carrer Avinyó (febrer 1929), la primera exposició de treballs d'alumnes (juliol i setembre 1929), la segona i la tercera exposició (juliol 1930 i agost 1931, respectivament), així com les conegudes discussions sobre les arts decoratives i l'ensenyament de les arts per part d'Eusebi Busquets (director de la revista) i Santiago Marco (president del FAD) com a resposta de les posicions de Joan Sacs (*Mirador*, 22-XI-1930). Un article ponderat és el que fa Josep-F. Rafols presentant l'Escola Massana (*El matí*, 8-VIII-1930). A la revista *Mirador*, Marius Gifreda (Gifreda, 1930) també es fa una presentació de l'Escola Massana amb motiu de l'exposició de treballs a la Casa de l'Ardiaca, igual que ho fa *La Vanguardia* (26-VIII-1930) que ressenyarà també l'exposició del 1932 (28-VIII-1932). Val la pena senyalar l'article de Berta Macaya a la revista *Catalunya* de Buenos Aires (agost 1937) on fa una aproximació molt vivencial que inclou il·lustracions de la vida acadèmica.

Aquesta és una primera aproximació a les múltiples referències que l'Escola Massana ha provocat en l'àmbit de les publicacions periòdiques en els seus primers anys de vida. Després hi ha una etapa silenciosa (per raons òbvies, malgrat que l'Escola Massana no es va aturar durant la guerra civil). Després tot reprèn poc a poc la seva activitat: l'any 1944 Francisco P. Quintana comenta àmpliament "La Exposición de la Escuela Municipal "Massana" de Artes suntuarias" (*Quaderns d'Arquitectura* n°2, 1944).

He trobat un llistat arxivat en el Fons EM on consta que en el període 1949-1966 hi havia referenciats 459 "recortes de prensa relativos a la Escuela Massana" (204 a *La Vanguardia Española*, 50 a *El Diario de Barcelona*, 36 a *La Prensa*, 35 a *Solidaridad Nacional*, etc.). Fent una búsqueda en l'hemeroteca de *La Vanguardia*, consignant el nostre període d'estudi (1929 a 1998) surten 1719 resultats dels quals un filtrat més acurat ha donat unes 20 entrades amb

informació rellevant. He rescatat, dels diversos fons consultats, articles de *Hoja del Lunes*, *El Noticiero Universal*, *Diario de Barcelona*, *Tele/eXpres*, *El Correo Catalán*, *Segre-7*, *El Món*, *El Periódico*, *Avui* i *El País*. He fet recerques a les revistes *Destino*, *Serra d'Or*, *Batik* i *Lápiz*, i rescatat referències de les revistes *Cristal*, *Vida Nueva*, *Telva*, *Tele Estel*, *Informaciones*, *De Diseño*, *Experimenta*, *Catalònia Cultura*, *Interni*, *On*, *Barcelona Metròpolis mediterrània*, *Barcelona Educació*.

Respecte als catàlegs i publicacions diverses, ressenyar que tinc referenciats 29 catàlegs d'exposicions de treballs de l'Escola Massana, essent el primer l'editat amb motiu de la mostra de treballs d'alumnes del curs 1930-31 a la Casa de l'Ardiaca. En el seu moment remarcarem el tema i la geografia d'aquestes exposicions.

Amb motiu dels "Premios Nacionales de Diseño 2000" (on l'Escola Massana va rebre *ex-aequo* el Premi junt amb les escoles Eina i Elisava) es fa una publicació on la historiadora Isabel Campi (Campi, 2002: 118 a 120) fa una glosa de la història, l'oferta educativa i les línies conceptuals de la mateixa. Fruit del mateix esdeveniment, apareix un article "Barcelona dissenya: les escoles Eina, Elisava i Massana, premios nacionales de diseño 2000" (Barcelona Educació, 2001).

Capítol a part és referenciar la producció editorial de la pròpia escola, entenent aquella producció de llibres que no són el díptic o folletó merament informatiu. Aquesta la podem dividir en tres etapes: els inicis, l'etapa Francesc Miralles i la consolidació de les Edicions Massana.

Dels inicis tenim un primer volum d'una interessant proposta editorial, iniciada al 1937, que no va poder continuar per causes òbvies. Sota el lema "Quaderns de divulgació dels Oficis d'Art" hi eren previstes tres col·leccions que tractarien temes de pedagogia, propaganda (ara em diríem monografies) i estudis històrics; només va ser publicat *El tallat i el gravat del vidre* (1937). No he trobat referències d'una producció editorial pròpiament dita, més enllà de

catàlegs i publicacions promocionals, entre el final de la Guerra Civil i els anys 80.

Amb l'etapa del director Francesc Miralles s'inicia una producció més sistemàtica, primer amb llibres de consum intern (la direcció els ofería cada any com a regal de Nadal a la comunitat escolar, llibres que ja he referenciat: *L'Escola Massana, viscuda, Portafoli de fotografies, Escola Massana i Antoni Tàpies. Tapissos*) i més tard amb la creació de la col·lecció Massana-62, fruit d'una col·laboració amb Edicions 62: *Història del disseny industrial* (Campi, 1987) i *Diccionari de tècniques pictòriques* (Gumí i Lluís Monllao, 1988).

El 1991 s'inicia la publicació regular de la revista *Impressions Paral·lel·les* que es manté fins al 1999, amb 10 números. I l'any 2000 es consolida una voluntat de producció més sistemàtica amb tres col·leccions ("Manuals", "Gropius" i "Impressions Paral·lel·les") amb 10 volums publicats a data d'avui.

Com a documentació complementària he de referenciar els materials audiovisuals produïts pel NO-DO (1955, 1967 i 1976), per TVE i per TV3 (darrerament les televisions privades i municipals també han tingut algunes aportacions, com BTV: "L'entrevista" de Ramón Barnils, 1998).

2.2 La ceràmica a Barcelona: 1929 -1998

El tema de la ceràmica és molt ampli. D'entrada deixaré de banda tota la bibliografia de caràcter tecnològic, i em cenyiré als paràmetres geogràfics i temporals.

Respecte als llibres de caràcter històric he consultat *Modern ceramics* (Hettes, 1965), *Modern ceramics* (Beard, 1969), *Ceràmica catalana* (Cirici i Manent, 1977), *Historia de la cerámica* (Cooper, 1981), *La céramique, art du XXe siècle* (Préaud i Gauthier, 1982), *La cerámica artística actual* (Fernández Chiti, 1983), *La Ceràmica catalana* (Casanovas, 1984), *La nouvelle céramique* (Dormer, 1986), *La Segona meitat del segle XX*, (Corredor-Matheos, 1996), *Cerámica española* (Sánchez-Pacheco, 1997), *Breu història de la ceràmica catalana* (Casanovas, 2002).

He consultat diferents diccionaris, ressenyant aquells en què he trobat referències significatives pel meu estudi en el *Bènezit* (Benezit, 1976),

Diccionari d'Art Oxford (Chilvers i alt., 1996), *Diccionari Rafols* (Ràfols, 1980), *The Dictionary of art* (Turner, 1996) i en el *Diccionario de arte y artistas* (Murray, P. i L., 1968).

En l'apartat d'estudis i monografies hi ha els dedicats a la ceràmica popular (Vicens, Gomis i Prats 1971; Corredor-Matheos i Gumí, 1978; Llorens Artigas i Corredor-Matheos, 1979; Caro Baroja i Corredor-Matheos, 1985), i els dedicats a autors: Picasso (Haro González, 2007), Llorens Artigas (Courthion, 1977; Miralles, 1992), els Serra (Puig Rovira, 1978), Miró-Artigas (Pierre de Mandiargues, 1963; Corredor-Matheos i Pierre, 1974), evidentment sense ànim de ser exhaustius.

En l'àmbit dels catàlegs d'exposicions de "tesi", ressenyaria *Cerámica española: de la prehistoria a nuestros días* (VVAA, 1966), *Exposició homenatge a Llorens i Artigas* (1978), *12 ceramistas españoles* (1979), *Cerámica contemporánea* (Sanchez-Pacheco, 1981), *Cerámica* (AA FAD, 1985), *Panorama de la cerámica española contemporánea* (1986), *La Europa de los ceramistas* (1989), *Prova de foc* (Seseña, 1989), *International Academy of Ceramics Member's exhibition* (1992), *La cerámica española y su integración en el arte* (2006), *Els segles XX i XXI* (Casanovas, 2008), *Cerámica de artistas* (Caprile i Soria, 2008), *Confluencias en el barro* (2010), *Terres blaves* (2011).

Respecte als catàlegs d'exposicions personals seleccionaria els següents: *Josep Llorens Artigas* (1981), *Artigas L'home del foc* (2012), *Cumella processos escultòrics* (2005), i la seva única exposició conjunta *El classicisme del torn: Artigas i Cumella* (1992). La producció impresa és molt més amplia: he consultat catàlegs d'Angelina Alós (2003), Roberta Griffith (1998), Cristina Merchán (2006), Elisenda Sala (1999), Maria Bofill (1987, 1989, 2003), Madola (2004, 2009), Benet Ferrer (1987, 1988, 1993), Pere Noguera (2003), Rosa Amorós (1986, 1993, 2003, 2012), Barbaformosa (2001) i Barceló (2000).

En el terreny de les tesis doctorals m'ha sigut molt útil la tesi de M^a Dolors Domingo Laplana (Madola), *La influencia de Joan Miró en la cerámica contemporánea española*, llegida al 2005 a la UB; com també vaig consultar la presentada per Mercé Tiana Fontanilla al 2003: *Escultura cerámica*

contemporánea 1975-2000. Resoluciones cerámicas en el último cuarto del siglo XX.

Les revistes especialitzades sobre ceràmica que he consultat són *Ceramic Review*, *La Revue de la céramique et du verre*, *Ceramics monthly*, *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, *Terrart*, i les més genèriques *Oficio y Arte* i *Batik*.

En la premsa generalista he aprofitat la recerca que ja he assenyalat en l'apartat referit a l'Escola Massana (*La Vanguardia*, *Destino*, *Serra d'Or*, etc.), així com les recerques en l'àmbit audiovisual (NO-DO, TVE, TV3).

Com a referències en el món de l'activitat del col·leccionisme, a part de les consultes directes al fons del MACBA, al Museu de Ceràmica i informacions disperses sobre galeries i col·leccions, fer notar els llibres *René Metras* (2008), *Sala Parés* (2007), i *Colección Central Hispano* (1997).

2.3 Estudis sobre el reconeixement de l'Escola Massana i la ceràmica

No he trobat estudis o reflexions explícites sobre els processos de reconeixement, tant de la ceràmica com de l'Escola Massana. I dic explícits perquè, indirectament, diversos autors parlen implícitament del tema al descriure (sense ser-ne conscients) els cercles de reconeixement i els moments d'èxit. O ens aporten la cronologia dels contactes i esdeveniments que fan que una exposició de ceràmica, o un premi escolar siguin rellevants en la reputació dels subjectes referenciats. És, sens dubte, aquest aspecte el qual el present treball haurà d'explicitar durant la seva recerca. Evidentment les cronologies expositives del món de les galeries són importants, en aquest sentit han estat útils els llibres *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya*, *René Metras 1926-1984. Reconstruir los sueños*, *Sala Parés, 130 anys*, i *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*.

Un cas excepcional és el de la col·lecció *Maestros de la cerámica y sus escuelas*, iniciativa del *Taller-Escuela de Muel* (sota el suport de la *Diputación Provincial de Zaragoza*) que, a partir de l'any 2011, inicia una sèrie de llibres

dedicats als protagonistes (que inclou una exposició a la sala Enrique Cook del propi Taller-Escuela).

Con esta exposición se inicia Maestros de la cerámica y sus escuelas, un proyecto expositivo que en sus ocho fases quiere dar a conocer a aquellos autores que son referencia indispensable en el panorama de la cerámica contemporánea del estado, tanto por su obra como por su influencia artística y/o personal sobre otros autores. (Beamonte, 2011:5)

Aquesta exposició inicial és la d'Enric Mestre (2011), i la segueixen Arcadio Blasco (2012), Ángel Garraza (2012), Elena Colmeiro (2013); la previsió es tancar la sèrie amb María Bofill, Madola i Claudi Casanovas. Òbviament que la selecció i les aportacions textuais són una bona eina en el diagnòstic de la reputació, tant de les escoles implicades com dels autors, si bé estan fora del nostre marc històric i geogràfic.

3. Marc teòric

La sociologia del reconeixement és una branca dins de la sociologia de l'art que incideix en el retorn social que mereix l'obra d'un artista, ja des d'un punt de vista del prestigi cultural com de la valoració econòmica, tot emmarcant-lo dins d'un context geogràfic i temporal concret. És obvi que aquesta branca no té uns límits molt definits respecte als temes clàssics que estudia la pròpia sociologia de l'art, i és per això que aquest marc teòric incorpora autors que parteixen de posicions més genèriques, com també d'altres que han proposat obres més específiques.

Nathalie Heinich (Heinich, 2001) ens aporta una descripció interessant de l'evolució de la sociologia de l'art amb l'ordenació cronològica de les seves tendències: l'estètica sociològica (art i societat), la història social (art en la societat) i la sociologia de qüestionaris (l'art com a societat). Sembla obvi que aquests són territoris amb fronteres difícils de dibuixar com ja assenyalava Vicenç Furió (Furió, 2000) al parlar de la difícil distinció entre la història social de l'art, estètica sociològica i sociologia de l'art. M'interessa concretar que la voluntat de “poner de relieve la dimensión social del hecho artístico” (Furió, 2000:21) és per a mi l'objectiu més rellevant de la sociologia de l'art.

En aquest apartat no inclouré un estat de la qüestió que abarqui tot el camp de la sociologia de l'art, sinó només aquells autors en què he apreciat una rellevància directa per l'objectiu que m'ocupa.

La meua aproximació a la problemàtica del reconeixement artístic ve d'un llarg interès per la sociologia de l'art i, en particular, a partir de les classes i dels treballs del professor Vicenç Furió (*Sociología del arte*, 2000; *Arte y reputación*, 2012). En un primer moment aquesta aproximació em va fer refrescar alguns autors tant del territori de la sociologia (Bourdieu, Giddens), com de l'anàlisi social de l'art (Fischer, Hadjinicolaou, Hauser), de l'antropologia (Harris), de la teoria de la imatge (Berger¹). Evidentment la posada al dia d'aquesta

¹ El cas de John Berger per a mi és especialment atractiu perquè la seva influència –més que en els seus treballs com a teòric de l'art- es troba en la seva prolífica obra literària on traspuja una visió materialista de les societats agrícoles *versus* el capitalisme consumista, i aquí aporta reflexions que ajuden a comprendre el paper de l'artesanía.

problemàtica m'ha portat a reactualitzar les meves lectures del prolífic Pierre Bourdieu i a estudiar als autors Howard S. Becker, Alan Bowness, Nathalie Heinich, Raymonde Moulin, i Nuria Peist. Aquests autors m'han dotat d'eines conceptuals i metodològiques per aprofundir el marc teòric del meu treball: móns de l'art, enculturació, *habitus*, valor de canvi-signe, el gust, la distinció, capital econòmic, social, cultural, simbòlic, *classement*, conversió de capital, ascensor social, *labellisation*, cercles/moments de reconeixement, consagracions creuades, artistificació, sostre de vidre, *ètic* i *èmic*.

3.1 Art, disseny i artesanía

Com indicava en el cap. 2, l'altra preocupació teòrica del meu treball és la reflexió sobre les interrelacions entre art, disseny i artesanía. Aquí l'aparició del treball de Richard Sennett (*El artesano*, 2008) va suposar tota una constatació i una aportació cabdal sobre la revisió del concepte "artesanía" (caldría revisar el balanç de pèrdues i guanys que comporta la traducció de la paraula *craft*), i que es sumava a una visió crítica pre-existent i dispersa sobre les jerarquies entre art, disseny i artesanía. Ja Felix de Azúa (*Diccionario de las Artes*, 2002) introduïa amb el seu particular cinisme una pertinent revisió, que Larry Shiner documentava amb extensió (*La invención del arte*, 2001), i que es sumaven a lectures d'autors que feien una mirada crítica del paper de l'art contemporani (Baudrillard, Carey, Freeland, Granés); així com des del camp del disseny es plantejaven concomitàncies i interferències (Arenas i Azara, Calvera, Corredor-Matheos, Guayabero, Pallasmaa, Prieto, Ricard, Sudjic). No m'extendré en aquest altre aspecte, pero cal assenyalar que la crítica ecològica a la producció industrial també ha fet revisar el paper del disseny industrial i la pertinència dels postulats de l'artesanía (Cross, Manzini, Prieto, Vallès); postulats que han estat objecte de debat en les diferents edicions d'*Iberiona* (jornades ibèriques biennals d'artesanía contemporània, 2001-2011) i en *Making Futures* (jornades internacionals, Plymouth 2009-2013).

Quando hablamos de la reputación de los artistas o de la calidad de sus obras, nos estamos refiriendo a un tipo de apreciación que es históricamente variable, y que está condicionada por los particulares filtros personales y culturales de quienes emiten

este tipo de juicios. Los criterios y los juicios cambian, pero no de manera caprichosa. Se trata de valores que se construyen de un modo que puede explicarse, al igual que puede explicarse cómo se difunden, por qué varían y cuáles son los motivos de sus fluctuaciones. (Furió, 2012: 11)

Aquesta reflexió constitueix un punt de partida per a la meua aproximació al tema d'estudi. I és un tema que té cada vegada més importància alhora d'analitzar i valorar aquelles obres, aquells autors o aquelles disciplines que en un moment o altre apareixen com a rellevants dins del panorama de la cultura i de les arts. En aquest sentit la meua reflexió està interessada en esbrinar els processos de reconeixement d'allò que anomenem artesanía o oficis artístics en la Barcelona del 1929-1998 (i en aquest primer treball ho concretaré en la ceràmica).

És un lloc comú el fet que l'artesanía estigui molt lluny de ser ben considerada dins del discurs majoritari del món de l'art. Aquest darrer té una capacitat hegemònica per a validar aquelles pràctiques susceptibles de ser considerades "art" ("¿Hay para el arte contemporáneo una mirada que no sea la que el medio artístico se dirige a sí mismo?" Baudrillard, 1997:95). I a tothom li fa molta mandra discutir els límits entre l'art i l'artesanía, si bé estem molt predisposats a diluir aquests límits quan es tracta de disciplines novedoses: fotografia, nous *media*, *performance*, etc. Inclús és un lloc comú no posar pals a la roda quan incorporem aquelles pràctiques relacionals que dilueixen els coneguts límits entre l'art i la vida. Però els límits entre las pràctiques artístiques i les artesanes semblen molt més infranquejables (també amb el disseny, malgrat que depèn una mica del dia i del "dissenyador"...).

Quins filtres, quins prejudicis han col·locat l'artesanía en aquesta posició tan limitada? Què ha creat aquesta jerarquia tan marcada? Voldria localitzar aquesta jerarquització dels territoris de l'art, el disseny i l'artesanía a partir de la revolució burgesa i la conseqüent aparició de la concurrència del mercat. Aquell art genèric que coneixíem del mode de producció previ al capitalisme (tot i no ser ni temporalment ni geogràfica homogeni) estava poblat per uns constructors d'objectes i d'imatges molt més a prop del que anomenem avui en dia artesans. L'aparició de la jerarquització entre arts majors i menors s'esdevé en alguns

períodes que veig lligats a la preeminència d'incipients capitalismes de mercat (per exemple, la Florencia dels Médici, comerciants i especuladors, on curiosament Vasari escriu les seves *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550), primer manual de màrqueting del artista). En el llibre *La invención del arte* llegim:

Por supuesto, bajo el antiguo sistema del arte no había ni artesanos ni artistas tal y como hoy en día entendemos esos términos, sino artesanos/artistas que reunían cualidades que en el siglo XVIII quedaron separadas de forma radical y definitiva. (Shiner, 2001:35)

I afegeix:

...después de la ruptura en el siglo XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquel que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se lo retrató como un individuo al que sólo le interesaba el dinero. (Shiner, 2001:34)

L'autor documenta aquestes idees amb un extensiu estudi acudint a multitud de pensadors, evidenciant argumentacions i contraposicions. M'agradaria complementar la seva reflexió amb una lectura lligada al canvi de paradigma que va suposar la revolució burgesa i la industrialització (Prieto, 2004:53-72).

L'arribada del capitalisme de mercat va obrir tres camins. Aquell territori primigeni dels fabricants d'objectes i imatges (allò que les nostres històries anomenen artistes, o "artistes premoderns" segons Félix de Azúa, 2002:61) queda dividit en tres camins: els artesans, els dissenyadors industrials i els artistes. Mentre els dos primers mantenen pràctiques lligades a l'encàrrec i a la utilitat (i en aquest sentit absolutament sensibles a la lògica del mercat i de la concurrència), l'artista emergeix com aquell que treballa en l'àmbit del autoencàrrec i del producte inútil o d'utilitat no òbvia. Kant, Fischer, entre d'altres, donen pistes sobre aquest comportament i l'aparició del concepte de geni (el *Geniebewegung* com comenta Bowness, 1989:8)) anirà ajudant a crear el nou paper de l'art i de l'artista. Innovació, avantguarda, originalitat, *boutade* i

un individualisme intens seran les marques indelebles dels nous artistes (veure Granés, 2011). No poso en dubte la "no funció" de l'art (l'anomenat "art per l'art") i les seves bondats, la importància de les seves aportacions així com el paper cabdal en la creació i consolidació de la nostra personalitat com a segle XX. Però vull contrastar aquest paper amb la seva contribució a la creació d'un discurs elitista lligat, avui en dia, als grans interesos econòmics: l'art com a necessària vàlvula d'escapament del capitalisme especulador. O com diria Robert Hughes (citat en Carey, 2005:39) "el papel que le ha tocado al arte en nuestra sociedad de medios de comunicación es ser capital de inversión".

La funció de l'art dins del mecanisme d'especulació capitalista conforma les línees que no es poden creuar entre l'art, el disseny i l'artesanía, perquè desmontarien aquesta funció (la síndrome del vestit de l'emperador). Per crear valor hem de construir un discurs que el justifiqui. Aquest discurs parla de l'obra d'art com quelcom que desperta el desig gràcies a la seva "*unicité, exécution à la main, signature, originalité dans la pluralité de ses significations*" (Moulin, 1977:8) (és cert que la *exécution à la main* ha decaigut com a criteri en les darreres dècades). L'originalitat, la unicitat i la inutilitat són (a part de les seves avantatges estètiques) la base del caràcter especial de les relacions mercantils de l'art: "*Tout artiste a le monopole de sa production et il est, à l'origine, détenteur unique de l'offre le concernant.*" (Moulin, 1968:17). És, doncs, necessari valorar aquell artista, aquella obra susceptible de crear il·lusió, escassetat, sense que això estigui basat en la seva utilitat (*techné*, artesanía, disseny). És més, la utilitat limita totalment la seva capacitat de ser un objecte digne d'especulació (per això ja tenim el barril de petroli i altres "valors"). I aquí rau la capacitat d'acceptar com objecte artístic tot el que no és útil: un cert ús de la fotografia (aquella que no compleix directament una funció comunicativa), d'aquell teatre que no és teatre (la *performance*), aquell treball d'aparent activisme social però poc útil pels canals que fa servir...

Per què un objecte de disseny o artesanía no forma part del món de l'art? O un edifici? Han de tenir una clara voluntat de gratuïtat en les seves premisses utilitàries o sinó, res. Isabel Campi, en un molt interessant assaig on analitza la

consideració artística del disseny, ens posa en contacte amb una clarificadora cita de Raymonde Moulin (Campi, 2003:143-144):

À partir de cette révolution (la première révolution industrielle), le produit artistique tend à se définir par opposition au produit industriel. À la machine est opposée la main de l'homme, au travail parcellaire le travail indivisé, à la production en série d'objets identiques la singularité de l'objet unique. Le fait industriel qui se traduit, en termes de morale humaniste, par l'aliénation dans la chaîne de production aboutit, dans l'ordre de l'économique, à la négation de l'unicité, fondement de la rareté. Pour poser la spécificité de leur produit par rapport au produit artisanal en même temps que par rapport au produit industriel, les artistes ont cherché à évacuer de leur propre pratique le facteur commun aux deux autres, à savoir le projet utilitariste: la théorie philosophique de l'art comme finalité sans fin justifiait leur survie. C'est en s'attribuant le monopole de production de la sublime gratuité et de la différence essentielle (par opposition à la similitude des objets issus des séries industrielles ou à la petite différence qui permet de distinguer entre eux les objets d'une même série artisanale) que les artistes du XIXe siècle ont sauvegardé la rareté et, par elle, la possibilité de valorisation sociale et économique des biens symboliques dont ils étaient les producteurs. (Moulin, 1978b:162)

Em referiré a la sentència del professor d'Estètica, Arnau Puig: "allò que és útil és útil, allò inútil és susceptible de ser art" (curs UAB 1973-74). Comprenc la vessant revolucionària de l'art per l'art que reclama per als territoris estètics la voluntat de ser generosos i no cercar la utilitat i deixar-nos emportar per les emocions, la bellesa i la perplexitat (no puc ni vull ignorar el paper del grup Dau al Set, per exemple). Tot i així el capitalisme de mercat té mecanismes molt clars per a que nosaltres incorporem com a valors propis, a través de l'enculturació (formant part del *habitus*, com diria Bourdieu), aspectes de doble cara. Per exemple, considerem la paraula especulació i la seva doble semàntica: alimentar la capacitat dels artistes per a innovar i proposar noves formes de llenguatge, nous sentits, nous paradigmes comunicacionals; i d'altra banda la de la voluntat de obtenir beneficis jugant al casino del mercat capitalista.

Evidentment allò que pot adquirir un alt valor de canvi adquireix una hegemonia d'alta cultura i genera tot un circuit de institucions i canals per

alimentar-lo. Aquest valor de canvi està íntimament lligat, no al valor d'ús, sinó al valor de signe (Baudrillard *dixit*, però ho reescríu molt bé Jordi Llovet, 1979:52-79). Veiem aleshores que el valor de signe arriba a ser un intangible quan perd el valor d'ús i es dispara aleshores el valor de canvi: les dites obres d'art són una excel·lent verificació del valor de canvi-signe, on és difícil ja diferenciar la valoració estètica i cultural de la seva contrapartida econòmica.

L'objet artistique présente des caractères techniques, mais il comporte cette originalité de n'avoir pas d'autre fin que d'être ce qu'il est —et la meilleure garantie de son absence de finalité extrinsèque réside dans la signature de l'artiste. (Moulin, 1971:49)

Un altre factor mistificador del que denominem art són les connotacions “religioses” que el travessen, molt curioses en un món culte on semblaria que l'agnosticisme és el referent: “El verdadero arte debe ser religioso, y lo que lo convierte en religioso es la creencia en la inmortalidad de la creación artística” (Carey, 2005:156). Per cert, que aquesta immortalitat és el complement ideal per a una bona inversió econòmica: perennitat i durabilitat heretable. Cal insistir en les condicions de la recepció: el silenci dels museus, les naus en alçada, un cert caràcter sublim dels seus espais, les mirades còmplices dels espectadors i el sentiment difús de l'ésser de la comunitat elegida...?

La religión del arte hace peor a la gente porque estimula el desprecio por quienes no muestran sensibilidad artística. (Carey, 2005:175).

Pot ser que John Carey exageri una mica, però sembla encertat reflexar l'aspecte una mica sectari, millor dit, classista que té el gust:

El gusto está tan vinculado a la autoestima, sobre todo en los defensores del arte culto, que resultaría imposible renunciar a esa sensación de superioridad respecto de quienes tienen gustos “inferiores” sin arriesgarse a sufrir una crisis de identidad. (Carey, 2005:68)

I és lògic que aquest autor s'identifiqui amb Pierre Bourdieu: "El gust classifica, y classifica a quien lo clasifica" (tesis desenvolupada en *La distinción*, Bordieu, 1979). Com veiem, si l'art reflexa un estatus clarament marcat tant des de l'aspecte econòmic com del gust, les seves fronteres estan (malgrat ser molt difuses) clarament vigilades: veiem com no funciona l'espai *Schengen* quan es tracta de l'artesanía o del disseny (potser són uns "sense papers"...).

Honos alit artes: El honor alimenta las artes. Manifiesta que las consideraciones que se guardan y la estimación en que se tiene a los artistas, los alimenta y sirve de recompensa a sus esfuerzos. (Glosario jurídico latino)

Sembla irònic que, ja de tan lluny, els artistes es mantinguin amb l'honor (el reconeixement)... Inclús el refranyer aconsella no pagar-los: "música pagat no fa bon so".

Avui en dia estem lluny d'aquest concepte tant alt de l'honor, i que en l'era del salari, és important accedir a un "capital econòmic" tal com l'entén Bourdieu en els seus coneguts "capitals": l'econòmic (béns materials propis), el social (sociabilitat i xarxa de relacions), el cultural (la qualificació intel·lectual proveïda pel sistema acadèmic) i el simbòlic (crèdit donat per altres agents que donen reconeixement) (Bourdieu, 1979, i 1984:56-58; així com la bona recopilació de Bonnewitz, 2002:43). És molt interessant la relectura del procés de *classement* ("En otras palabras, hay una lucha de *classements*, que es una dimensión de la lucha de clases." Bourdieu, 1984:92) que proposa que tots aquests capitals estan molt relacionats amb la classe social de partida, la família d'origen. L'artista és justament un bon exemple d'aquesta voluntat de *classement* (o de requalificar-se, de canviar de classe social): parteix d'un determinat capital econòmic, social i cultural (origen familiar), per intentar canviar de classe gràcies a l'obtenció de capital simbòlic. I aquest és un procés que preocupa a Bourdieu i que descriu com "el problema de la conversión de una especie de capital en otra" (Bourdieu, 1984:58). L'artista inverteix en capital simbòlic amb la voluntat d'obtenir un augment dels seus capitals socials i econòmics (el cultural resulta més plàstic, més acomodable). Aquesta inversió

està marcada per un "desinterés" econòmic, aquella posició bohemia i anti-econòmica.

...la economía anti-económica del arte puro que, basada en el reconocimiento obligado de los valores del desinterés y en el rechazo de la economía (de lo comercial) y del beneficio económico (a corto plazo), prima la producción y sus exigencias específicas, fruto de una historia autónoma; esta producción, que no puede reconocer más demanda que la que es capaz de producir ella misma pero sólo a largo plazo, está orientada hacia la acumulación de capital simbólico, en tanto que capital económico negado, reconocido, por lo tanto legítimo, auténtico crédito, capaz de proporcionar, en determinadas condiciones y a largo plazo, beneficios económicos. (Bourdieu, 1992: 214)

Funcionen els móns de l'art com ascensor social basat en una estratègia anti-econòmica? Es tracta de preocupar-se per acumular capital simbòlic (etapa poc productiva) a l'espera que el capital simbòlic es converteixi en capital econòmic, i aleshores augmentar el capital social-cultural. I una altra vegada, en l'ús del capital simbòlic apareix la concomitància amb la religió:

Se trata al parecer de un *modelo muy general*, válido para todas las empresas basadas en la renuncia al beneficio temporal y en la negación de la economía. La contradicción inherente a unas empresas que, como la religión o el arte, rechazan el beneficio material, mientras garantizan, *a plazo más o menos largo*, unos beneficios en todos los órdenes a aquellos que los han rechazado con el máximo ardor, es algo sin duda que está en la base del *ciclo de vida* que las caracteriza: a una fase inicial, de ascetismo y renuncia total, que es la de la acumulación de capital simbólico, sucede una fase de explotación de este capital que proporciona unos beneficios temporales (...). (Bourdieu, 1992:380)

Els exemples (de caràcter *èmic*) d'artistes que deprecien l'aspecte econòmic de la seva feina són innumerables perquè resulta poc pertinent (poc "elegant") al costat de la creença en la llibertat de creació, de la no utilitat de la obra i de l'autonomia de l'art (en front de l'artesa "materialista" com també ens deia més amunt Shiner):

Si l'art pour l'art est devenu l'art pour l'argent, c'est que la reconnaissance sociale d'un artiste qui obéit aux seules exigences de son projet, en dédaignant la demande préexistante, ne peut pas ne pas passer par l'argent, mesure objective du succès dans une société bourgeoise et capitaliste. (Moulin, 1971:43)

Sembla obvi que els processos de reconeixement estan molt imbricats en les característiques pròpies d'una "societat burgesa i capitalista" (no oblidem la data en què Moulin escriu el text anterior: encara estan aixecades les llambordes del 68) i que la construcció d'aquest capital simbòlic (són els processos de reconeixement, processos de conversió de capital simbòlic en capital econòmic?) depén d'uns mecanismes que Bowness va esquematitzar. La seva proposta defineix quatre cercles de reconeixement (Bowness 1989:12): l'acceptació dels pars (els col·legues artistes); els crítics; els marchands i col·leccionistes; i, finalment, el gran públic. Aquests quatre cercles anirien "contaminat-se" per proximitat geogràfica, i anirien desenvolupant-se en el temps amb pautes que es poden contrastar amb dades del propi camp artístic. Heinich reelabora aquesta proposta i, més atenta a la temporització, parla de tres moments: el primer serien els propis artistes, els crítics d'avantguarda i els amateurs informats; a la següent generació apareixeria el suport dels crítics il·lustrats, dels col·leccionistes i dels marxants; finalment a la tercera generació (uns cinquanta anys més tard) seran les institucions oficials, els museus i el públic cultivat (Heinich, 1998:41-43). És interessant observar l'aportació de la temporització i la qualificació del públic (el gran públic -en oposició al públic cultivat- s'incorporarà molt més tard a l'acceptació del reconeixement, factor clau en les cerimònies de la distinció o el *classement*, tot recordant Bourdieu).

Ara bé, aquest esquema ha sofert en l'últim quart del segle passat algunes variacions significatives: l'esquema tenia una dilació en el temps (dos generacions segons Heinich) i actualment sembla estar accelerat. I no només accelerat sinó amb inversions de les etapes: el reconeixement dels col·legues es suma amb el dels crítics especialitzats (ara investits com a *curators*) i els museus (o institucions similars que darrerament han proliferat molt) intervenen quasi immediatament. Els canals clàssics (galeries i col·leccionistes) entren més tard, molt pendents del nivell especulatiu de l'artista en qüestió, ja que fa un art

tan “nou” que és molt difícil preveure les fluctuacions de la seva reputació.

Voldria aportar alguna observació per reforçar el que podríem anomenar “reconeixement postmodern”: és molt significativa la convivència en el marc acadèmic d’artistas i *curators* (en la mateixa promoció d’una facultat d’art surten alumnes que poden dedicar-se a les dues opcions), així com és habitual que en la formació en els masters d’arts visuals aquests dos elements estiguin simultanejats. I no insistirem en el paper rellevant que la figura del *curator* ha aconseguit en els darrers temps, diferent del que tenien el galerista, el marxand o el crític d’art. És Raymonde Moulin qui detecta la perversió dels processos de reconeixement a partir dels anys 80 (estudiant sobretot el model francès), la qual, preocupada pel procés de *labellisation*, constata la xarxa d’interessos que provoca la generosa intervenció de l’estat “paternal” en el suport de l’activitat artística tot provocant la inversió dels cercles (el “reconeixement postmodern”):

Pendant presque un siècle, de 1860 à 1960, le marché de l’art a été, dans l’ensemble des pays occidentaux, la principale structure d’accueil offerte à l’art moderne. Mais, depuis quelque trente ans, le paysage artistique s’est modifié avec la mise en oeuvre de l’État providence culturel. Les politiques artistiques ont provoqué une extension de l’investissement public en faveur de la création et de la diffusion des arts et, corrélativement, un développement considérable de l’infrastructure organisationnelle destinée à soutenir l’une et l’autre. (Moulin, 1977:60)

Aquesta reflexió em porta a una observació òbvia: la dotació d’infraestructures (autopistes, trens i aeroports) és a la indústria i el comerç, el que la construcció i suport de museus i centres culturals és al mercat de l’art.

3.2 Reputació i reconeixement

Tornant als estudis de les etapes de reconeixement, serà la revisió feta per Nuria Peist (Peist, 2012) -també compartida per Vicenç Furió (Furió, 2012)- la que adoptaré com a referent en el meu estudi. Peist planteja dos moments pel reconeixement de l’obra d’un autor: el nucli inicial de l’èxit i el moment de la consolidació institucional (Peist, 2012:314-322). El primer moment el formalitzen els pares, els primers crítics, marxants i col·leccionistes:

La autoridad del juicio de estos agentes del primer momento de reconocimiento es débil porque la validación y valoración que aportan están destinadas, en un principio, a legitimar a los artistas dentro del espacio de valores restringidos al que ellos pertenecen. (...) Sin la fuerza de estas alianzas y el sostén estructural que ofrecen, la propia noción de arte moderno no podría existir. (Peist, 2012:315-316)

Furió insisteix en la funció d'autoafirmació i legitimació mútua que crea la "solidaritat" d'aquest primer moment de reconeixement:

En realidad, como ha señalado Nuria Peist, más bien existe una primera fase en la que se crean redes en las que los diversos agentes se relacionan y actúan en ellas porque luchan por el mismo espacio (Peist, 2012). Dicho de otro modo, también los primeros críticos, marchantes y coleccionistas de arte de vanguardia necesitaban legitimarse en un mundo en el que, en principio, su opción era minoritaria. (Furió, 2012:151)

En aquest primer moment afegiria també els professors de les escoles i de les facultats, els quals de vegades assumeixen el paper de *pars*, de crítics o, inclús en els darrers anys, de *curators* (aquí podríem parlar amb Peist de les "consagracions creuades"). En aquest sentit, el paper de Llorens Artigas incorpora diverses agències: l'escola, la crítica d'art, l'autoria col·laborativa amb els *pars*.

El segon moment és el de la consolidació: l'èxit del mercat, inclusió als museus i publicació de monografies especialitzades (col·leccionistes rellevants, conservadors de museus i historiadors reconeguts).

Un elemento clave en la segunda fase de consolidación sería el momento en el que un museo importante dedica una exposición antológica o retrospectiva a un artista, y también cuando aparecen las primeras monografías sobre su obra, escritas por estudiosos reconocidos. En otras palabras, en el momento en el que la cultura artística dominante concede al artista un lugar destacado en la historia del arte moderno. (Furió, 2012:155)

Peist, indica quins són els períodes de temps que calen per arribar a la consolidació: artistes de la primera avantguarda, entre quaranta i cinquanta

anys; la segona avantguarda, quinze anys, aproximadament. (Peist, 2012:192-193).

Enfin, la communauté artistique nationale ou internationale, sorte d'“intelligentsia” des arts plastiques avec ses tentacules mondaines, commerciales et bureaucratiques constitue une version, plus évidemment dégradée que dans d'autres professions, de la communauté des pairs. Par l'influence qu'elle exerce sur les instances capables de délivrer un “label” artistique de haut niveau, elle joue un rôle décisif dans la reconnaissance sociale des oeuvres et des auteurs et dans leur hiérarchisation. C'est de cette communauté des pairs, des experts et des apparentés – c'est-à-dire de tout un “milieu”- que les artistes attendent la reconnaissance sociale de leur identité d'artiste. (Moulin, 1983:101)

Recapitulant: si bé els processos de reconeixement són complexos en els móns de l'art, aquests móns són els referents a l'hora de validar altres pràctiques susceptibles d'artistificació (*“artificalisation: un déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art”* (Heinich, Shapiro, 2012:338). Cal recordar el xivarri de la presència de Ferràn Adrià a la *Documenta* de Kassel del 2007? Si era artista o no? Malgrat la validació que otorgava el *curator* de la *Documenta*, l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya no ho va reconèixer perquè no estava inscrit en la mateixa.

L'artesanía (així com el disseny industrial) queda separada del món de l'art per la seva utilitat, i aquest marca el seu territori gràcies a una significació “parareligiosa” i a una aliança implícita amb el sector econòmic, tot mantenint una alta importància com a producte cultural.

Però els móns de l'art insisteixen, en molts àmbits, sobre la seva consubstancial obertura, la seva tolerància per incloure tot tipus de pràctiques i apropar la vida a l'art i l'art a la vida. En aquest món sense discriminació ens pot ser útil un concepte extret de la sociologia de gènere, el sostre de vidre (*glass ceiling*, incorporat per Segerman i Peck al 1991):

Al·lusió metafòrica a les barreres transparents que impedeixen a moltes dones amb elevada qualificació accedir i promocionar en les esferes del poder econòmic, polític i cultural. (Sarrió, 2011:14)

És a dir: en processos d'igualtat es donen circumstàncies que desvirtuen la teòrica equitat d'oportunitats. Hi ha un sostre de vidre per a certes pràctiques artístiques malgrat la pregonada no discriminació? Quins són els comportaments tàcits que ho provoquen? I quins són els elements correctors? Encara més: el caràcter tòpicament femení de l'artesanía incideix? Miraré de fer alguna aportació sobre aquest tema en els següents capítols.

Aquest és el marc teòric amb què intentaré descriure el reconeixement artístic de la ceràmica en l'àmbit geogràfic de Barcelona (un intent aventurat, ja que la literatura sobre el tema tracta normalment d'artistes i no de moviments o "oficis"), en un període del segle XX que justament posa a prova els diferents ritmes en els processos de reconeixement. He de tenir en compte aquests canvis en els protocols del reconeixement, el classisme del gust molt lligat al caràcter "religiós" i el valor de canvi-signe de les obres dels artistes/artesans. Quina incidència tenen les escoles en el procés de reconeixement? Alimenten el caràcter classista entre l'art i l'artesanía? Incideixen en el valor de canvi-signe? Són institucions que ensenyen a controlar els processos de conversió de capital simbòlic en capital econòmic?

Vull fer una observació sobre el punt de vista respecte als fenòmens artístics: contínuament em trobo entre la vivència subjectiva (l'emoció, el valor de la creativitat individual, el sentit de la llibertat poètica, allò inefable) i les consideracions analítiques que cerquen entendre els "móns de l'art" amb els seus processos de reconeixement i de validació social, i amb totes les tensions que amagen i/o evidencien (veure el preàmbul de *Las reglas del arte*, Bourdieu, 1992:9-15). Encara trobo molt vàlid (malgrat que ha caigut en desús en les darreres dècades) la doble aproximació que Marvin Harris (i el professor Valdés del Toro, curs UAB 1974-75) aportaven en analitzar els comportaments humans: *ètic* / *èmic*.

Etic: técnicas y resultados de hacer generalidades sobre los acontecimientos culturales, pautas conductuales, artefactos, pensamiento, e ideología que pretenden ser verificables objetivamente y válidos intraculturalmente.

Emic: descripciones o juicios concernientes a la conducta, las costumbres, las creencias, los valores, etc., que mantienen los miembros de un grupo social como válidos y apropiados culturalmente. (Harris, 1985:555)

Sempre he trobat molt útil mantenir aquesta tensió entre la perspectiva *ètic* i *èmic*: la facilitat amb què en analitzar o valorar un fet social incorporem la perspectiva *èmic* (el Termcat diu *èmica*) sense adonar-nos de les interferències que genera respecte a la perseguida objectivitat, la qual de ser contrapesada per la perspectiva *ètic* (el Termcat diu *ètica*).

Les interferències entre aquestes dues perspectives es donen per la nostra immersió dins d'un únic paradigma de pensament, generat pel mode de producció en el qual estem immersos, entès el paradigma com a conjunt de coneixements i creences que conformen una cosmovisió, coherent a la teoria hegemònica en un determinat període històric. El paradigma funciona com a "*structures structurées disposées à fonctionner comme structures structurantes*" (Bourdieu, 1980:88), és a dir com a resultat de l'*habitus*, tenint en compte que aquest és "*un système de dispositions durables acquis par l'individu au cours du processus de socialisation*" (Bonnwitz, 2002:62). Si la perspectiva *ètic/èmic* ha estat aportada per l'antropologia és justament perquè l'observador i l'observat pertanyent a diferents modes de producció, tenen diferents *habitus*.

Penso que la discussió sobre art i artesanía està contaminada per aquestes "*dispositions durables*", que porten en el seu ADN conceptes com l'individualisme, la creativitat, la innovació, el despreci a la manualitat (en favor de la mecanització), l'alienació implícita en el treball industrial i assalariat respecte al control de la producció pròpia, la preponderància del treball intel·lectual i el menyspreu de l'habilitat manual..., així com la reducció del concepte de valor al valor econòmic, el capital. No dificulten aquests conceptes, com a substrat de la nostra perspectiva *èmic*, una aproximació *ètic*? Podem ser observadors i observats? Crec que el nostre *habitus* burgès (entès com a paradigma sociocultural, no en termes de classe) s'infiltra molt sovint en les nostres observacions i investigacions sobre els móns de l'art (un pas més enllà de "el espacio de acción posible que tiene cada intelectual, debido a su propia posición en el campo de producción" (Furió, 2012:223).

Les frontières des mondes de l'art sont floues à d'autres égards. Le sociologue qui étudie les mondes de l'art discerne aussi bien, mais pas mieux, que les participants eux-mêmes ce qui est "vraiment de l'art", ce qui relève de la production artisanale ou commerciale, ce qui constitue une expression de la culture populaire, ou ce qui dénote une forme de délire. Pourtant, les sociologues résolvent plus facilement ce problème de frontières que les membres d'un monde de l'art. L'une des questions importantes, dans l'analyse sociologique des mondes sociaux, est de savoir quand, où et comment les acteurs établissent une démarcation entre ce qu'ils veulent donner pour caractéristique et tout le reste. Les mondes de l'art s'appliquent invariablement à déterminer ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui est leur art et ce qui ne l'est pas, qui est artiste et qui ne l'est pas. C'est en observant la façon dont un monde de l'art opère ces distinctions, et non en essayant de les opérer nous-mêmes que nous commençons à comprendre ce qui se passe dans ce monde-là. (Becker, 1982:60)

I aquest és un gran repte: mantenir una mirada *ètic* en el propi món que et proveix un *habitus*, una perspectiva *èmic*. Això comporta dificultats en la pròpia posició de l'investigador i incomoditats en els receptors: per exemple, en el citat preàmbul de Bourdieu, amb la seva coneguda petulància, busca raons al refús de les objectivacions que li són propies, atacant als que s'oposen a l'acció del sociòleg:

¿Por qué, en una palabra, se opone semejante resistencia al análisis, si no es porque asesta a los "creadores", y a aquellos que pretenden identificarse con ellos mediante una lectura "creativa", la postrera y tal vez la peor de las heridas inflingidas, según Freud, al narcisismo, después de las que marcaron los nombres de Copérnico, Darwin y el propio Freud?. (Bourdieu, 1992:11)

És obvi que caldria afegir-hi Marx, amb el criticat reduccionisme economicista. Però el paradigma del capitalisme burgès és indisoluble amb aquella enculturació que inoculara el "tant tens, tant vals". I l'art i els artistes, malgrat la supraestructura ideològica del seu discurs (amb resonàncies religioses), en què la societat s'emmiralla, també reben la ferida al seu/nostre narcisisme.

No es pot evitar la passió per l'art, l'atracció pel seus efectes, la convivència amb les seves capacitats de distinció i *classement*. Cal viure l'art

desde la perspectiva *èmic*, però reflexionar sobre l'art amb la visió *ètic*. I suportar els paranys d'aquesta contradicció, sempre mantenint l'honestetat.

¿Es legítimo investirse de la autoridad de la experiencia de lo inefable, que sin duda es consustancial a la experiencia amorosa, para hacer del amor como maravillado abandono a la obra entendida en su singularidad inexpressable la única forma de conocimiento que se ajuste a la obra de arte? ¿Y para considerar el análisis científico del arte, y del amor por el arte, la forma por excelencia de la arrogancia cientificista que, so pretexto de explicar, no vacila en amenazar al «creador» y al lector en su libertad y su singularidad?. (Bourdieu, 1992:11)

4. El panorama de les escoles d'arts i oficis al primer terç del segle XX

En la Barcelona de principis del segle XX l'escola degana era l'actual Escola Superior de Disseny i Art "Llotja", que havia iniciat el 23 de gener del 1775 la seva activitat sota l'impuls de la Junta de Comerç. Aquesta volia dotar-se d'una escola que facilités "dissenys" (*dessins, disegni*) a la indústria tèxtil naixent. Els canvis successius en la denominació de l'escola són molt significatius: Escola Gratuïta de Disseny (1775), Escola Gratuïta de les Nobles Arts (1789), Escola Provincial de Belles Arts (1850), Escola de Belles Arts (1871, moment en què es segrega l'Escola d'Arquitectura), Escola Superior d'Arts i Indústries i Belles Arts (1900), Escola d'Arts i Oficis Artístics i Belles Arts (1910), Escola d'Arts i Oficis Artístics (1940, quan s'escindeix l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi), i Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics (1963). Aquesta enumeració reflexa el debat subjacent entre els "artistes aplicats" i els "artistes", que ja apareixia en el primer reglament de l'any 1776, tal com ens el fa conèixer Pilar Vélez:

Como el fin que se ha propuesto la Real Junta Particular de Comercio y Consulado de el Principado de Cataluña en la erección de la Escuela gratuita de Diseño en la ciudad de Barcelona, sea el dar buenos conocimientos sobre manufacturas y artefactos a toda clase de gentes, el formar por medio de los principios del dibujo perfectos pintores, escultores, arquitectos, gravadores, etc., comunicar las luces precisas para criar y promover el buen gusto en las artes y oficios, haciendo que se apliquen con acierto los talentos, se multipliquen y aclaren las ideas, se acostumbren a preferir las formas sencillas y naturales a las extravagantes y compuestas, y finalmente el adelantamiento de las artes, fábricas y oficios mecánicos; (...).(Vélez, 2011:99)

Aquestes bones intencions, molt marcades per la voluntat dels industrials per dotar-se de bons dissenyadors (dibuixants), anirant tensionant-se fent que la Llotja es decanti per les Nobles / Belles Arts. Els debats de l'època sobre la pedagogia del dibuix – que simplificaré en la dicotomia dibuix artístic / dibuix linial – són testimonis d'aquesta tensió. La decantació vers el dibuix lineal es

deu al fet que aquest últim prioritza la comprensió formal de la manufactura industrialitzada per davant de l'ornamentació:

L'ensenyament del dibuix aplicat a la indústria és un objectiu típicament il·lustrat que entre altres coses pretenia fer de l'art una nova font d'ingressos, una idea pràctica i moderna. És a dir, canviava l'art al servei de la política, terrenal o divina, per l'art al servei de la indústria nacional i l'economia de l'Estat. (Vélez, 2011:119)

L'aparició del dibuix aplicat, en front del dibuix artístic, reflexa la tensió interna de la burgesia industrial / manufacturera que es debat entre la voluntat d'optimització dels seus negocis i la necessitat d'honorar el seu estil de vida i donar-li prestigi a través de l'art . A aquesta tensió se li afegeix la complexa dependència administrativa de la Llotja dividida entre les provisions pressupostàries locals (Junta de Comerç, Acadèmia Provincial de Belles Arts, Diputació de Barcelona) i el deïbit a les institucions estatals (Acadèmia de San Fernando, Ministerio de Madrid).

Al 1917 la situació d'aquesta institució era molt delicada: a nivell pedagògic es trobava anclada en un ensenyament de dibuix i pintura “donats deplorablement, damunt de bases completament inactuals i falses” (“De les escoles d'arts i oficis”, *La Veu de Catalunya*, Barcelona 29-X-1918, citat per Miralles, 1983); i a nivell institucional les seves dificultats, sobretot financeres, fan que l'Escola demani incorporar-se a la xarxa estatal:

La Escuela, al integrarse en la órbita administrativa del engranaje central que regía y regulaba la enseñanza estatal, perdía su personalidad mantenida durante más de un siglo de existencia bajo regímenes tutelares de pura esencia barcelonesa. (Marés, 1964:293)

Alexandre Galí en la seva personal *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936* (Galí, 1982) ens permet conèixer el parer d'un actor principal d'aquells moments efervescent de la vida del país: Prat de la Riba. En la seva memòria presidencial de l'any 1910 parla de la Llotja:

A més d'ésser deficients, a més de no ésser donats amb la necessària amplitud i subdivisió de les matèries heterogènies, els ensenyaments de la secció artística ofereixen un altre inconvenient: estan massa distanciats de la tècnica pròpia de la indústria a què s'apliquen. La característica d'aquesta secció consisteix a integrar les indústries artístiques, però en cap d'elles no es veu la indústria. El professor de fusteria no té al costat els tallers de fuster, ni ensenya aquest art, única manera possible de realitzar la fosa dels elements artístic i industrial. (Galí, 1982:25)

En octubre de 1915, amb una Llotja atrapada en les seves contradiccions i amb certes iniciatives privades intentant obrir noves aproximacions a la pedagogia de les arts i els oficis – especialment l'Escola de Decoració de J. Torres-Gracia i l'Escola d'Art de F. d'A. Galí –, la Mancomunitat obre l'Escola Superior dels Bells Oficis.

Cal recordar que el tema de l'ensenyament dels artífexs de les arts industrials a Catalunya (...) encara a l'inici del segle XX no estava resolt tal com s'havia exigit al llarg del darrer terç del segle XIX. Recordem que el 1906 és la data "oficial" del naixement del Noucentisme –amb el *Glossari* d'Eugeni d'Ors- i que foren els noucentistes, i en especial les institucions de govern de l'època les que se'n preocuparen, ja des d'una òptica ben llunyana de l'eclecticisme vuitcentista, però de fet, malgrat tot, coincident: la recuperació dels bells oficis i la creació, per fi, de l'Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat de Catalunya tingué lloc el 1914. (Vélez, 2002:36)

Amb les següents paraules s'inicia el programa de mà on es presenta el projecte de la nova escola:

El món marxa a la victòria de la competència. I, entre totes les competències possibles, cap té la garantia sòlida d'avenir com aquella doble que sia a la vegada manual i intel·lectual, que signifiqui habilitat de mans unida a superioritat d'esperit. (Escola Superior dels Bells Oficis, 1915)

I amb aquesta afirmació es deixa clara la voluntat de superar la dicotomia entre mà i raó, entre indústria i art, tot reivindicant: "l'artisa noble, l'artista dels oficis, constitueix ja avui un dels tipus socials més selectes, i cada dia anirà essent-ho

més” (al meu parer, Richard Sennett hagués trobat molt interessant la reflexió implícita que recorre aquest primer text fundacional).

Segurament és Francesc d'A. Galí (sota la idea directriu de Puig i Cadafalch, i amb la col·laboració de Joaquim Folch i Torres, tal com explica Alexandre Galí) qui basteix aquest text ja que és ell qui s'encarregarà de la direcció i lideratge de l'escola en aquests anys i que establirà com a objectiu “formar personal apte per a la direcció artística dels obradors i manufactures d'art del nostre país”.

Aquesta educació produiria directors complerts de les nostres indústries, veritables arquitectes de les arts que els tractadistes fins ara han anomenat menors, que projectarien amb seny, produint un art estructural, per dir-ho aixís, adaptat a la realitat econòmica i mecànica amb que s'han de produir les obres que surten dels obradors de tan bells oficis, avui decadents després d'haver donat les obres meravelloses que anomenen els antics inventaris o que guarden els nostres museus. Aniria l'Escola an aquest renaixement dels bells oficis, no sols fent un conservatori de les arts sumptuàries que moren, sinó, i d'una manera principal, creant les formes pròpies de l'art modern, més popular i assequible a tothom, que no s'ofengui del contacte amb la màquina ni del règim de treball a que obliguen els moderns sistemes de producció. (Escola Superior dels Bells Oficis, 1915)

En aquestes paraules veiem clarament el posicionament del moment (que sintonitza amb la presència del Foment de les Arts Decoratives, nascut l'any 1903) respecte a les arts aplicades i a la seva “contaminació” amb l'art modern, sense ofendre's, però, “del contacte amb la màquina”... tradició i innovació?, una premonició del disseny industrial?.

Amb una Escola Superior dels Bells Oficis formant directors en diferents especialitats (arts de la terra, de la fusta, del metall, del teixit i del cuir, del jardí i de l'escultura arquitectònica), la Diputació va veure la necessitat de complementar-la amb un altre centre que preparés els obrers especialitzats: l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art (1918). Hi compartien edifici i aules, les dos dins del complex de la Universitat Industrial. Així mateix varen compartir secretari, un jove Josep Llorens Artigas que s'expressava en els següents termes:

L'Escola ve a rehabilitar el treball intel·ligent de l'home per sobre de la monotonia buida, embrutidora i inexpressiva de la màquina. L'Escola és ben bé l'ideal polític de Catalunya portat a la tècnica dels oficis. (Llorens Artigas, 1918b)

Cal ressenyar que en aquell recinte també hi convivia l'Escola del Treball, que havia nascut l'any 1913 pel següent acord del ple de la Diputació:

Es tanca l'Escola lliure Provincial d'Arts i Oficis agregada a la d'Enginyeria Industrial de Barcelona, fundant-se en lloc d'ella una Escola de primer grau per a obrers, que portara el nom d'Escola Elemental del Treball de Barcelona. (citat en: Barca-Salom, 2008:13)

Aquí trobem de manera clara que al llarg del segle XIX la denominació “arts i oficis” estava més a prop del concepte de formació professional per a tallers fabrils i manufactures que de la connotació artística de què gaudeix actualment. És important parlar de l'Escola del Treball perquè aquesta tindrà un cert protagonisme amb la inauguració dels estudis de ceràmica l'any 1929 sota la direcció de Joan Baptista Alós (a més que d'aquesta tradició, l'any 1964, la Diputació crearà un Centre d'Arts i Oficis que esdevindrà l'actual Escola d'Art del Treball).

L'any 1923 el directori militar encapçalat per Primo de Rivera canvia totalment el panorama del país, i una de les primeres conseqüències és el tancament de la brillant Escola Superior dels Bells Oficis, que per les informacions que en tenim, havia suposat una revolució pedagògica molt progressista conceptualment. Aquestes paraules del director de l'Institut Francès de Barcelona, G. Bounoure, en un article a *La Veu de Catalunya* en són un valuós testimoni:

L'esperit de l'escola és format a la vegada per un culte respectuós pel passat, pels vells oficis locals, les activitats manuals i les arts del terror, i per un culte molt català per l'activitat creadora, per l'energia que obre els nous camins. Privilegi d'un país que posseeix una tradició molt antiga, molt venerable, però no atuïdora, no asfixiant. (Bounoure, 1922)

En el mateix text, Bounoure valora positivament l'encaix dins l'escola de la formació de directors artístics - "com si diguéssim, enginyers en estètica"- i una escola tècnica que forma artífexs.

El que crida més l'atenció d'aquesta doble Escola, que forma part d'una potent organització que porta el nom d'Universitat Industrial Catalana, és aquesta concepció tan original d'un tipus d'escola d'art fundada sobre el treball manual, els procediments tècnics i el coneixement de la matèria. (Bounoure, 1922)

I fa un repàs del cos docent format per "professors eminents", començant pel director Sr. Galí, el secretari pintor, ceramista i crític d'art Llorens Artigas, l'escultor Pau Gargallo...

Els senyors Aragay, Rubió, Mercader, com el pintor i crític d'art Feliu Elías, guien els alumnes amb el més gran respecte pel passat i no menys ardor per a donar al treball de l'Escola una impulsió verament lliure i creadora. (Bounoure, 1922)

Aquesta visió exterior (com remarca el títol de l'article: "L'Escola dels Bells Oficis judicada per un estranger") remet a una altra escola que a l'any 1919 iniciava a Alemanya una aventura similar (artesanía, art, indústria), i que també va tancar a causa d'una dictadura.

Tot i així, l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art, adscrita a l'Escola del Treball, va sobreviure, amb un enfoc que, en la etapa de l'anomenat Real Politécnico Hispano Americano (denominació molt significativa per part de la dictadura), era el de formar "oficiales obreros artesanos." (Galí, 1982:67)

Concluc així la visió panoràmica sobre el mapa de les escoles d'art i oficis, tot reservant pel capítol següent la incorporació de l'Escola Massana.

Abans de tancar aquest capítol, voldria fer unes breus reflexions. Ja en les darreries del segle XVIII les pensions (bosses de viatge) que otorgava la Junta de Comerç eren indicatives de la dicotomia bàsica que travessa la pedagogia

de les escoles entre el dibuix d'art i el dibuix d'art aplicat². Els aprenents d'artistes anaven a Roma, i els dedicats als estampats anaven a França, Holanda o Anglaterra; els primers seguint el servei “de la política terrenal o divina”, i els segons el de “la indústria nacional i l'economia”.

Evidentment tot plegat és significatiu de l'esquizofrènia pròpia de l'etapa burgesa: el negoci i l'oci, l'economia i el prestigi social. La idea d'oci i prestigi és una herència del món aristocràtic, però l'economia de mercat es regeix per la competència i la productivitat. Catalunya, sense revolució, era burgesa com a marc general de visió i missió al món: això la va fer capdevantera en la comprensió del paper de les arts i dels oficis com a motor d'innovació, i de la necessitat de crear escoles que superessin el món tancat dels gremis i adoptessin la creativitat aplicada a la producció, manufacturera en primer lloc, i industrial després.

No ens prefigura això un marc on les tensions entre la modernitat i la tradició seran inevitables? Entre l'art acadèmic i l'art aplicat en les primeres fases de la industrialització (en el nostre cas principalment tèxtil); després entre l'art decadent i els nous “ismes” artístics; més tard entre la conservació i protecció dels bells oficis davant el maquinisme; i finalment entre l'artesania i la producció industrial, en el moment on l'art ja té una gran autonomia i és, per antonomasia, l'indicador de prestigi social.

El fenomen que la revolució burgesa crea és el que he assenyalat com l'etapa dels tres camins (Prieto, 2004:53-70). Es tracta de la divisió d'un territori, fins aleshores bastant homogeni, per l'efecte del capitalisme de mercat. La divisió s'efectua en tres vies: la indústria reclama d'entre els artesans un nou ofici (el dissenyador), el mercat cultural requereix un nou artesà (el geni artista), i els territoris residuals entre aquests dos camins són transitats pels artesans, els homes i les dones d'ofici.

Independentment de la valoració personal que puguem fer sobre aquests tres territoris, és evident que suporten una tensió jeràrquica que fluctua seguint

2 “Matèria bàsica de reflexió, discussió i crítica de tots els programes docents de la majoria d'escoles i acadèmies europees al llarg del segle XVIII i fins el XX, o el XXI?”. (Vélez, 2011:208)

pautes que es poden estudiar des de la sociologia de la dominació. I com el reconeixement social i cultural és significatiu de les diferents sensibilitats, reflexe a la vegada de les tensions de classe que es confronten.

Què va significar el Noucentisme? Quina classe social va aglutinar? Quina idea de societat i de país va convocar? Va ser, potser, el moment on la voluntat civilitzadora, amb el fort impuls a la creació d'escoles i biblioteques, va ser més visionària?

No solament de marina de guerra viu la poixança d'un poble; mes de tota taça de porcel·lana perfecta que surt de la boca d'un forn. (...) Aprofitem aquesta deturada del món, aquests dolorosos dies de guerra, per procurar-nos aviat l'altura necessaria a fi de competir demà amb tot el món en els oficis de la pau. (Escola Superior dels Bells Oficis, 1915)

Cultura de pau, educació dels joves obrers, relació entre indústria, manufactura i oficis, una clara contraposició de les arts aplicades al concepte individualista de l'art romàntic, però a la vegada un respecte a la llibertat creadora i a les potencialitats de l'individu. No es troba aquí justament la personalitat de una burgesia catalana entre paternalista i progressista?

Que un ric hereu de la més famosa pastisseria de Barcelona, lletraferit, amant de les arts, bon conversador, i a la vegada excel·lentment dotat pels negocis financers³, donés a la ciutat de Barcelona un capital per a una escola de bells oficis, sembla absolutament coherent amb *l'esprit du temps* (sense negar la seva explícita generositat personal).

3 Veure Baldelló, 1965.

5. Setanta anys d'Escola Massana: 1929-1998

Com ja he comentat, el període sobre el qual treballa comprèn des de la fundació de l'Escola fins la pèrdua del protagonisme acadèmic de la ceràmica, amb la negativa de l'autoritat educativa de continuar la formació de ceramistes a l'Escola.

5.1 L'escola del FAD

Sigui com sigui, tenim, però, confiança que els resultats que s'obtindran amb aquesta escola posada sota el guiatge del Foment de les Arts Decoratives han de confirmar plenament les esperances concebudes, i que dins de pocs anys esdevindrà un centre artístic-docent de vertadera importància, una veritable escola plasmadora i irradiant del nostre autòcton sentiment estètic. (Marco, 1929:5)

En aquest article de la revista del FAD, Santiago Marco, que en aquell moment era el seu president, mostra l'interès i la implicació d'aquesta associació en la creació de l'Escola Massana. Aquesta naixia d'una de les tres voluntats expressades per D. Agustí Massana i Pujol en el seu testament (Notari D. Manuel Borràs de Palau, 3 de desembre de 1919): la cessió de la seva important biblioteca d'indumentària, la institució d'un premi sobre aquest subjecte, i la creació d'una escola de bells oficis.

L'interès D. Agustí per la indumentària era fruit d'un dels aspectes que havia fet notòria la Pastisseria Massana (negoci creat i regentat pel seu pare D. Agustí Massana i Riera): unes petites capsas de dolçaines que contenien una sorpresa en forma de figureta de cartró retallat. Aquesta figureta anava variant i per això era necessari documentar-se en les múltiples indumentàries populars, tant civils com militars. D'aquesta manera el fill del pròsper pastisser es va anar entusiasmant per les làmines, els gravats i els llibres, mentre vivia còmodament com a únic hereu de la fortuna del seu pare, que ell va saber augmentar gràcies a una habilitat notable per les finances ("El que cal són els primers quartos, després aquests ja crien per si sols", deia D. Agustí).

Aclararé el tòpic que descriu D. Agustí com un pastisser: ell mai va participar en el funcionament concret del negoci del seu pare. Aquest mateix,

coneixedor del seu caràcter reservat i misàntrop així com de la seva delicada salut, havia donat la direcció del negoci a dos dependents de màxima confiança. El fill només liquidava les seves rentes i visitava regularment la botiga del carrer Ferran on tenia una cadira (arreserada per evitar corrents d'aire) i petava la xerrada amb un grup de contertulians molt influents en la vida cultural i política de la ciutat (Baldelló, 1965:164). Cal ressenyar la notícia sobre el patrici de Luis Labarta a *La Vanguardia*, interessant tant pel que reflexa sobre les seves aficions i caràcter (Labarta, 1921:7), com sobre la dimensió del seu llegat (Labarta, 1922:14), així com la referència que donà Gaziel amb el títol “Los buenos barceloneses” (Gaziel, 1922:8).

Com deia abans, les Fundacions Massana comprenien també una dotació per a un premi a la millor obra il·lustrada, sobre Iconografia Religiosa, Històrica o Popular de Catalunya, o Història de la Indumentària a Catalunya, de caràcter general o monogràfic, relativa a èpoques anteriors a l'any 1855, premi que va tenir set edicions (1930 a 1960).

Però el seu llegat més important, i que més el va fer mereixedor d'inacabable gratitud dels barcelonins, és la fundació de l'escola de bells oficis que porta el nom de Conservatori Municipal d'Arts Sumptuàries Massana. Per bé que popularment tothom en diu l'Escola Massana, instal·lada en un dels locals de l'antic hospital de la Santa Creu, i és un seminari d'artistes i d'artesans, la majoria fills de les classes humils, que poden seguir la seva carrera gràcies a la munificència d'aquest gran patrici barceloní. (Baldelló, 1965:170)

I és amb aquest concís text notarial

Lega, por último, a la Ciudad de Barcelona y, en representación de la misma a su Excelentísimo Ayuntamiento, quinientas mil pesetas en mil obligaciones de la Deuda Municipal, para la creación de una Escuela de Bellas Artes aplicadas a la Indumentaria y Artes Suntuarías, en la que, además de admitirse y darse enseñanza gratuita a un número de alumnos que carezcan de todo recurso, puedan estudiar y aprender por módico estipendio, los jóvenes obreros y demás personas dedicadas a especialidades industriales, deseosas de adquirir una preparación y cultura artísticas. (paràgraf del tretzè article del testament originalment en castellà, Fons EM)

que D. Santiago Marco i D. Josep M. Milà i Camps, Comte de Montseny (marmessor testamentari) es troben formant la Ponència que s'encarregarà de “formular les bases per les quals haurà de regir-se l'Escola Massana, el seu funcionament, designació de professors, calendari i horari de classes, etc.” (Marco, 1929:5).

Voldria remarcar que si bé en el text notarial apareix *Escuela de Bellas Artes aplicadas a la Indumentaria y Artes Suntuarias*, ens trobem que en el “Documento anexo al dictamen nº I de la orden del día de la Comisión de Cultura para la sesión de Ayuntamiento del día 9 de abril de 1923” (Fons EM) en el quart punt s'institueix el nom de “Escola Massana” definida com *Escuela de Bellas Artes aplicadas a la Industria y Artes Suntuarias*. El canvi de *Indumentaria* a *Industria*, resta per a mi enigmàtic, tot tenint en compte la passió de D. Agustí per la indumentària.

Sigui com sigui, la futura escola apareixerà íntimament lligada al FAD, institució que tenia la docència dins dels seus propòsits:

Una altra de les importants iniciatives perseguides pel FAD va ésser la de la creació d'una institució docent que omplís, d'acord amb les possibilitats del moment, el buit deixat per l'Escola Superior de Bells Oficis. Per això es va prendre com a base el llegat del col·leccionista Agustí Massana (...), el FAD va organitzar en la seva pròpia seu –que inicialment ho va ser també de l'Escola Massana– uns cursos de diferents especialitats que van servir de base al programa d'estudis de la nova escola (Giralt-Miracle, 1987:237).

Evidentment la Dictadura de Primo de Ribera retardarà la posada en marxa de l'Escola, que publicarà el seu primer díptic a finals del 1928:

El Foment de les Arts Decoratives ha rebut del Patronat de la Fundació Massana la comanda d'organitzar i regir el curs inicial de l'Escola Massana adreçada a la conservació i millora dels oficis d'art d'importància assenyalada, que no entren, però, en el pla docent d'altres institucions semblants.

El curs present tindrà com a base la classe de *Dibuix d'elements naturals i llur estilització*, de la qual seran tributaris els ensenyaments especials d'oficis, limitats durant aquest curs als següents: daurat i art del retaule; gravat i talla de vidre; repujat, cisellat i esmalt del metall; esmalt d'art; pintura decorativa.

El Foment de les Arts Decoratives vetllarà per obtenir la major eficàcia de l'Escola per tal de correspondre a la confiança del Patronat Massana. (Fons EM)

El 14 de gener del 1929 començaren les classes en la, aleshores, nova seu del FAD (al carrer Avinyó 30) sota la direcció d'un jove pintor i decorador sortit de l'Escola dels Bells Oficis i alumne predilecte de Francesc d'A. Galí: Jaume Busquets (1903-1968). És ell qui deixa escrit (Memòria presentada a la Junta del Patronat Escola Massana el 6 de desembre de 1931):

Serà la nostra actuació respectar la personalitat del deixeble i donar-li la màxima llibertat, és a dir, considerar l'alumne com un vertader artista. (...) El taller ha d'ésser considerat en l'escola com un laboratori, per bé que el professor quedi despullat de tota responsabilitat artística ve obligat a col·laborar amb l'alumne mitjançant l'aportació del màxim de coneixements tècnics i ve obligat així mateix a fer remarcar els avantatges i inconvenients que presenta el projecte i ha d'ésser també disposat a admetre qualsevol projecte, per erroni que li sembli, ja que d'aquesta manera poden ésser aconseguits resultats insospitats. (Fons EM)

Aquesta etapa fundacional està marcada per un pla d'estudis molt ben estructurat i per una idea dels oficis molt vinculada a la decoració: potser és significativa la visita de Jaume Busquets a Torres-García a París (recordem la seva desapareguda Escola de Decoració) ressenyada per L. Busquets (Busquets, 2012:35), així com la gran influència de Santiago Marco, eminent decorador que va evolucionar del Noucentisme, passant per *l'Art Decó* i amb una etapa final molt pròxima a l'esprit del GATCPAC (Giralt-Miracle, 1987:239).

En un article del diari ABC "Una fundación para el fomento de las artes decorativas" es descriuen les intencions pedagògiques de l'Escola:

Dentro de una orientación que nos parece excelente, en la Escuela Massana se considera el arte de una manera amplia, sin poner demasiada atención en la división artificiosa entre las artes puras y las artes aplicadas, y así, desde el principio, los alumnos acostumbran a considerar el arte como un todo orgánico y a mirar sus diversas técnicas, no como manifestaciones aisladas y de distinta categoría, sino como partes integrantes y complementarias, en muchos casos, las unas de las otras,

lo que permite desarrollar con toda libertad sus aptitudes. (Pujol, 1930 citat a Ribalta, 2004:27)

És interessant remarcar com la discussió entre arts nobles i arts aplicades s'intenta superar des de la Massana implicant-se en el moment històric (on havia una noció molt àmplia de les arts decoratives) i en la idea de la llibertat creativa lligada als tallers d'oficis, més que no pas als "ismes" i a les avantguardes.

L'any 1931 l'escola es trasllada a la Casa de l'Ardiaca buscant espais més amplis, donada l'afluència d'alumnat. Pedro Pujol pregunta al director respecte al número d'alumnes:

Cuarenta solamente, y aunque un Centro docente de esta índole no haya de tener centenares, pues ya será lo suficiente su actuación si cada año ha creado un grupo de obreros artistas, es lamentable que, como este año ha ocurrido, no hayan podido ser admitidos a la clase otros sesenta. (Pujol, 1930 citat a Ribalta, 2004:27)

És en aquest curs que s'adopta el nom d'Escola Massana Conservatori d'Oficis d'Art. La recepció de les primeres exposicions de fi de curs tenen àmplia repercussió a la premsa (La Vanguardia, La Publicitat, Arts i Bells Oficis) i provoquen debats intensos entre la fidelitat a la tradició i la llibertat creadora (Joan Sacs i Eugeni Busquets). També reben suport institucional del més alt nivell: el President Macià visità l'exposició del curs 1930-31 (Josep M^a de Sucre, en una carta a Torres-Garcia, ens informa que Santiago Marco, amb Folch i Torres, eren els assessors tècnics de Macià en els afers de Belles Arts (Garcia-Garcia-Sedas 1997:158).

El 9 de desembre del 1935 es continua la docència a l'Antic Hospital de la Santa Creu, i durant la guerra, sota l'aixopluc de la Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya, un grup d'estudiants col·lectivitza l'Escola i es planteja col·laborar amb la nova situació tot mantenint una "certa" normalitat, i fent, entre d'altres accions, joguines pels infants dels soldats (amb evident paral·lelisme amb la situació del FAD incautat pel Sindicat de Decoradors i de

Bells Oficis de l'UGT, i dedicats a accions en benefici dels damnificats pel conflicte).

5.2 La postguerra

Instaurada la dictadura franquista, el 1940 Miquel Soldevila (1886-1956) és anomenat director. Pintor i esmaltador, Soldevila havia format part del primer equip de professors de l'Escola i havia participat al Pavelló d'Artistes Reunits a l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929. Fugint de la Guerra Civil (com altres professors de l'escola) va fer una estada molt exitosa professionalment al Vaticà que li va proporcionar un gran renom internacional (Cortada, 2003:162-169).

Soldevila lidera una etapa acadèmica caracteritzada per una atenció al desenvolupament tècnic dels oficis artístics i per una vida interna de l'escola molt discreta: eren temps complicats, amb clares dificultats econòmiques (tema recurrent al llarg de tota la vida de la institució), i amb quasi una única temàtica per sobreviure: l'Art Sacre (el mateix FAD al final dels anys 40 incorpora la nova secció de "Orientación Litúrgica" impulsada per Pilar Marco i Manuel Capdevila (Verrié, 2005:78), el qual crearà la secció de joieria de la Massana al 1959). En aquesta etapa l'escola es diu "Conservatorio Municipal de Artes Sunturias Massana". Es creen les especialitats de pintura, escultura i ceràmica, aquesta darrera gràcies a la incorporació de Josep Llorens Artigas a l'any 1942. Durant aquesta etapa també s'adeqüen nous espais per a aules i s'inicia l'anomenada manufactura: tallers on es realitzaven principalment encàrrecs per a l'Ajuntament (tot i les seves contradiccions, va ser un intent de relacionar la pedagogia amb el treball professional, mínimament remunerat) (Herranz, 2002:71-74).

Cal remarcar que Miquel Soldevila aboca en l'Escola els seus coneixements del món de l'esmalt amb una gran generositat, creant un grup important de deixebles esmaltadors, coneguts internacionalment com "Escola de Barcelona". Aquests, juntament amb la vitalitat de la manufactura (amb els encàrrecs institucionals del municipi per als regals protocolaris), faran que peces d'esmalt fetes per l'Escola es trobin a tot el món. A tall d'exemple, a

través del cap de l'armada americana en visita a la ciutat, es va demanar a l'Escola que impartís uns cursos d'esmalt als Estats Units (Cortada, 2003:182). Aquest prestigi s'havia anat consolidant, en gran part, gràcies al reconeixement que el propi Soldevila aportava, com ho mostra l'exposició que el FAD li havia organitzat en el *Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid* en el 1944. Tres anys després l'Escola obtindria la Medalla d'or i el Diploma d'Honor a la *Exposición Nacional de Artes Decorativas* a Madrid.

L'any 1956 Miquel Soldevila mor i Lluís M. Güell (1909-2001), pintor i decorador, es fa càrrec de la direcció de l'escola fins a la seva jubilació a l'any 1976. Com a informació interessant, cal ressenyar que en la reunió del Patronat de les Fundacions Massana de 13 de març de 1956 (Fons EM), consta que en aquesta reunió es van valorar cinc possibles candidats a director, essent un d'ells en Josep Llorens Artigas.

5.3 L'expansió

Aquest és un període de gran expansió: l'escola arriba a tenir 3000 alumnes (en torns de matí, tarda i vespre), i les especialitats s'amplien amb els estampats tèxtils, tapissos i catifes, porcellana, argenteria, joieria, laca japonesa, i la incorporació dels dissenys als finals dels 50 i inicis dels 60: plàstica publicitària (que després pasaria a dir-se disseny gràfic), disseny industrial i disseny d'interiors.

El següent extret de la memòria del curs 1970-71 és significatiu del moment que viu l'Escola:

En este desenvolvimiento, en este dar cabida a diversas profesiones nuevas, todas ellas presididas por el común denominador de la concepción artística, la Escuela Massana no ha hecho otra cosa que equipararse al desarrollo y evolución seguido por las Escuelas que de tipo análogo existen en toda Europa (Bauhaus, Folkwang, Alpauser, Stuttgart, Hannover, Berlin, Novara, Pforzheim, etc.). Al crear unas nuevas secciones o disciplinas tales como las de Estampados, Joyería, Laca, Escultura, Procedimientos murales, Grafismo, Plástica Publicitaria, Diseño de Interiores o decoración, Diseño Industrial, etc. la Escuela Massana solamente ha satisfecho unas canales pedagógicas en la que se puedan formar unos especialistas cuya necesidad social es incuestionable y que eran olvidadas por los demás centros oficiales. Con

esta directriz actualizante de la Escuela, ésta no solo no ha cumplido sus principios fundacionales sino que ha logrado un prestigio de contemporaneidad y de avanzada (...). (Fons EM)

Aquest respecte als principis fundacionals i la seva “directriz actualizante” donen la mesura del canvi que els anys 60 han provocat en el debat entre arts aplicades, arts nobles i, ara, el disseny en totes les seves manifestacions. I també en la idea subjacent en la denominació “obreros artistas” que deia Busquets en el text anteriorment esmentat. Com ara sabem, les arts aplicades, l’artesania, comencen un camí de devallada, just en el moment que algunes d’elles s’incorporen al territori de les arts nobles (primer la ceràmica, després el tapis i l’art tèxtil, i finalment la joieria) i que el disseny industrial es fa seu el terreny de la funcionalitat i la quotidianitat. La setrillera del dissenyador Rafael Marquina (Delta d’Or 1961, ADI-FAD), que va ser professor de l’Escola i un dels impulsors de la secció de Disseny Industrial, és per a mi paradoxal de la victòria del disseny sobre l’artesania, ja que el propi objecte té molt d’artesanal (Marquina, 1998:272).

El curs 1966-67 l’Escola passa a denominar-se *Escuela Massana Centro Municipal Superior de Enseñanzas Artísticas*, a partir del moment en què és reconeguda per l’Estat: títol oficial, pla especial d’estudis (BOE 31 mayo 1966). Tot i estar reconeguda, els seus alumnes havien de revalidar oficialment el seu títol amb un examen a l’Escola Llotja.

L’any 1974 es crea l’Aula Oberta, un espai lliure on l’alumnat pot desenvolupar la seva creativitat, espai que Victòria Combalia va descriure així:

Aquesta llibertat implica, no pas un programa, sinó uns suggeriments, no pas unes tècniques tradicionals, sinó una pluralitat de mitjans. Pintura, sí, però també: fusta, gomaescuma, “collage” objectes trobats, etc. Una formació, no obstant això, ha de ser complexa; tots coneixem la importància d’una reflexió teòrica en el seu moment o el canvi d’impressions amb un professional en la matèria. Per això hi ha previstes visites d’artistes i teòrics de l’art... Em plauria de cloure aquest petit comentari expressant un desig: tots voldríem veure en aquesta mostra quelcom que comença i que serà autènticament renovador. (Combalia, 1975)

Com a mostra del reconeixement de l'Escola en aquella època, és important l'article aparegut al número extraordinari de *El Correo Catalan* de 28 d'octubre del 1974, "La Escuela Massana su proyección europea y mundial" escrit per Jaume Asua (Asua, 1974).

Entre l'any 1976 i el 1979, en el context del difícil post-franquisme, el pintor Sr. Joaquim Sabater (1918-2012) dirigeix l'escola. Es tanca la manufactura, es constitueix la Fundació Pública Municipal Escola Massana (ja fa temps que no es convoquen els Premis Massana), i es comencen a fer els primers passos cap a una integració pedagògica entre les diferents seccions. Cal precisar que orgànicament l'escola estava dividida en la secció d'arts i oficis, la de disseny gràfic i la de disseny industrial i d'interiors. Aquesta etapa, difícil però germinal, conclou amb la incapacitat del claustre per elegir un nou director amb motiu de la jubilació del Sr. Sabater. D'acord amb el reglament de la Fundació, aquesta nomena per dos anys director a l'historiador Sr. Francesc Miralles (1945), el qual, amb dues votacions per part del claustre, es mantindrà al capdavant de l'escola fins a l'any 1989. Segurament aquesta darrera dècada serveix per definir la línia actual de l'escola, tot superant la forta crisi institucional que va portar Narcís Serra, aleshores alcalde de la ciutat, a dir: "En abril del 79 vine de bombero a la Massana a ver como se podía levantar esta escuela" (citad en Wirth, 1982:46).

5.4 Una escola interdisciplinar

Sota la direcció de Francesc Miralles s'unifiquen els estudis de l'Escola amb un únic pla d'estudis que es basa en uns primers cursos generalistes i interdisciplinars que donen pas a una especialització progressiva. Això es fa gràcies a l'estudi dels currículums d'escoles europees que permet dissenyar un nou pla d'estudis de l'Escola Massana de quatre anys i amb vocació de diplomatura universitària i model europeu. L'any 1983, a propòsit d'una exposició de la secció de Disseny Gràfic a l'Institut d'Estudis Illerdencs, Josep Miquel Garcia ens dóna una visió del panorama de la formació artística del moment:

Barcelona cuenta en la actualidad con tantos centros de educación artística como necesidades se plantee el futuro artista o artesano. Tiene la posibilidad de acceder a la Facultad de Bellas Artes y seguir una enseñanza definidamente artística, puede integrarse en la escuela de diseño Eina o Elisava. Todas ellas son oficiales y al margen existen las clásicas academias privadas o talleres-estudios. La Escola Massana es, dentro de las escuelas oficiales, una de las más antiguas, y el tiempo le ha dado una especialidad en algunas técnicas llamadas de artes menores, pero al mismo tiempo que su carácter artesanal es reconocido había perdido la imagen de actualidad que toda escuela pretende; más aún cuando parecía que el diseño era propiedad de las otras escuelas citadas. Con esta exposición se rompe en cierta medida la imagen tradicional de la Massana haciendo pública una voluntad de incidencia profesional en el diseño, pero no a través de un voluntarismo, sino ejemplificándola en unos trabajos realizados por los alumnos en los que se intuye una pedagogía abierta y metodológica, y una dirección hacia la práctica con la que se encontrarán las promociones que salgan de la Escola. Habrá de quedar claro en el futuro que Escola Massana deja de ser sinónimo de oficios tradicionales, para convertirse en un reflejo de las necesidades de su entorno cultural y profesional. (García, 1983:14)

Tot i proposar una visió reduccionista, aquest cita ens serveix per veure com els tres camins dels que parlava al capítol 3 estan clarament evidenciats. D'aquest text també se'n desprèn l'evolució i els perills de la reputació de l'Escola: de les arts menors a les belles arts i el disseny. Amb aquesta voluntat de "convertirse en reflejo de las necesidades del entorno" a l'any 1982 s'incorpora el taller dels procediments contemporanis de la imatge, així com el taller anomenat pla/volum (hereu de l'Aula Oberta), obrint-se als territoris de la tecnologia de la imatge i de la interdisciplinarietat com a territori, no fronterer, sinó comú. Igualment s'oferten els tallers d'oficis tradicionals com espais optatius per a totes les especialitats, generant-se una contaminació entre art, disseny i artesania que serà definitiva del tarannà de l'Escola.

L'Escola s'obre i interactua amb la societat d'una manera decidida, tal com explica Francesc Miralles:

Les escoles també han d'intentar donar respostes a la problemàtica que actualment suposa la inserció dels seus alumnes graduats en el món complex de la pràctica professional. L'Escola Massana, a més de l'esforç per l'adequació permanent dels programes pedagògics i d'altres propostes d'accions a mitjà termini, voldria contribuir

a endegar accions d'estímul i promoció dels estudiants i dels postgraduats a través de publicacions, exposicions, beques i concursos. (Miralles,1986; citat a Ribalta, 2004:95)

Els 80 van ser una dècada molt singular tant socialment com política i cultural: malgrat una situació de crisi econòmica, la voluntat de dibuixar un futur diferent i la consecució de certes fites, va impregnar una bona part de l'acció institucional: la Massana no va ser aliena a aquesta voluntat. Es reprèn la seva internacionalització; s'obren contactes acadèmics que la porten a estar fortament vinculada a l'espai europeu universitari (sense ella mateixa ser-ho); acabada la manufactura, es creen noves vies de relació amb el món de l'empresa i de les institucions a través de concursos i col·laboracions; s'incorpora a la vida cultural de la ciutat tant amb accions exteriors com essent ella mateixa protagonista... Com a exemple d'aquesta nova vitalitat la sèrie d'exposicions d'artistes rellevants (Tàpies, Moisès Vilella, Leandre Cristófol, Josep Royo), la convocatòria de dos premis internacionals (joieria i esmalts) així com un premi nacional de disseny de mobiliari, i l'obtenció de la "Itàlia's Cup" (1986) un trofeu internacional entre escoles de disseny de tot el món.

Finalment, l'any 1988, el propi FAD (que s'havia anat distanciant de la que havia estat la seva escola) li concedeix la Medalla, juntament amb el BCD i amb en Xavier Rubert de Ventós.

Entre els anys 1990 i 1993 el Sr. Lluís Doñate, escultor i dissenyador, dirigeix l'escola mantenint la dinàmica expansiva del centre, i consolidant el propi pla d'estudis, que és aprovat pel Departament d'Ensenyament el 1992. Al 1993 es dissol la Fundació Escola Massana i l'Escola s'integra a l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona (I.M.E.B.). És aquest any i fins al 2000, que s'incorpora a la direcció l'equip coordinat pel Sr. Jesús-Àngel Prieto, teòric d'art i realitzador audiovisual. Aquesta és una etapa que s'inicia marcada per la possibilitat de la dissolució de l'escola (Playà, 1994:34). Però la comunitat escolar respon reafirmant la seva voluntat d'un model d'escola superior, tot i les dificultats que suposaran l'acceptació dels nous plans d'estudis (1998-99, Cicles Formatius de Grau Superior d'Arts Plàstiques i Disseny, Batxillerat Artístic) provocats per l'entrada en vigor de la LOGSE. Això comportarà,

respecte al tema del nostre estudi, la desaparició de la ceràmica dins dels estudis reglats, ja que el Departament d'Ensenyament negarà a la Massana el cicle formatiu corresponent a aquesta especialitat. És així que es tanca, almenys provisionalment, l'etapa de la ceràmica a l'Escola Massana iniciada, com ja he comentat, al 1942 per Llorens Artigas.

Aquest és el recorregut d'aquests 69 anys de la Massana (1929-98), una escola hereva de la renovació que va suposar l'Escola dels Bells Oficis i absolutament impregnada pel que significava i aglutinava aleshores el FAD. Als anys 40 lidera el manteniment dels oficis (principalment l'esmalt i la pintura decorativa) lligats a l'art sacre i a les necessitats institucionals que la mantenien (l'Ajuntament). La qualitat tècnica i formal es perfecciona gràcies als encàrregs institucionals (els objectes que l'Ajuntament regalava fets per la Massana arriben a tot el món: el llistat que es conserva en el Fons-EM és molt il·lustratiu), facilitant-ne un reconeixement internacional però limitant-ne l'evolució creativa. Aquest va ser un factor exclusiu d'aquesta institució en front de les altres escoles, i amb un important impacte com a instància del seu reconeixement.

Als anys 60 l'aparició de l'ensenyament del disseny va ser monopolitzada per les innovadores escoles privades (Elisava i Eina) que aglutinaven una part de la intel·lectualitat progressista, tot incorporant un classicisme basat en la doble oposició artesanía vs. disseny, conservadurisme vs. modernitat (no exent de raó). Tot i així, en aquest moment l'artesanía té una revifada de la mà dels artistes (el cas Miró / Artiges és paradigmàtic) i gràcies a la revaloració del gust per l'art popular per part d'aquella progressia. Deixant de banda l'esmalt i la pintura decorativa, aquesta revifada implica principalment la ceràmica i el tapís (podríem parlar també de Miró / Royo). A principis dels 80, amb el regust ja oblidat de l'art popular i dels materials "rústics", una nova artesanía entrarà en escena: la joieria. Hi entrarà gràcies a la bona convivència amb el nou paisatge estètic de la postmodernitat: l'eclecticisme formal i la llibertat material, tot fent l'ullet al món del disseny.

És així com, d'una manera significativa, entre casual i causal, l'Escola Massana ha anat jugant un paper, ha anat acompanyant aquestes etapes que lliguen el seu frontispici, "Conservatorio de Artes Suntuarias", amb la inevitable interrelació amb l'entorn social i les seves demandes de manera diacrònica. Curiosament la institució mare i coetània, el FAD, ha passat de dir-se "Foment de les Arts Decoratives" (1903) a "Foment de les Arts i el Disseny" (2006).

6. Del càntir a la peça única

“La ceràmica és una art alegre”, així comença Alexandre Cirici el seu conegut llibre (Cirici i Manent, 1977:5). M’agrada aquesta afirmació (tot reconeixent la *maniera* de l’autor) com a forma d’aproximar-se a la ceràmica d’una manera molt vital, que nosaltres ja hem oblidat. I continua:

Durant segles, ha representat l’única presència dels colors vius i immarcesibles i de les qualitats materials polides i netes, dintre l’entornament de la vida quotidiana. Si, físicament, el seu paper és aportar els avantatges de la impermeabilitat, psicològicament té assignat el paper de donar alegria. (Cirici i Manent, 1977:5)

El panorama domèstic ha canviat radicalment: a les cases continuen havent-hi taules, llits, cadires..., però la relació social interna en aquest espai de la casa ja no és la mateixa que fa 40 anys. La irrupció del televisor, i ara el fenomen anomenat *screen everywhere* (permeteu-me una traducció lliure: pantalles a tot arreu), ha provocat un canvi en les necessitats perceptives en els nostres interiors: quin sentit té ara un quadre a la paret mentre cada membre de la família està absort amb el seu dispositiu mòbil o el seu *tablet*? Sense parlar del fet que les estadístiques continuen donant d’una mitjana de 3-4 hores diàries de teleconsum (De Luna, 2012:32). Realment la ceràmica té ara el paper de donar alegria? No, l’alegria era una manera d’entendre l’emoció estètica dels objectes bells en una època anterior als procediments contemporanis de la imatge.

La cerámica ha acompañado al hombre desde sus primeros pasos. Unos trozos de vasijas rudimentarias es lo primero que encuentra el paleontólogo con los restos de los primeros hombres. Podemos decir, pues, que la cerámica es su primera “obra”. (Corredor-Matheos, 1978:6)

En una petita col·laboració en el butlletí de l’Associació de Ceramistes de Catalunya (Prieto, 1992:19) comentava aquesta hipòtesi que la ceràmica, la *terra cotta*, va ser la primera experiència humana que ens va fer sentir creadors: per l’acció del foc assistíem a l’aparició (creació) d’un material nou, totalment diferent de l’original (que era fràgil i gens resistent a l’aigua). Penso que aquesta màgia primigènia impregnà tota fabricació ceràmica i no li és

aliena la fascinació de la cerimònia de la cuita: depositar el fang sec a l'interior del forn, tancar-lo i descobrir la incògnita, després de la cocció cega, del resultat. Si treballem amb esmalts, l'aparició dels colors encara ho fa més atractiu i més imprevisible: tota la vida Llorens Artigas volia estar sol en el moment d'obrir la fornada. Aquesta cerimònia de la creació té la seva contrapartida en la destrucció: el ceramista Aguadé tenia sempre un martell al costat de la porta del forn que no dubtava en fer-lo servir immediatament si veia que el resultat de la cuita no era l'esperat.

És un lloc comú la fascinació per la capacitat formalitzadora del pintor amb el seu pinzell fent aparèixer la imatge, així com per les mans del ceramista en el torn fen créixer les formes. A aquest, el control del foc (compartit amb la tècnica de l'esmalt sobre metall) li dona un caràcter xamànic. En la nostra cultura mediterrània, el relat bíblic resona amb evidents paral·lelismes: Déu dona forma a l'home amb fang i amb el seu alè (calor, foc?) el crea. Òbviament que l'escriptor bíblic transforma la seva experiència creadora de la ceràmica en una metàfora demiúrgica, de la mateixa manera que un poble metal·lúrgic ens parlarà d'un rei que extreu de la pedra la millor espasa. En els mites resonen els *modus operandi* de les seves cultures.

No cal insistir: la ceràmica ha estat un material d'una importància cabdal en la nostra cultura. I encara alguns recordem aquell món sense plàstic ni *duralex*.

Centrant-nos en els finals del segle XIX a Catalunya, tenim:

La porcellana, importada principalment de França, de Llemotges, ocupà les taules de les famílies riques. La pisa, importada principalment del gran centre productor d'origen anglès. instal·lat a Sevilla, ocupà les taules de la burgesia i de la menestralia. La ceràmica del país quedà arraconada a la producció d'articles per a la població pagesa. Des de la fi del segle XIX, la ceràmica artesana, esdevinguda "ceràmica popular", es veu suplantada primer a les àrees urbanes, i cap a mitjan segle XX a tot el país, per la producció industrial en sèrie. D'altra banda, el material històric de la terra i el foc tendeix a cedir el lloc a nous materials metàl·lics o plàstics, que el suplanten cada vegada en més usos. (Cirici i Manent, 1977:24)

I en l'àmbit de l'objecte decoratiu: els plats pintats, els gerros decorats, els *bibelots*, les escultures de ceràmica, les argerates..., els quals ocupaven un espai prou reconegut (i recarregat: qui no recorda certs interiors burgesos plens d'objectes que ara, coloquialment, alguns en diem “pongos”?).

És obvi que la ceràmica està abandonant el terreny d'allò útil: “Com passa sovint a la història, la pèrdua de la funcionalitat d'un objecte provoca la seva valoració com a peça artística.” (Cirici i Manent, 1977:24)

Penso que, tot i ser una afirmació compartible, Alexandre Cirici arrosega uns aprioris propis del paradigma del pensament burgès on la separació de la utilitat en funció pràctica i en funció estètica, no és del tot aplicable a totes les èpoques. Sempre li hem donat valor artístic a allò que ja no és útil? Ell mateix posa l'exemple dels aqüeductes o els castells que, perduda la seva funcionalitat, adquireixen valor d'obres d'art per a nosaltres. Aquí està la clau: per a “nosaltres”, no amb els ulls d'altres èpoques. Per als tarragonins del s. IX o del s. XV, l'aqüeducte era una obra d'art? És el pensament burgès amb la seva concepció del món com un gran mercat, i el capital com a fi de tota activitat social, el qual genera una valoració sobrevinguda a “allò inútil” com a “valor artístic” (i tots sabem que sota aquesta valoració que, honestament, aporta experiència estètica, hi ha també especulació mercantil).

Pero és molt útil el seu resum quasi antropològic de la ceràmica catalana:

Un producte selecte d'una societat primitiva és esbandit per un producte industrial cosmopolita d'ús comú. Una transformació històrica el bandeja, fins que torna, revestit de colors, per a esdevenir un dels més luxosos productes europeus, només superat, evidentment, per l'orfebreria. Després, baixa i s'escampa en l'ús burgès, fins que l'artesania comença a ésser desplaçada de la ciutat per les produccions industrials i va quedant reduïda a l'*status* d'art popular vinculat al món agrícola. Com a compensació, entra, llavors, en l'art culte, a través de la creativitat individual d'uns artistes. (Cirici i Manent, 1977: 24)

6.1 Artesania i burgesia

“Tot allò que pugui ser industrialitzat, ho serà”, aquesta afirmació programàtica de la revolució burgesa (de la que no tinc localitzada l'autoria) té dos aspectes

molt significatiu: la industrialització com a optimització de l'economia capitalista (màxims beneficis, mínim cost), i la democratització de l'accés als béns i serveis (que inclou la seva part de bondat social fent costat a la capacitat d'ampliació de la base del mercat). I formar part de la burgesia vol dir abraçar la causa de la industrialització a través de rodejar-se dels objectes fabricats d'aquesta manera: és un gest que ens significa socialment (*classement*), a la vegada que és una afirmació d'intel·ligència econòmica.

La ceràmica ens havia proveït dels objectes quotidians i dels ornamentals amb una distribució per classes molt diàfana (de les classes populars a la classe alta: de la terrisseria a la porcellana, passant per la pisa pròpia de les classes mitjanes). A partir del XIX, com hem dit, la industrialització ens recanvia el parc d'objectes i a la vegada dilueix aquell classisme. I el paradigma burgès s'incrusta en la mentalitat de tots els extractes socials: indústria igual a progrés, agricultura i artesania són records (o rèmores) del passat feudal, i la teoria del salari les fa no competitives (masses hores de feina per a resultats tan minsos...i tant únics).

Engels y la mayoría de los marxistas del siglo XX predijeron la desaparición del campesinado frente a la mayor rentabilidad de la agricultura capitalista. El modo de producción capitalista aboliría la producción del pequeño campesinado como la máquina de vapor arrastra la carretilla. (Berger, 1979:275)

Això escriu John Berger en el seu magnífic "Epílogo histórico" on, amb un estil de pensament que li és molt propi, desenvolupa una reflexió crítica respecte a la incompatibilitat entre agricultura i capitalisme:

La persuasión ideológica la proporcionan todas las promesas de la sociedad de consumo. Un campesinado intacto era la única clase social con una resistencia interna hacia el consumismo. Desintegrando las sociedades campesinas se amplía el mercado. (Berger, 1979:274)

L'autor posa l'accent en la incompatibilitat genètica entre l'agricultura i el capitalisme de mercat. I on parlem d'agricultura podem parlar d'artesania, així com ho fa Sennett:

A mediados del siglo XIX, con la cristalización del sistema económico moderno, decayó la esperanza de que los artesanos encontraran un lugar honorable en el ordenamiento industrial. (Senett, 2008:135)

Ara pot ser útil revisar la relació contradictòria del nostre gust burgès respecte a l'artesanía: record de l'origen camperol que tots tenim (més lluny o més a prop), i la negació d'aquest origen; allò manual enfront de la perfecció de la tecnificació; el pes de la tradició i el dinamisme de la innovació; la dignitat del producte artesà i la voluntat consumista del producte industrial.

Tornem a la frase citada d'Alexandre Cirici:

(...) l'artesanía comença a ésser desplaçada de la ciutat per les produccions industrials i va quedant reduïda a l'*status* d'art popular vinculat al món agrícola. Com a compensació, entra, llavors, en l'art culte, a través de la creativitat individual d'uns artistes. (Cirici i Manent, 1977: 24)

Art popular vinculat al món agrícola, com a relíquia, com a revisió amb ulls etnològics d'una desvinculació real: allà on no volem tornar. Assenyalo un petit símptoma de la nostra incomoditat amb el passat rural: la burgesia catalana té una relació contradictòria amb el Modernisme. D'una banda se sent atreta per la seva versió arquitectònica i plàstica (bàsicament de caràcter urbà i d'èxit social) i de l'altra oblida la seva vessant literària (rural i feréstega: Víctor Català, Raimon Casellas). Aquest és un aspecte dels processos de *classement* que mereixeria unes reflexions més pausades i que només apuntaré: hi ha societats més inclinades a fer seu el passat agrícola (els nòrdics, els castellans, per exemple) i que conviuen a nivell conceptual i formal amb la tradició d'aquell mode de producció, inclús amb un no dissimulat orgull. Semblaria que el nostre perfil d'emprenedors i botiguers conviu dificultosament amb el passat rural, i semblaria versemblant establir causes històric-polítiques en el conflicte entre el nacionalisme burgès i un cert aristocràticisme camperol, entre el cosmopolitisme barceloní i el nostàlgic concepte de pàtria aplicat al territori... Però no es aquí el lloc (ni jo l'autor adequat) per desenvolupar amb rigor aquesta hipòtesi.

Complementaria aquesta vessant sociopolítica amb la significació especial que l'artesanía va tenir durant el període franquista: els seus premis ("Premios Nacionales de Artesanía", el "Museo del Pueblo Español", l'acció de la "Obra Sindical de Artesanía"...), l'apropiació i l'ús de la tradició i la cultura d'arrels populars que la dictadura va fer, va dotar certs conceptes (com el flamenc) amb una "caspa" difícil de eliminar.

El artesanado –herencia viva de un glorioso pasado gremial- será fomentado y eficazmente protegido, por ser proyección completa de la persona humana en su trabajo y suponer una forma de producción igualmente apartada de la concentración capitalista y del gregarismo marxista. (Fuero del Trabajo, 1938: punto IV)

Recordo amb afecte les discussions sobre la conveniència d'utilitzar la paraula artesanía que vaig tenir amb Isaac Diaz Pardo (1920-2012): ell, galleguista i republicà, *alma-mater* de la refundació de la factoria Sargadelos i del innovador "Seminario de Estudios Cerámicos" (iniciats al 1972), es negava en rodó a utilitzar aquesta paraula per les seves connotacions franquistes⁴.

Per a mi és significativa una brillant exposició *Artesanía i Societat* comissariada per Blai Puig (que el 2005 va inaugurar la nova etapa de Artesanía Catalunya de la Generalitat de Catalunya) on es va demanar a 84 persones, més o menys representatives d'allò que podem anomenar el "tot Barcelona" (classe mitjana alta culta), que aportessin una peça que per ells signifiqués "artesanía" (i que formés part del seu entorn domèstic). He classificat els 84 objectes exposats en tres categories: tradicional (artesanía nostra amb component molt local/tradicional), ètnica (artesanía d'altres països amb component molt local/tradicional), i actual (artesanía feta ara, lligada a la contemporaneïtat). El 43% correspon a la tradicional, el 39% a la ètnica, i el 18% a l'actual.

Em sembla clar que el component d'allò que no som (exòtic o rural) està molt present, i intueixo que allò tradicional ja és vist amb uns ulls molt propers a allò ètnic, sent clarament majoritari: un 82%. És arriscada la meua lectura, però

⁴ Com a detall, el seu fill Xosé Diaz no utilitza en cap moment aquesta paraula en el seu article "Sargadelos, una experiencia industrial gallega" (Diaz, 1978:15-19).

encaixaria en aquest camp semàntic que relaciona directament l'ètnic amb el rural propi.

Potser és rellevant ressenyar aquí el fet que la política museística de la ciutat ha inclòs un important patrimoni rural català (les col·leccions de Violant i Simorra) primer al Museu d'Indústries i Arts Populars (anys 40) i ara al Museu Etnològic, al costat d'un ampli ventall d'altres cultures del món. Tots els criteris són justificables però resulta curiós que en la línia evolutiva entre l'artesania i el disseny industrial (que en altres països es respecta) a Catalunya fem un tall, sospitós de ser fruit de la contradicció del gust burgès a dalt esmentat (per què no tenim una part d'aquesta artesania en el futur Museu de Disseny, ni que sigui sota el concepte de "proto-disseny"?).

Tornant a l'exposició *Artesania i Societat*, segurament la mitjana d'edat dels 84 participants (mitjana no científica ja que no dispo de dades directes pero sí d'un coneixement personal) em permet suposar que molts d'ells van viure, als anys 60/70, l'aparició del disseny industrial com a distinció de classe (en termes no tant econòmics, sinó intel·lectuals i progressistes, de *classement*) i la seva inevitable contraposició a l'artesania. Podem citar, com a exemple significatiu, el següent record de Daniel Giralt-Miracle:

(...) evocar el debat controvertit, per bé que apassionant, que es va produir quan J. Corredor-Matheos, M. Antònia Pélaury i Bigna Kuoni van impulsar el naixement dels artesans del FAD (l'AA FAD). Jo acabava de publicar un article a *El Correo Catalán* que precisament havia titulat "Disseny *versus* artesania" i en el qual considerava la tradició artesana com una cosa del pasat, absolutament superada, i pronosticava que el futur era en mans del disseny, i per tant em vaig veure absolutament involucrat en aquella polèmica que va acabar quan els artesans dels nous *crafts* ens van convèncer que les coses no són tan diferents i que el món no és blanc i negre, com el pas del temps ha demostrat. (Giralt-Miracle, 2005:280)

Sense entrar en els detalls de la controvèrsia, sí que em sembla interessant remarcar l'ús de la paraula anglesa *crafts* per suggerir la possible dignificació dels nous comportaments artesans o el fet que des dels anys 90 està molt estés referir-se als joves fabricants d'objectes, normalment sortits de les escoles de disseny, com a *designer-maker*, ja que la paraula artesania continua

generant molts anticosos. Hem d'agrair el filòsof i sociòleg Richard Sennett haver escrit el seu excel·lent llibre *El artesano*, i que a casa nostra l'hagi publicat Anagrama, editorial d'alt prestigi intel·lectual, perquè aquesta circumstància ha dignificat extraordinàriament l'ús d'aquest terme: és un dels mecanismes dels processos del reconeixement (tal com determina Peist, formaria part del primer moment de reconeixement?).

Tornant als anys 70, i tot coincidint amb els fets que relata Giralt-Miracle, la ceràmica troba dos àmbits de presència en els entorns domèstics. La primera és la ceràmica popular, i en aquest terreny cal reconèixer el paper reivindicatiu de J. Corredor-Matheos i M. Antònia Pélaury. Aquesta escrivia:

Así, un público cada vez más amplio busca un botijo o una cantarilla, frente a lo homogéneo de un producto seriado por la industria; aprecia la delicadeza de una cántara para agua como muestra de simplicidad de la forma; usa una jarra de barro como símbolo de lo no contaminado; colecciona alcancías o silbatos de barro valorando la creación ingenua de un pueblo marginado, todo ello un poco por necesidad cultural y otro poco por mala conciencia. (Pélaury, 1978:13)

Crec que presenta molt bé els aspectes rellevants d'aquesta nova sensibilitat cap a l'artesanía tradicional. D'una banda la reacció enfront del producte seriat, del producte industrial:

Contra la perfección rigurosa de la máquina, el artesano se convertía en emblema de la individualidad humana, emblema concretamente constituido por el valor positivo que se atribuía a la diversidad, los defectos y las irregularidades del trabajo hecho a mano. (Sennett, 2005:109)

D'altra banda, els efectes estètics de la simplicitat de la forma que es deriven d'una depuració de la funció, tot afirmant (en sintonia amb la modernitat i el disseny) que "la forma segueix la funció". També apareix una incipient sensibilitat ecològica respecte allò no contaminat i la naturalesa noble del material (no oblidem la supremacia del plàstic i els seus problemes ambientals). I finalment un cert reconeixement antropològic a la ingenuïtat creativa, amb una

certa culpabilitat respecte a la nostra responsabilitat sobre la seva desaparició.
I continua:

Aunque nos situemos frente al problema a partir de unos condicionamientos urbanos, intelectualizados y formalistas, debemos tener consciencia de que no estamos adoptando y haciendo nuestros unos objetos ajenos o exóticos, sino elementos que forman parte de nuestra cultura ancestral, cultura en la que aún participamos y nos es próxima, que todavía “entendemos” y en cierta manera compartimos. (Pélauzy, 1978:13)

Aquí queda molt clara la reivindicació sobre el nostre reconeixement en aquestes formes ancestrals i la consideració antropològica de la nostra identitat. Però no tothom està disposat a acceptar aquesta filiació cultural.

Com a petit apunt vinculat a la reflexió sobre el conflicte entre la nostra burgesia i l'artesania, resulta curiós (no sé si prou significatiu) que els tres impulsors de l'artesania en el sí del FAD (segurament extrapolable al conjunt de la sensibilitat barcelonina) siguin persones amb una forta vinculació al país però d'origen no català: J. Corredor-Matheos, M. Antònia Pélauzy, i Bigna Kuoni.

Francesc Vicens explica molt bé (en línia amb el debat disseny *versus* artesania) la batalla perduda:

La desaparición de la artesanía no es únicamente el resultado final de una simple evolución tecnológica. Es la última etapa de un complejo proceso histórico y social, del que son agentes activos la fabricación mecanizada, las nuevas estructuras sociales que de ella resultan y los nuevos medios de comunicación que configuran la nueva fase evolutiva de la sociedad. (...) La solución sólo puede venir de la marcha hacia delante, del dominio de las máquinas y de la invención de las nuevas formas que la tecnología actual permite crear. La gran lección que el diseño industrial puede recibir de la vieja artesanía consiste no en copiar sus formas sino en comprender profundamente la manera como fueron creadas: con una profunda preocupación por su utilidad funcional, una fidelidad respetuosa de las exigencias de las materias, y un vivo deseo de expresar la sensibilidad colectiva de la sociedad. (Vicens, Gomis, i Prats, 1971:18-19)

La diagnosi i el consell al disseny industrial em semblen correctes, però no són contradictoris amb la continuïtat d'una artesanía contemporània. D'altra banda, ja en la primera meitat del s. XX és curiós constatar com alguns dels protagonistes de la ceràmica d'autor havien treballat en la indústria ceràmica: Quer, Llorens Artigas, Francesc Albors. Si bé això va solidificar la seva feina i el seu coneixement, no va tenir impacte en les formes industrials. Com assenyala Cirici:

És curiós el fet de la pobresa en intervencions sobre el disseny industrial. Si repasem la llista dels Deltes d'or i argent de l'ADIFAD, observarem que es refereixen a treballs en metall, en matèria plàstica, en fusta, en vidre, però no pas en ceràmica. Potser la ceràmica apareixia als ulls del "moviment modern" excessivament vinculada a la vella artesanía. (Cirici i Manent, 1977: 462)

Segurament el prestigi dels Delta estava indicant la línia correcta del que és prescrivía com a modernitat i progresia, i caldria repassar amb detall la producció industrial de l'època per veure les omisions indicatives dels prejudicis sobre la "vella artesanía".

Retornant a la nostra reflexió sobre els 84 objectes de l'exposició *Artesania i Societat*, respecte al possible pes de l'artesanía com a element de la nostra cultura actual (hi havia un 18% d'objectes contemporanis), veiem que té un percentatge relativament rellevant. En molts dels objectes inclosos dins d'aquest percentatge s'evidencia la difícil divisió entre artesanía i art: "Com a compensació, entra, llavors, l'art culte a través de la creativitat individual d'uns artistes" (torno a la cita d'en Cirici). És a dir: la salvació (el prestigi) vindrà de la mà de l'art.

6.2 Ceràmica i art

Com "entra, llavors, l'art culte a través de la creativitat individual"? Em referiré de nou a la Escola Superior dels Bells Oficis on "potser la ceràmica era la disciplina més atesa" (Miralles, 1985:252). I on professaren els ceramistes Antoni Serra, Marià Brugués, Josep Jordi Guardiola i Francesc Quer, aquest últim, segons Miralles "el personatge més significatiu del moment", qui ja al

1914 escrivia articles enaltint la ceràmica com a art. Aquest mateix historiador cita a Llorens Artigas quan comentava que el poc que havia vist en gres o porcellana d'en Quer era perfecte. Quer donarà suport tècnic a les exposicions que l'any 1915 i 1916 faran Josep Aragay i Xavier Nogués a les Galeries Laitanes (Miralles, 1985:252). També formarà part dels artistes catalans que participaran a l'Exposició d'Arts Decoratives a París a l'any 1925, participació organitzada des del FAD sota l'impuls de Santiago Marco, per cert amb la presència de J. Busquets i M. Soldevila, futurs directors de l'Escola Massana (Miralles, 1983:67). Sembla que l'aportació principal de Quer (Cirici i Manent, 1977:429) fou la utilització del gres amb voluntat artística. Fins aleshores, el gres (terra ferruginosa cuita fins al punt de vitrificació) era emprada industrialment i Quer estava, com ja he comentat, també molt involucrat a la indústria. No oblidem que Llorens Artigas i Cumella, entre d'altres, també varen treballar amb aquest material.

Fora del nostre àmbit geogràfic, el precursor treballant amb gres és Gauguin, considerat "el primer gran artista que treballà la seva obra conjuntament amb un ceramista" (Domingo, 2005:33). Aquest treball conjunt amb el reconegut ceramista Chaplet començà al 1886. El propi Gauguin remarcava el fet que la seva obra era la superació del pintor que decora una ceràmica ja preparada pel ceramista (el cas de les ceràmiques impressionistes de la factoria Haviland, per exemple):

J'ai été le premier à lancer la céramique sculpture et je crois qu'on l'a oublié, il pourrait se faire qu'un jour on soit moins ingrat à mon égard. En tout cas j'affirme orgueilleusement que personne n'a encore fait cela. (Carta de Gauguin a Vollard del 25 d'agost de 1902 citat per Forest, 1996:15)

Aquí tenim el principi d'un debat inevitable: la superació de les arts decoratives en el sentit de l'aplicació de la pintura a materials i superfícies amb la voluntat d'il·lustrar o decorar; *versus* la voluntat integradora de creació de formes i imatges originalment sorgides del coneixement tècnic i del material.

En aquest sentit moltes de les iniciatives de maridatge entre ceràmica i pintura no han superat la dicotomia artesà / artista, on el saber tècnic d'un es

posa al servei del concepte o l'estètica de l'altre. I no sempre s'entenen, o els resultats poden resultar anecdòtics (per exemple: l'exposició *Prova de Foc: Ceràmiques d'artista*, Galeria Fernando de Alcolea, Barcelona 1989).

Aquell Llorens Artigas (1892-1980), que a l'any 1919 era secretari de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art de Barcelona, serà cabdal en la consideració de la ceràmica com a art, és a dir, en la superació d'aquesta dicotomia. En aquella època, explica Francesc Miralles (Miralles, 1992:13-14), ja havia entrat en contacte amb una part de l'ambient artístic, cultural i polític de l'època, gràcies a la seva inquietud i la seva proverbial capacitat per les relacions humanes: Francesc d'A. Galí, Antoni Serra, Josep Aragay, Francesc Quer, Antoni Gaudí, Joaquim Torres García, Joan Prats, Joan Miró, Pablo Gargallo... I a part de la seva formació com a pintor (la ceràmica vindria després), s'introdueix en el món periodístic, tant en la seva vessant d'activista polític (al costat de la Unió Catalanista o del grup futurista-anarquitzant de Salvat-Papasseit i Josep M. de Sucre) com en la de crític d'art a *La Veu de Catalunya*. Com exemple del seu estil directe, una ressenya d'una exposició a la Sala Parés:

I ara que parlem de la rojor de les galtes: El senyor Martínez Vázquez ha exposat una col·lecció de quadres en aquesta sala i molts d'ells li han estat adquirits. Fills d'una agilitat meravellosa, aquests quadres d'una qualitat de caramel, han perdut tot el respecte a la naturalesa per tal d'aconseguir sempre fer bonic en el més estès sentit d'aquest mot. El seu autor no hi regateja trucs, i fins arriba a solucions de mal gust, no sabem si ingènuament o per pròpia convicció d'espantear l'espectador i de fer-li posar la pell de gallina, el senyor Martín Vázquez demostra tenir de la pintura el mateix concepte que d'una pel·lícula de sèries. (Llorens Artigas, 1919:25)

Aquesta activitat periodística a *La Veu* (junt amb col·laboracions esporàdiques a *Vell i Nou*, *La Revista*, *L'Instant*, *Gaseta de les Arts*, *La mà trencada*, *Ceràmica industrial i artística*, *Mirador*, *Arts...*, i més tard a París a *L'Effort Moderne* i a *Rythme et Synthèse*) li donarà peu a introduir-se en el món de la crítica, les galeries, i generar una bona xarxa d'amics artistes i marxants. És significativa la creació de l'Agrupació Courbet (Joan Miró, Francesc Domingo, Josep F. Ràfols, Torres García, Josep Obiols, Rafael Benet...) que Llorens

cofunda i que en paraules de Ràfols lluitava “por escalar el sitio que, en derecho, les pertenecía en la distribución de las jerarquías de la Barcelona artística” (citat per Miralles,1992:16).

No és tot això un bon exemple del primer moment de reconeixement: els pars, la crítica, les primeres exposicions? Es tracta potser de consagracions creuades?

Evidentment la seva fidelitat als “coubets” fa que publiqui crítiques de les seves exposicions, on cal mencionar la referida a la primera exposició de Miró a les Galeries Dalmau al febrer del 1918, exposició pol·lèmica que va provocar agressions a alguna de les obres:

La visión de las obras divide a los visitantes en tres categorías: a) aquellos a los que les gusta la exposición (con o sin reservas); b) los que se indignan; c) los que se rien abiertamente de ella. Los primeros entienden de arte y comprenden las obras de Miró. Los segundos no entienden –tal vez porque no tienen obligación de ello ni se lo han propuesto-, pero podrían llegar a entender. De los últimos podemos decir que tal vez no entienden. (...) Joan Miró estudia la realidad y de ella extrae una visión propia que transmite a sus dibujos y a sus pinturas, y por eso sabe dar a estas últimas una finura de color que necesita, como precedente indispensable, una finura de percepción que no es posible sustituir por una simulación. (Llorens,1918 citat per Miralles,1992:18)

Sembla ser que l'exposició d'art francès que al 1917 va tenir lloc a Barcelona (al Palau de Belles Arts amb més de 1462 peces, segons Miralles, 1983:37) va tenir un gran impacte pel jove Llorens respecte a la ceràmica que allí va veure: “¡Aquellos azules egipcios de Massoul...!” va dir recordant-la (citat en Permanyer 1972b:41). No només va ser l'impacte de la ceràmica sinó que l'exposició va comportar un posicionament respecte a l'art francès, que implicava no sols una simpatia política (en plena guerra mundial) sinó un debat estètic amb càrrega de profunditat:

Els que s'han volgut apartar d'aquest corrent espiritual que ha determinat avui l'art de França s'han trobat apartats del camí. Els italians i els castellans moderns, que han cregut que tenien prou aliment amb els seus propis museus, han anat degenerant en

un art convencional que els porta a un caràcter d'inferioritat. ("Exposició d'artistes francesos", 1916:117)

Així s'expressava *Vell i Nou*, fent evident també el conflicte amb la mediterraneïtat dels noucentistes: aquest debat està molt ben reflexat per Francesc Miralles (Miralles, 1983:36-40), amb les ressenyes, entre d'altres, de les opinions de J. Aragay, Joan Sacs, i R. Benet on sembla que Llorens Artigas té clara la seva orientació parisina: "Per a Llorens, París fou una segona pàtria...". (Pla, 1971:492)

A cavall del canvi de dècada inicia les seves visites a París, i resulta admirable la seva facilitat per introduir-se a l'ambient artístic de la ciutat: sembla probable que el contacte amb Picasso li fos facilitat, el 1921, per G. Bounoure que era director de l'Institut Francès de Barcelona (personatge que en el capítol 4 varem ressenyar com autor d'un article elogiós sobre l'Escola Superior dels Bells Oficis) i que apareix molt sovint en la seva correspondència familiar (Llorens Artigas, 1923:29) . Així mateix coneix l'escultor vasco Paco Durrio (amic també de Picasso i de Gauguin, del que recordem la seva reivindicació de la *céramique sculpture*?) que era també un home molt connectat: d'aquesta coneixença sortirà la relació fructífera amb Raoul Dufy amb qui, entre l'any 1923 i 1930, treballaran plegats realitzant gerros i jardins. Els gerros encara són, com a procés de treball, una forma ceràmica decorada per un pintor, però donat el reconeixement que tenia Dufy, l'impacte i l'èxit de venda van ser molt notables: això porta a la seva primera exposició a les galeries Bernheim-Jeune l'any 1926 (Miralles, 1992:32). Interessants i molt comentades, varen ser la sèrie de jardins, petites construccions ceràmiques projectades per Nicolau M. Rubió, construïdes per Llorens i decorats per Dufy.

Realment la introducció de Llorens a París sembla modèlica com a procés de reconeixement dels dos moments que proposa Nuria Peist (Peist, 2012:314-322), on aquest primer moment del nucli de l'èxit queda formalitzat pels pars, els primers crítics, marxants i col·leccionistes.

Els pars: reconegut entre els companys de professió i els crítics pròxims per la seva qualitat i la seva disponibilitat:

...y el más joven de Llorens Artigas. Este no ha hecho más que llegar y ponerse a trabajar. Unas veces en colaboración con el pintor Raul Dufy, otras veces solo, ha hecho admirar toda la cerámica que desde el comienzo salió de su horno de Charenton. (Sacs, 1925:618)

Marius Gifreda a propòsit del Saló de Tardor de París de 1928 escriu:

...las piezas de gres de Llorens Artigas las habrían debido destacar aunque su autor fuera hijo de la Patagonia, porque estas piezas son de lo mejorcito que se exhibe en este salón. Con sólo ocho piezas, Llorens Artigas nos demuestra que es uno de los mejores ceramistas de hoy. (Gifreda, 1928: 351)

La seva proverbial extroversió i sociabilitat:

Conoce a todo el mundo y todo París conoce al pequeño ceramista de Charenton. (Pijoan, 1932).

També aporta un nou actiu, la reputació tècnico-científica: el seu estudi *Les pastes ceràmiques i els esmalts blaus de l'Antic Egipte*, fet a París l'any 1922, va tenir una gran acollida i li va fer merixedor d'un cert respecte intel·lectual, per exemple sent elegit membre del Jurat de l'Exposició Universal de les Arts Decoratives de París de 1925.

Dins d'aquest primer moment de reconeixement incorpora una peculiaritat: la seva feina com a crític d'art. Llorens Artigas parla de les seves visites a Picasso:

Yo iba a verle a menudo. Aparte de la amistad que nos unía, yo le interesaba porque hacía crítica de arte en diversas publicaciones de Barcelona y también de París. (citat per Permanyer, 1972a: 45)

O una carta de J.F. Ràfols a Torres García, del 2-6-1926:

Únicament n'he separat unes poques reproduccions (...) per a una revista d'aquelles terres i unes quantes més que envio al senyor Llorens-Artigas demanant-li que prossegueixi, mitjançant el coneixement que ell té amb artistes i crítics de París, la

primera exposició de les obres de vostè a la capital de França. (Garcia-Sedas, 1997:103)

I de Rafael Benet a Torres García, datada el 11-9-1928:

Quan a la corresponsalia de París, aquesta fou donada al constituir-se de nou la *Gasete de les Arts* a Llorens i Artigas... (Garcia-Sedas, 1997:116)

Crec que aquestes intencions i explicacions materialitzen el concepte “consagracions creuades” que Nuria Peist observa respecte els artistes de principis del s. XX:

Los artistas en busca de un apoyo entre los iguales tienen unas características en común que les permiten reconocerse entre sí. Más que hallarse en el terreno de una experimentación estilística compartida, los pintores jóvenes necesitan encontrarse en un ámbito de lucha definida, con intereses y posibilidades similares y, sobre todo, con la necesidad de hacer frente a los impedimentos de las condiciones de la organización artística de la época. (Peist, 2012:98)

Llorens Artigas és a la vegada un par i un crític, i a això li afegim la seva bonhòmia barrejada amb la seva bohèmia (ell mateix, en les seves memòries inèdites referenciades per Miralles, parla d'una certa dualitat entre l'Artigas i el Llorens: l'eixelebrat encantador de serps, i el treballador rigurós i incansable). Ambroise Vollard (coleccionista de la majoria d'obres exposades a l'Exposició d'Art Francès a Barcelona, 1917) recordarà cada vegada que es troba a Llorens per París, el fantàstic arròs que va menjar amb ell i altres artistes a Casa Joan de Barcelona. O les seves col·laboracions amb *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel, i amb d'altres pel·lícules publicitàries amb Jean Anouilh, Jacques Prévert, Autant-Lara, Marcel Carné, Max Ernst... Les anècdotes d'aquella època, ressenyades pel mateix Llorens, eren una font inesgotable del seu atractiu com a conversador, atractiu que va ser fonamental, com veurem, en la seva docència a l'Escola Massana.

El primer nucli de l'èxit és el dels iguals, els artistes, i en aquest sentit Llorens té una particular habilitat donada la seva formació de pintor i el seu protagonisme en la part més activa de la cultura artística del moment a Catalunya: el Noucentisme amb la seva voluntat cívica, creadora de xarxes (enfront a plantejaments més romàntics i individualistes) i molt lligada a un concepte pedagògic de l'art. Això vol dir la voluntat d'explicar els propis processos, essent molt significativa la labor de Llorens amb els seus estudis: *Les pastes ceràmiques i els esmalts blaus de l'Antic Egipte* (1922), *Formulario y prácticas de cerámica* (1947), *Esmaltes y colores sobre vidrio, porcelana y metal* (1950), *Cerámica popular española* amb J. Corredor-Matheos i F. Català-Roca (1970); així com els seus magnífics quaderns de fornades (ara dipositats al Museu de Ceràmica de Barcelona). Aquesta generositat trenca el secretisme d'un gremialisme mal entès i aposta per la innovació pròpia de la mentalitat de l'avantguarda plàstica: ningú em pot copiar, perquè jo estic en moviment. I perquè Llorens tenia una creença espiritual de l'art:

Que en la obra de cada uno de nosotros y en su trabajo esté presente la fuerza creadora que existe, de una manera absoluta, en el arte de todos los tiempos. Así sea. (Llorens Artigas, 1950, intervenció en l'acte de clausura de la "Primera Semana de Arte de Santillana del Mar; citat en Miralles, 1992:84)

I aquesta força creadora pot ser compartida, pero no copiada.

Evidentment que aquest esprit noucentista tindrà la seva lògica continuïtat quan el 1942 crea la secció de ceràmica de l'Escola Massana (per encàrrec del seu director Miquel Soldevila, vells coneguts) i en ella manté la seva "peculiar" tasca pedagògica fins el 1969.

Tornant al primer moment de reconeixement, és molt interessant el seu paper d'artista i de crític. El fet que ell sigui un crític respectat des de l'inici de la seva carrera genera unes relacions molt complexes i dinàmiques. Les seves controvèrsies amb Joan Sacs en són un bon exemple, particularment perquè el propi Sacs jugava en la mateixa lliga: era un reconegut crític (Joan Sacs), un caricaturista (Apa) i un pintor (Feliu Elias). És cert que a mida que la seva

reputació com a ceramista en els cercles artístics va sent important, disminueix la seva producció com a crític per evitar repercussions negatives i “suspiciàcies davant de futures exposicions (seves)” (Miralles, 1992:44).

És interessant la reflexió de Francesc Miralles sobre perquè Llorens insisteix en treballs de col·laboració amb altres artistes (Raoul Dufy, Albert Marquet, Olga Sacharoff, Francesc Domingo, Josep Amat, Xavier Nogués, Eudald Serra, Joan Miró):

Esta decidida vocación a trabajar con otro artista personalmente creo que responde a diversos motivos: en primer lugar, a la corriente de interés por la cerámica que se registraba entre los pintores del momento en el que el ceramista barcelonés llega a París; en segundo lugar, el especial interés de Llorens Artigas por obtener una y otra vez resultados diferentes, a lo cual le obligaba el otro artista; finalmente, y como consecuencia del primer motivo, la posibilidad de trabajar de manera inmediata a remolque de un personaje famoso y muy introducido en el campo artístico, o sea ganar dinero con los encargos. (Miralles, 1992:28)

Complementant aquests motius, des de la perspectiva del reconeixement, podem aportar aquesta altra reflexió:

Los artistas que empiezan suelen buscar el apoyo de otros artistas más reconocidos para obtener su aprobación e intentarse sumarse a su círculo. (...) El aumento del reconocimiento y apreciación de la obra del ceramista Josep Llorens Artigas a partir de la década de 1950 no es independiente de su colaboración con Joan Miró. (Furió 2012:154)

Sembla que Llorens té una intel·ligència natural per entendre aquests processos de reconeixement, lligat a una gran capacitat de treball i una visió personal del seu paper com a ceramista.

Ara assenyalaré, dins del primer moment de reconeixement, la seva incidència en el mercat: exposició amb Raul Dufy a les Galeries Bernheim-Jeune (París, 1926); primera exposició individual a la galeria A.M. Reitlinger (París, 1928); participa al pavelló dels “Artistes Reunits” a l’Exposició Internacional de Barcelona el 1929; primera exposició individual a Barcelona, a la Sala Parés el 1932; exposició a la Brummer Gallery (Nova York, 1932); el

Museu d'Art Modern de Nova York li compra una obra que serà la primera ceràmica que adquireix aquest museu (Miralles, 1992:45); segona exposició individual a Barcelona, també a la Sala Parés (1933); el 1934, el Museu d'Art Modern de Barcelona li compra la obra *Clar de lluna*, gràcies a la proposta de Rafael Benet des de *La Veu de Catalunya* (17-I-1932); Diploma d'Honor a la Triennial de Milà, el 1936 (també foren premiats, entre d'altres catalans, el ceramista Antoni Cumella, i l'editor Gustau Gili que serà qui li publicarà més tard, els seus llibre de formularis); Medalla d'or a la seva participació al pavelló de la República Francesa a l'Exposició Internacional de París el 1937; exposició a la llibreria Argos de Barcelona (1941 i 1942).

Aturo aquí les referències al seu historial d'exposicions i d'entrada als museus canònics ja que la guerra civil marca un punt d'inflexió en la seva feina i provoca, en la immediata postguerra, la seva instal·lació a Barcelona. M'aturo en la referència a les exposicions a la llibreria Argos perquè és el moment en què, fruit de la visita d'en Joan Miró, inicien la tant coneguda col·laboració.

6.3 Miró i Artigas

Sobre aquesta fructífera relació s'ha reflexionat molt. Deixant de banda les molt interessants idees respecte a la model·lica relació entre un ceramista i un pintor (no només per la no subordinació, sinó per la interrelació creativa que ha estat àmpliament comentada), ens centrarem en els moments claus de reconeixement. Corredor-Matheos descriu molt bé les dues etapes que portaran la ceràmica a un nivell de reconeixement molt alt, tot complint l'asseveració de Cirici ja esmentada: "entra, llavors, en l'art culte, a través de la creativitat individual d'uns artistes".

Ces œuvres en céramique, créées entre 1941 et 1945 furent présentées pour la première fois au public de New York, à la Galerie Pierre Matisse, en 1945, avec les «Constellations». Elles furent exposées ensuite à Paris, à la Galerie Maeght, qui présentera désormais toutes les nouvelles productions. Quelques-unes de ces céramiques figurèrent aussi dans les expositions de Miró à la Galerie Blanche de Stockholm et à la Kunsthalle de Berne, toutes deux en avril-mai 1949. Le catalogue de l'exposition de la Galerie Maeght — «Derrière le Miroir» (novembre-décembre 1948) — constituait un hommage à Miró, avec une introduction de Tristan Tzara et

des textes d'autres auteurs. Nous en détacherons un, d'Artigas lui-même, qui allait être dorénavant le compagnon inséparable du peintre et le coauteur des œuvres survies de cette nouvelle aventure. Le grand céramiste écrivait: «Ce ne sont pas des céramiques décorées, ce sont des céramiques tout court, où l'on ne voit pas où commence le peintre et où finit le céramiste.» Cette aspiration, qui va caractériser l'œuvre conjointe des deux artistes, prendra corps définitivement dans l'étape suivante de leur travail qui commencera en 1953. (Corredor-Matheos, 1974:112)

Sense voluntat d'aprofundir, em sembla interessant comentar el què passava a la vegada amb Picasso i la ceràmica. Estan abastament explicades les relacions “no fluïdes” entre Picasso i Llorens, sobretot en l’extensa i documentada relació que fa Francesc Miralles (Miralles, 1992) de l’etapa parisina. Tal com ja he comentat, sembla que va ser G. Bounoure (director de l’Institut Francès de Barcelona, del que ja hem parlat i que en l’article ja esmentat el qualificava com a pintor ceramista i crític d’art) qui li va presentar a Picasso l’any 1921 a París; afegint-se poc després la relació comú amb l’escultor i ceramista vasc Paco Durrio (amic de Gauguin). D’aquest contacte sorgeix la primera proposta de Picasso per treballar junts, sobretot després de la coneguda anècdota explicada per Llorens:

Un día, Pablo me dijo que había realizado unas cerámicas y que le gustaría conocer mi opinión. Pasamos al taller: en el suelo estaban alineadas una veintena de piezas. Las observo atentamente. A los pocos segundos y al ver que no decía nada, me mira con aquellos ojos penetrantes y me lanza: Galeries Lafayette, oi?. (Llorens Artigas citat per Permanyer, 1972a:45)

Malgrat això (i mostrant una gran valoració sobre l’autoritat de Llorens) Picasso li proposa treballar junts: queden dues vegades al taller, però Picasso no es presenta.

Ahora me alegro de que no viniera, porque, con su genial personalidad, Picasso tal vez me habría anulado y yo habría pasado a ser un ayudante suyo. No habría podido trabajar después con Dufy o con Miró de igual a igual. (Llorens Artigas citat per Ramírez de Lucas, 1959)

Sembla ser que els panells que Llorens havia preparat per a Picasso, els pren un matí Raoul Dufy i comença a treballar en ells, iniciant-se la coneguda col·laboració. Però la relació entre Picasso i Llorens es distanciarà/trencarà per un tema diferent: un malentès respecte a una venda de dibuixos (feta per Agustí Calvet) en què es va veure embolicat Llorens, i que va acabar als tribunals (Palau i Fabre, 1971:179-180).

El que sembla cert és que una personal rivalitat continuava sobre la taula: Llorens escriu una carta al seu col·laborador Francesc Albors (professor de l'Escola Massana) l'estiu de 1950:

Miró se encuentra aquí y está decidido a la vuelta a hacer mucha cerámica y hacer una gran exposición en París quiere aplastar a Picasso; le ayudaremos, no es difícil.
(Llorens Artigas citat per Miralles, 1992:71)

Inclús Jordi Aguadé em testimonia aquesta voluntat (Aguadé, 2009).

Alguns autors troben sobrevalorada l'obra ceràmica de Picasso (veure la relació crítica en Haro, 2007:112-117) feta en el taller Madoura del matrimoni Ramié, bàsicament en pasta toba i baixa temperatura de cocció, on treballa amb pisa i no amb gres i gran foc. Segurament això porta a Llorens a dir: "Le pasa como al pintor que le dan colores y telas defectuosas. Se ha puesto en contacto con gente que no es ceramista propiamente dicha." (citats a Miralles, 1992:26). I això Picasso ho sabia: d'una banda se li escapa dir que no havia après res dels ceramistes ("¿Qué podían ellos enseñarme puesto que no saben nada?" citat en Haro, 2007:98), i de l'altra quan, malgrat la distanciada relació entre ells, Joan Gardy-Artigas acompanyat de Miró, el va a veure cap als anys seixanta, diu: "Conozco al mejor ceramista. Seguro que lo tienes que conocer: el Artigas", desconexor de la filiació del jove ceramista que el venia a veure (citats en Miralles, 1992:27).

És en aquest sentit que penso que el treball de Miró-Artigas va suposar un canvi de paradigma de la valoració de la ceràmica en el món de les arts plàstiques: el propi Picasso exposa per primera vegada les seves ceràmiques al juliol de 1948 a Vallauris (com un ceramista local més), i és la tercera exposició al novembre de 1948 la que té una certa repercussió en els mitjans

artístics: a la *Maison de la Pensée française* (Haro, 2007:105). Mentre, Miró-Artigas ja havien exposat a la Galeria Pierre Matisse, a Nova York el 1945.

Hi ha una complexa discussió sobre les peces úniques, les editades i les rèpliques, en la producció ceràmica picassiana (Haro, 2007:118-119). Això també posa dificultats a l'hora d'una valoració de la feina i, sobretot, les seves voluntats comercials: en els debats sobre Picasso (Conferències Internacionals sobre Picasso: actes del centenari 1981, organitzades per la Caixa de Barcelona, Obra Social) alguns experts varen aportar la idea de la seva voluntària retenció en el mercat d'obra pictòrica a canvi de deixar sortir obra en gravat i en ceràmica (per no refredar del tot la demanda).

Penso que l'enfoc, les sinèrgies i una certa honestetat, diferencien la repercussió a llarg termini dels dos contrincants.

En dépit des excellents résultats obtenus, nous pouvons considérer, avec Jacques Dupin, «cette production des années 1944 et 1945 ne fut, pour Miró, qu'un premier essai». Un essai dont Artigas et lui-même tirèrent des conséquences importantes, à en juger par tout ce qu'ils allaient réaliser ensemble quelques années plus tard. Lors de cette première étape, Miro s'était limité à décorer certaines pièces et des fragments de matériau réfractaire, toujours en collaboration avec Artigas, qui lui préparait les émaux et dirigeait le travail du four. Dans la seconde étape, en revanche, la collaboration, ainsi qu'ils le désiraient, devint très intime, et les résultats supérieurs. La production de 1944-45 avait un charme et une spontanéité indubitables. Elle possédait la grâce des commencements, et il n'est pas exact de dire qu'elle ait été «dépassée» ultérieurement. Ce qui reste des années 1953-56 suppose par contre la maturité, la pleine possession des moyens utilisés, l'adéquation parfaite des matériaux au dessein. A présent Miró décide des formes avec Artigas. (Corredor-Matheos, 1974:120)

És ja aquesta segona etapa la que aporta un canvi de paradigma, tal com he comentat abans. La tesi doctoral de la reconeguda ceramista Madola (Domingo, 2005) hi aprofundeix, ja que ella aporta el seu coneixement tècnic a la seva recerca acadèmica. Queda clar que el treball rigorós, la sintonia bàsica sobre què significa l'acció creativa, i les sinèrgies personals i existencials amb el seu amor pel foc i la terra, estan en la base de l'èxit d'aquesta associació (inclosa la coneguda defensa mironiana de les arts populars, de l'anonimat de

l'artesanía).

Com a referent final d'aquest èxit, parlaré de l'obra que marca un punt d'inflexió en la presència del mural ceràmic en els espais públics i l'arquitectura. Tornant als principis del s.XX, veiem com les aplicacions murals (reaccionant al Modernisme i la seva exhuberància) van derivar en el Noucentisme cap a la senzillesa dels murals de rajoles pintades on l'element figuratiu i narratiu és cabdal donat el programa estètic i ètic d'aquest moviment (Aragay, Noguès), acompanyades també de la terra cuita que servia tant per fer baixrelleus com elements més volumètrics (columnetes, arquivoltes, cornises..., l'arquitecte Masó n'és un bon exemple). Poc a poc aquestes intervencions aniran desapareixent amb l'arribada del racionalisme i el dogma mal assimilat "l'ornament és delictiu", així com la interessada actuació dels promotors que troben molt més econòmica aquesta filosofia.

Al 1955, Miró reb l'encàrrec de participar en la decoració de la nova seu de l'UNESCO a París, que estava sent projectada per B. Zehrfuss, P.L.Nervi i M. Breuer; i proposa fer dos murals ceràmics en col·laboració amb Llorens Artigas.

Nul doute qu'aux yeux d'Artigas, ainsi qu'à ceux de Miró, cette commande n'apparaisse comme la reconnaissance publique de la nouveauté et de la qualité de leurs travail collectif, d'autant qu'elle constitue une invitation à concevoir et exécuter quelque chose que ni l'un ni l'autre n'ont jamais eu l'occasion d'entreprendre ni même d'imaginer auparavant: de vastes surfaces céramiques disposées au plein air. (Pierre, 1974:44)

No me'n puc estar de transcriure les interioritats tècniques d'aquest repte, tal com relata Joan Miró:

Ningún ceramista habría podido hacer frente a una obra de esta envergadura. Además había que prever la resistencia de las materias a las diferencias de temperatura, a la humedad y a la insolación, pues los dos muros estaban situados en el exterior, sin protección alguna. Todos estos problemas eran sumamente difíciles de resolver y sólo Artigas podía hacerlo. La técnicas empleadas hoy producen fayenza o gres. Las primeras soportaban mal el clima de París, los segundos se adaptaban a

una paleta. Artigas utilizó un procedimiento mixto, una tierra refractaria recubierta con una engalba de gres blanco y todo cocido a 1000º; a continuación esmaltó con un esmalte de fondo en gres, diferente para cada mosaico, y cocido a 1300º. Después, el fuego de la decoración, el esmalte y el color, a 1000º. Todo se coció con leña, que permite unos efectos que no se obtienen con el gas, el carbón o la electricidad.

Llorens Artigas buscó, entonces, como un viejo alquimista, las tierras, los esmaltes de gres y los colores que debía emplear. Esta búsqueda era una verdadera creación a partir de los elementos naturales... (Miró citat a Miralles, 1992:74).

Com comenta Miralles, el gran premi internacional que la Fundació Guggenheim li va concedir, la col·loca com una de les obres mestres de la ceràmica del s. XX. Després varen venir els murals de la Universitat de Harvard (1960), el de la Handels-Hochschule de Saint-Gall (1964), el del Guggenheim Museum de Nova York (1966), el de l'aeroport de Barcelona (1970), el d'Osaka (1970)... És clar que el mural de l'UNESCO, amb el seu premi, cal considerar-lo una fita en el segon moment del reconeixement: la consolidació. De Llorens Artigas? De Miró? La pintura com a gran art? La ceràmica com a vell ofici?

És obvi que la valoració de la ceràmica ha anat fluctuant des dels inicis del s. XX. En aquesta fluctuació han influït diversos factors: el debat sobre les arts decoratives (en particular la concepció noucentista), la voluntat experimental dels artistes plàstics i dels ceramistes, la diversificació del mercat artístic i els nous compradors, el paper de les institucions culturals i les corporacions, el debat ètic i estètic entre artesania i indústria...

Bendita industrialización. Loadas sean la técnica y la industria modernas, el ingenio del *homo faber*, el rayo de la inteligencia electrónica. Gracias a ellos podemos volver a saborear con placer y a conciencia las cosas sencillas y maravillosas salidas de la mano desnuda del hombre. (Corredor-Matheos, text del catàleg de la Galeria Sur de Santander, 1977; citat a Miralles, 1992:77)

En este apartado, pues, entra también la cerámica artística de un Josep Llorens Artigas o un Antoni Cumella, creadores de talla internacional recientemente desaparecidos. Llorens Artigas que colaboró con Joan Miró en vasos y otras formas, y en grandes murales, tuvo un papel decisivo en la renovación de la cerámica

europea, al despojarla de toda decoración. En cuanto a Cumella, su obra es también muy diversa y ha contribuido a desplegar las enormes posibilidades que sigue teniendo el arte del barro para la creación artística. (Caro Baroja i Corredor-Matheos, 1985:25)

Fins a quin punt Llorens Artigas i Antoni Cumella han consolidat aquesta valoració, aquest reconeixement de la ceràmica en els móns de l'art?

7. La ceràmica a l'Escola Massana

Els processos de reconeixement esmentats en el cap. 3, són aplicables a una institució acadèmica? Es donen els dos moments de reconeixement, amb el nucli inicial de l'èxit i el moment posterior de la consolidació?

7.1 Reputació i reconeixement de la institució

L'aparició d'una escola en el camp educatiu (més enllà si és d'art o de ciències físiques) el primer que fa és remoure els pars, d'un cantó perquè introdueix la competència, i de l'altre perquè ocupa un nou espai (que mai és nou del tot). En aquest sentit és interessant revisar el capítol 3 i veure com l'aparició de la "Llotja", aleshores anomenada Escola Gratuïta de Disseny (1775), va suposar l'ocupació d'un nou espai, que no era sinó la superació de la formació en el taller artesà, per satisfer una formació més àmplia demandada per una necessitat estructuralment diferent: les indústries tèxtils. Però sobretot resulta interessant, a tombant de segle, la necessitat de reforçar la formació dels obrers davant l'orientació de la Llotja, excessivament artística la qual cosa motivarà la creació de l'Escola de Bells Oficis. Aquesta reivindica en el seu programa: "l'artesà noble, l'artista dels oficis, constitueix ja avui un dels tipus socials més selectes, i cada dia anirà essent-ho més" (Escola Superior dels Bells Oficis, 1915). I, com varen veure, el seu reconeixement entre els pars va ser molt alt..., reconeixement o reputació?

Potser en el cas de les institucions cal parlar primer de reputació: és el mateix tenir reputació que tenir reconeixement? Reputació: "manera com algú o alguna cosa és conegut, considerat entre un públic"; reconeixement: "acció de reconèixer algú o alguna cosa"; i reconèixer: "veure, adonar-se, que (algú o alguna cosa) és tal o tal persona que ja ens era coneguda" (Gran Larousse Català, 1993). Sembla que la reputació és anterior al "re-coneixement": allò reputat pot ser "re-conegut". La reputació incorpora un "fer", un "saber fer" que genera una primera valoració "opinió favorable o desfavorable del públic per algú o alguna cosa" (Gran Larousse Català, 1993). Evidentment que estem jugant una mica a la circularitat dels conceptes pròpia dels diccionaris (per molt reputats que siguin). Però així com en la literatura de la sociologia de l'art ja

hem donat per bo el concepte de reconeixement artístic (Bownes, Heinich, Furió, Peist), crec interessant revisar el concepte de reputació per l'anàlisi de les institucions acadèmiques. De fet, en el món empresarial s'empra molt el concepte de "reputació empresarial" o la "bona reputació" (molt interessant l'evolució del professor Justo Villafaña (UCM), des de la teoria de la imatge fins a la reputació empresarial):

Reputación corporativa: es el reconocimiento que los *stakeholders* de una compañía hacen de su comportamiento corporativo a partir del grado de cumplimiento de sus compromisos con relación a sus clientes, empleados, accionistas si los hubiere y con la comunidad en general. (Villafaña, 2003:193)

Potser val la pena importar alguns termes d'aquest altre àmbit de coneixement. D'entrada la reputació (corporativa, empresarial, institucional) és el reconeixement que fan els *stakeholders*: nucli i entorn pròxim on figuren els treballadors de la institució/empresa, els seus directius, els socis accionistes, els propietaris, els clients, els proveïdors, els veïns geogràfics, els veïns ideològics (ONG's, associacions de consumidors, etc.). Com veiem aquest terme comprèn una ampliació del concepte dels "pars" que encaixa molt bé amb la institució acadèmica, ja que la seva reputació depèn dels *stakeholders*: els professors, el personal no docent, els directius, l'administració (en el sector públic, que és el que estudiem), els estudiants, les seves famílies, els empleadors, els proveïdors, els veïns del barri o la ciutat, les altres escoles, el sector acadèmic... I és un reconeixement del seu comportament.

És a dir, primer és la reputació (que es demostra amb un comportament, un saber fer) i després serà el reconeixement.

La recepción y, más específicamente, el reconocimiento o la reputación, que entendemos como la consideración, socialmente construida, del prestigio, excelencia o estima que se tiene por algo o por alguien,... (Furió, 2012:13)

Com veiem, en el seu llibre (justament titulat *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*), el professor Furió manté una certa equivalència entre aquests conceptes, si bé prefereix utilitzar més el concepte

reconeixement, com a terme més versàtil pels estudis sobre les trajectòries dels artistes.

El reconeixement artístic parteix d'una fama prèvia (ni que sigui limitada en l'espai i el temps), d'una reputació que ja li és otorgada pel mateix fet d'haver-se "autodefinit" com artista. Aquest fet és consustancial a l'art contemporani.

La priorité est passée de l'oeuvre à l'auteur. "Tout ce que crache l'artiste est art", comme l'avait proclamé Schwitters, et c'est l'intention de l'artiste, matérialisée dans sa signature et authentifiée par sa "vertu" qui confère à l'art son existence en tant qu'oeuvre d'art. (Moulin, 1971:45)

"El valor se le supone", popular frase extreta dels manuals militars, que podríem traslladar als móns de l'art. No ens cal reputació ("se le supone"), només ens interessa veure com aconseguim el reconeixement: els cercles, els moments, la seva geografia, la seva temporalització.

Estaríem d'acord que hi ha una llarga etapa de la història de l'art on la reputació era necessària abans del reconeixement. Utilitzem la estratificació que fa Moulin en *L'Artiste, l'institution et le marché*.

Les critères qui peuvent servir à la définition sociale de l'artiste sont les legs d'une histoire multiséculaire au cours de laquelle les modes d'organisation de la profession et les modes de reconnaissance de l'identité d'artiste se sont succédé sans s'annuler complètement de sorte que le décalage, l'incompatibilité et la contradiction n'ont cessé de s'accroître entre les diverses définitions possibles. (Moulin, 1997:249-250)

Primer, l'artesà medieval i els seus gremis; després el que anomena "*l'alter deus*", aquells artistes que, sortits del Renaixement, es reclament pertanyents a les arts liberals; vindria l'artista lligat a les Acadèmies, artista burocràtic; i acabaria apareixent, al s. XIX, l'artista independent (Moulin, 1997:250-255).

Tots ells, lligats a diferents estaments i amb diferents problemàtiques, han de generar la seva reputació, tenir contents als seus *stakeholders*. El reconeixement vindrà després de la mà de l'historiador? L'artista independent del s. XIX, o de les primeres avantguardes, encara ha de crear la seva

reputació. Però serà a la segona meitat del s. XX (en aquell moment que definíem com a “reconeixement postmodern”) on la reputació va incorporada al procés de l'autodefinició, aquell moment que Moulin descriu com a paradoxal. Quina reputació podem construir sobre la base d'un ofici que ja no té normes, del qual no se n'espera un servei, una funció, i on hi ha hagut una voluntat de “*autodestruction de l'art et de déprofessionnalisation*” (Moulin, 1997:255)?

En l'actual moment històric la reputació “se la supone”, ve incorporada en el propi fet d'autodefinir-se com artista, quan els pars t'accepten.

Però més enllà d'aquesta circumstància pròpia del “reconeixement postmodern”, em sembla entendre que tot artista primer ha de conseguir una reputació, tant sigui l'artista-artesà o l'artista acadèmic. Podríem dir, seguint a Peist, que el primer moment de reconeixement, l'anomenat nucli de l'èxit, és el moment reputacional, i que el segon moment, el de la consolidació institucional, és l'autèntic moment del reconeixement.

Serveixi aquesta reflexió per afirmar que una institució ha de crear la seva reputació, per després ser reconeguda. Mai a una escola, la reputació “se le supone”.

L'Escola Massana comença les seves classes sobre la base d'unes primeres accions formatives que el FAD havia iniciat. I amb la vinculació a la desapareguda Escola de Bells Oficis, a través del seu jove director (alumne predilecte de Francesc d'A. Galí) Jaume Busquets, tot ocupant el nínxol “ecològic” deixat per la dita escola. L'Escola Massana recull una certa reputació d'aquella voluntat de formar “joves obrers de la indústria” i conservar els oficis artístics, tan apreciats al moment. Només així s'entén la bona acollida de les primeres exposicions dels treballs dels alumnes, que no havien fet ni un cicle formacional (els primers comentaris són al juliol del 1929, d'una primera exposició “de fi de curs dels treballs dels alumnes que han assistit a les aules de l'Escola Massana”; *Arts i Bells Oficis*, juliol 1929:132). Cal recordar que l'Escola Massana havia començat el curs al gener del mateix any i ressenyar que aquests primers comentaris, interessats, són fets a la revista del propi FAD. Però la revista *Mirador* (Gifreda, 1930), i *La Vanguardia* (26-VIII-1930),

es faran ressò d'aquestes primeres exposicions. Josep F. Rafols escriu un article molt ponderat i explicatiu sobre l'Escola Massana (*El matí*, 8-VIII-1930), però hem de fer notar que ell era professor d'història de l'art a la propia escola (serà l'autor del conegut diccionari biogràfic d'artistes de Catalunya). És coneguda la controvèrsia pedagògica entre Joan Sacs, Eusebi Busquets i Santiago Marco des de *Arts i Bells Oficis*, *La Nova Revista*, i *Mirador*, amb diversos articles sobre l'ensenyament de les arts decoratives, tema en què l'Escola Massana queda involucrada de ple, convertint-se en la reserva pedagògica d'aquelles idees que basculaven entre el Noucentisme i l'Art Decò (per cert, Llorens Artigas s'inicia com a crític amb un article pol·lemitzant amb en Joan Sacs: Llorens Artigas, 1917). Un primer reconeixement institucional ve donat per la visita del President Macià a la Casa l'Ardiaca a l'exposició de treballs del curs 1930-31 (ja he comentat, però, les vinculacions orgàniques de Santiago Marco, president del FAD, com a conseller en temes d'arts del President).

Mostra de la bona reputació que l'Escola Massana va adquirint en els primeríssims anys és l'aportació econòmica dels germans Roviralta, coneguts empresaris (Uralita) que varen col·laborar en el manteniment corrent de l'Escola Massana i en la creació d'un premi d'estímul a l'alumnat (*La Vanguardia*, 26-V-1934:17; i 11-IV-1935:8).

Després de la guerra civil, l'Escola Massana té com a director l'esmaltador Miquel Soldevila, que aporta el seu prestigi personal i internacional (la seva estància al Vaticà i les connexions que se'n derivaren) a la institució, tot acompanyat d'un claustre de professors que ja era la tònica de l'anterior etapa (reconeguts professionals).

En aquest període la reputació ve donada per un treball amb molt d'ofici, una escola d'ambient quasi gremial amb una gran presència dels treballs d'art litúrgic i d'arts suntuàries (no podem oblidar el moment històric).

A finales de 1940, Miquel Soldevila pone en funcionamiento, durante su mandato en la Escuela Massana, la Manufactura, basada en el espíritu de comunidad y hermandad que predicaban los nazarenos. (...) Empezó con la sección de esmaltes y se fue ampliando hasta completarse con tres especialidades más, cincelado, grabado

sobre cristal y cerámica. La Manufactura consistía en crear obras que les encargaban a la escuela instituciones oficiales o privadas para agasajar a personalidades que visitaban Barcelona, así como encargos particulares. Estas obras se realizaban entre los alumnos más aventajados formando grupos de trabajo. De esta forma, Miquel Soldevila cumplía dos fines importantes, por una parte se remuneraba económicamente a estos alumnos como una ayuda para hacer frente a sus necesidades y por otra les proporcionaba la posibilidad de profundizar y perfeccionar la técnica. (Herranz, 2002:71)

Aquesta iniciativa de Soldevila tindrà una gran repercussió. Era una manera d'incorporar el treball professional remunerat en el si de l'activitat docent (les actuals pràctiques en empresa, que tants enrenous comporten), i la creació d'un ambient de treball de manufactura artesana, amb la seva part positiva i negativa. Cal entendre que el principal client era l'Ajuntament de Barcelona, per raons òbvies (no oblidem que era el titular de l'escola), i això va tenir una importància radical en la reputació de l'Escola Massana. Al Fons EM, datada a l'any 1966, es troba una *Relación de personalidades y entidades que poseen piezas realizadas en Escuela Massana*, en la que consten 227 personalitats i 109 institucions, fruit dels compromisos protocolaris de la ciutat de Barcelona: l'amplíssim ventall de personalitats (tres papes, vuit reis, tres presidents, ministres, personalitats de la cultura i de la ciència, etc.) i institucions (com a curiositat, el Festival de Cinema de Berlín). Amb la seva corresponent diàspora geogràfica, sens dubte, varen reforçar una altíssima reputació en l'àmbit dels oficis artístics (esmalts, vidre, ceràmica), evidentment amb una exquisida realització però llastrat pel que va ser considerat, amb caràcter pejoratiu, l'estil "massanero" (aquests regals són un tòpic en moltes notícies aparegudes a *La Vanguardia* sobre visites de personatges importants a la ciutat).

El 1944, el FAD organitza a Madrid una exposició d'esmalts d'art de Miquel Soldevila al *Museo Nacional de Arte Moderno* i, com ja he comentat al cap. 5, tres anys després l'Escola Massana obté la Medalla d'Or i el Diploma d'Honor a la "Exposición Nacional de Artes Decorativas" a Madrid, esdeveniments que tenen relació pel que fa a la consolidació de la reputació.

El bon treball sobre l'esmalt acaba creant l'anomenda "Escuela de Barcelona", que és un referent en el món de l'esmat d'art a nivell europeu:

“Decepcionados en Limoges y reafirmados en la idea de que los mejores esmaltes están en Barcelona”, aquest era el titular d'un article al *Tele/eXpres* (Maisterra, 1965:3) referint-se a un viatge fet pels alumnes de l'Escola Massana per Europa.

L'època de Lluís M^a Güell (1956-1976) ha estat el moment de màxima expansió, en el sentit espacial (ocupació al màxim de l'edifici que s'havia ocupat de manera transitòria a l'any 1935, l'Antic Hospital de la Santa Creu, amb la consegüent inversió de l'ajuntament en la seva adequació), en el sentit del creixement de l'alumnat (de 398 a l'any 1956, fins a 3.025 a l'any 1968), i en una ampliació de les tècniques i les especialitats impartides (incorporant-se cada vegada més les arts plàstiques –pintura i escultura- i els dissenys). Respecte al creixement de l'alumnat:

Desde entonces, el número de alumnos fué paralelo a la fama de sus enseñanzas, al valor pedagógico de las mismas. El prestigio de sus profesores fue aireado a los cuatro vientos por los alumnos destacados que resultaron maravillosos artistas. (Del Castillo, 1959:5)

La Escuela Massana se queda pequeña: 400 alumnos sin matrícula. (Valera, 1968)

La seva reputació la podem materialitzar en els següents titulars de premsa:

Institución única en su género en España tanto por las técnicas que en ella se enseñan como por su educación artística integral que da a sus alumnos. (Buesa, 1962:25).

Brillantez y eficacia de la Escuela Massana. (La Vanguardia, 7-VIII-1966)

A l'Escola Massana, Tradició i renovació es donen la mà. (Sala, 1969:14-17)

La Escuela Massana su proyección europea y mundial. (Asua, 1974).

També és un element reputacional les exposicions dels treballs dels alumnes (deixem de banda els professors) i ressenyo (de les 44 referenciades en un document d'aquella etapa que es troba al Fons EM) 15 a l'extranger (Japó, Londres, Nova York -3-, Florencia, Ginebra -2-, Roma, etc.); així com és la primera escola estrangera a qui l'alemanya Wekschule de Pforzheim otorga la seva Gran Placa.

Però també les crítiques: una certa opinió de la ciutat relaciona l'Escola Massana amb l'aspecte mes retrògrad dels oficis artístics i li retreu la seva connivència amb l'oficialitat de la municipalitat. Fins i tot algunes veus la relacionen públicament amb el franquisme. Potser la figura que va mostrar una indissimulada crítica a l'Escola Massana va ser Cirici Pellicer. En el seu influent llibre *Ceràmica catalana*, al parlar del ceramista Benet Ferrer diu:

...fou seguida per una etapa de desviació a causa de la influència del manierisme estèril de l'Escola Massana on estudià del 1962 al 1966 i que li féu perdre temps.
(Cirici i Manent, 1977:463)

Curiosament en l'índex de noms de l'esmentat llibre, l'Escola Massana no surt al costat d'altres escoles citades, sinó com "Massana, escola" amb dues entrades (386, 459): la primera es refereix a un taller d'un tal Massana de finals de s. XIX (sic), i l'altra, referint-se al ceramista Lluís Castaldo, diu que estudià a Barcelona i passà "per la Massana". Cal dir que aquest índex de noms és deficitari (he trobat 5 entrades més a les pàgs. 461, 462, i la citada 463), i la documentació emprada per l'autor té algunes llacunes i inexatituds. Per exemple, ignora la primera exposició de Miró-Artigas a Nova York (1945), ignora l'activitat fundacional pedagògica de Llorens Artigas a l'Escola Massana, com també la d'Eudald Serra, Elisenda Sala, Rosa Amorós, Benet Ferrer, o la formació "massanera" de Madola i Pere Noguera. A la revista *Serra d'Or*, on Cirici controlava la informació sobre l'activitat artística, costa trobar referències a l'Escola Massana (i no d'altres escoles, sobretot privades), i, quan apareixen, són ben curioses. Per exemple, comentant la propera inauguració del mural Miró-Artigas a l'aeroport de Barcelona,

A l'Ajuntament li sortirà més barat que si ho hagués encarregat als alumnes de la Massana, perquè Miró i Llorens Artigas, el realitzador de la ceràmica, en fan ofrena a la ciutat. (Cirici, 1968b:70)

O la breu notícia: "Els alumnes de la Massana: interessant Butlletí des del maig. Els preocupa allò que cal." (Cirici, 1968a:54). I sempre referint-se a l'escola com "la Massana". Sembla clar que l'anomenada "*gauche divine*" va

sentir-se molt lluny de l'evolució de l'Escola Massana, i que l'intent de Escola d'Art del FAD, tal com explica el mateix Cirici, és molt significatiu de la pèrdua de reputació de l'Escola Massana en un cert sector de la societat barcelonina.

El 1959 participà (Antoni Cumella), amb Romà Vallés, en el muntatge de l'Escola d'Art del FAD al costat del qui escriu, en un primer assaig que sostinguérem fins al 1963, de crear una escola de disseny fonamental, la qual constituí el punt de partida d'Elisava, com aquesta d'Eina, que la seguí. (Cirici i Manent, 1977:457)

No oblidem la vinculació de Cirici Pellicer al partit que va guanyar les primeres eleccions a l'Ajuntament de Barcelona i que encara governava al 1998 (l'alcalde Maragall mai va trepitjar l'Escola Massana -tot i ser-hi convidat-, però si als diferents actes protocolaris de les escoles Eina i Elisava).

En aquests cercles, la modernitat (que presagiava també la voluntat del necessari canvi polític) era clarament les noves escoles de disseny, i ho eren ja que el disseny industrial aportava noves metodologies pedagògiques, nous enfoc (la semiologia). I allò que recordava la tradició, contaminada pel franquisme, era rebutjat, amb la conseqüent defensa d'una nova pedagogia. Diu Cirici:

La idea fonamental de la nova pedagogia de l'art s'orienta cap a la resolució de l'antinòmia, pròpia dels segle XIX, entre un *art per l'art* i una indústria preocupada només pels beneficis. Hom havia volgut resoldre inútilment aquesta antinòmia admetent unes arts pures i un anacrònic retorn als mètodes medievals del treball artesà. *Arts and crafts*, "bells oficis", arts decoratives, artesania, són noms que han cobert aquest moviment que, amb William Morris, havia estat progressista i que ha acabat essent una típica bandera del reaccionarisme sistemàtic.

I, més endavant, parlant dels nous plantejaments educatius, afegeix:

Hom no treballarà per sensibilitat, "a ull", sinó d'una manera normalitzada que ha de substituir l'antisocial concepte de les "arts sumptuàries" pel de la màxima qualitat al preu mínim. (Cirici, 1962:52)

Evidentment una escola que encara tenia (i encara té) en la seva porta d'entrada unes rajoles amb el títol de “conservatorio de artes suntuarias”, tenia guanyada la categoria de reaccionària i antisocial... Malgrat que el fundador de la secció de Disseny Industrial, Santiago Pey, manifestés una similar defensa del disseny funcional i un atac al decorativisme. (Pey, 1960:29-31)

En aquesta corrent d'opinió del moment, el mateix FAD, en paraules del seu president, reafirma el canvi de bruixola:

En cert moment, quan va irrompre a la nostra escena el disseny industrial, amb una nova manera de concebre la realització d'objectes seriatos i amb la iconoclàstia pròpia de qualsevol innovació, sembla que les Belles Arts havien rebut un cop mortal. En aquestes circumstàncies, al Foment de les Arts Decoratives li va semblar que la seva tradicional nomenclatura era desfasada i instintivament es refugià en les seves pròpies sigles i se'l començà a conèixer com “FAD”. Per les mateixes raons, de la Decoració se'n digué Interiorisme. (Moragas, 1981:6)

No oblidem que també són els moments de l'eclosió (anys 70) de l'art conceptual que tanta força va tenir aquí a Catalunya (i Cirici va ser un important valedor): la reputació de les Belles Arts i dels Bells Oficis no estava en el seu millor moment. Curiosament, al FAD, aquella atenció com a escola pròpia (que ho va ser l'Escola Massana en els primers anys de vida, i amb presència continuada a la seva revista *Arts i Bells Oficis*) va anar “desdibuixant-se” a les cròniques de la institució a partir d'aquests anys de finals del franquisme. Giralt-Miracle no cita la paternitat del FAD en l'Escola Massana, i la dil·lueix, tot compartint-la: “Però el FAD és també una institució amb vocació de vida ciutadana: ha participat en la creació d'escoles (Massana, primer, i Elisava i Eina, més tard)...” (Giralt-Miracle, 1981:11)

Aquesta pèrdua de reconeixement entre aquells que generen opinió (els pars, els crítics) i la pròpia situació d'inestabilitat política de finals dels anys 70, incita a l'Ajuntament a pensar en un possible tancament de l'Escola Massana, tema que “eufemísticament” l'alcalde Narcís Serra tractava així: “En abril del 79 vine de bombero a la Massana a ver como se podía levantar esta escuela” (citada en Wirth, 1982; frase ja ressenyada en el cap. 5).

Als 80, és l'ensenyament del disseny qui dóna reputació a les escoles (les arts plàstiques navegaven molt a prop de l'autodidactisme i d'un clar despreci de l'acadèmia): "Barcelona está a la cabeza del diseño" diu B.B. (B.B., 1985:27), on titula un apartat "Excelentes escuelas privadas" oferint una valoració que formava part del tòpic del moment, inclosa l'afirmació sobre el caràcter pioner d'Elisava com a introductora del disseny, i que segons Isabel Campi el curs inicial va ser el 1960-61, amb Disseny Industrial, Gràfic i d'Interiors (Campi, 2002:134). És el mateix curs en què la citada historiadora ressenya l'inici dels estudis de Plàstica Publicitària a l'Escola Massana, però com consta en la documentació acadèmica del Fons EM, el Disseny Gràfic arrenca al 1958 i el Disseny Industrial i d'Interiors, al 1965 (ho trobem públicament referenciat al catàleg de l'exposició al *Círculo Catalan de Madrid*, Escola Massana, 1973).

Malgrat aquests prejudicis, l'Escola Massana es renova amb canvis estructurals de caràcter pedagògic i reforça la seva reputació: assenyalarem una altra vegada com a fita important l'obtenció a l'any 1986 de l'*Italia's Cup*, otorgada per un jurat format per Dorothea Balluff (directora de la revista *Interni*), Andrea Branzi (director de la revista *Modo* i de la *Domus Academy*), François Burkhardt (director del *Centre de Creation Industrielle du Centre George Pompidou*), Isao Hosoe (dissenyador i col·laborador de la revista *Car Design*), Juli Capella (director de la revista *De Diseño*), i Marco Cavallotti (secretari de la Trienal de Milà). He referenciat el jurat (tal com consta en el document acreditatiu del guardó al Fons EM) perquè evidencia allò que indiquen les xarxes del reconeixement (els pars, els crítics). És també interessant que a l'any 1997 la revista *Interni* dediqui la seva separata central a l'Escola Massana, dins d'una col·lecció sobre les millors escoles a nivell mundial (Prieto et al., 1997), éssent ella l'única escola de l'estat. Ressenyar que en la següent i darrera convocatòria de l'*Italia's Cup*, a l'any 1989, l'Escola Massana va quedar la segona davant 29 escoles de tot el món.

Potser aquest reconeixement també va ajudar a que a l'any 2000, l'Escola Massana juntament amb Elisava i Eina, rebessin *ex-aequo* el "Premio Nacional de Diseño".

Aquest fet no evita que l'any 2003, en un monogràfic de la revista *Barcelona metròpolis mediterrània* amb el títol "Dissenyar a Barcelona" editada pel Ajuntament de Barcelona i amb producció editorial del FAD, la cronologia ignora la fundació de l'EM, i no en canvi les conegudes escoles privades (Pelta i Guayabero, 2003:82-83).

Los criterios y los juicios cambian, pero no de manera caprichosa. Se trata de valores que se construyen de un modo que puede explicarse, al igual que puede explicarse cómo se difunden, por qué varían y cuáles son los motivos de sus fluctuaciones. (Furió, 2012: 11)

La reputació d'una institució acadèmica depèn del seus esforços, de la seva feina, de la bona fama que aporten el seus professors i els seus directius. En el cas d'una escola pública, els avatars polítics en una etapa no democràtica són difícils de jutjar (Col·laboracionisme? Resistència possibilista? Oportunisme?), i en aquells moments les iniciatives privades semblen més "autònomes". En etapes democràtiques la defensa de la qualitat de l'ensenyament públic adopta altres reptes (inclòs l'abandó i els pals a la roda per part de la titularitat), i, mantes vegades, la lluita contra la sospita comprovada del suport de l'administració pública al sector privat. Això sí, vestit de debats ideològics sobre la preeminència de les arts suntuàries o el disseny (la Barcelona de disseny). I amb el paradigma burgès d'una dissimulada animadversió cap a la tradició o els bells oficis. És tot això el que ens explica "cómo se difunden, por qué varían y cuáles son sus motivos"? Aquí la sociologia del reconeixement, a part de l'anàlisi dels actors quantitativs, caldria complementar-la amb processos de la psicologia social, dels *parti-pris*, i, perquè no, d'animadversions personals per part d'aquells actors que creen opinió i que són claus en els diferents nuclis de l'èxit o dels moments de la consolidació. Potser un determinat historiador confiava en accedir a la direcció d'un centre acadèmic i al no aconseguir-ho, els seus judicis de valor queden implicats en aquesta frustració.

Defender que más allá de argumentos metodológicos o científicos, e incluso ideológicos, la historia del arte puede estar condicionada por las ambiciones o

fustraciones de los historiadores del arte en su afán por sobresalir es quizá algo prosaico. (Furio, 2012:224)

I, com no, el mateix que escriu aquest treball, ha estat implicat durant 35 anys en la institució objecte d'estudi.

7.2 La valoració de la ceràmica a l'Escola Massana

Después de interpretarse los himnos “Prietas las filas” y “Cara al Sol”, el camarada Correa se dirigió a los flechas en una patriótica alocución: “Constituís –dijo- cinco centurias, y con todo y no ser todavía perfectas, teneis el deber de convertirlos en corto plazo en veinte bien disciplinadas. (...)”. Glosó la consigna de “servicio y sacrificio”, señalando como inadmisible el que un solo camarada vacile en el cumplimiento de su deber. “Debéis haceros dignos de ser el nucleo central de la Falange futura. A la Falange se viene a servir a España, sufriendo y trabajando y todos sus actos irán dirigidos a daros ese espíritu y a formaros verdaderos falangistas. (La Vanguardia, 6-I-1942:8)

En la mateixa pàgina que encapçala el text citat, s'anuncia pel 7 de gener de 1942 l'inici de l'ensenyament de ceràmica a l'Escola Massana a càrrec de J. Llorens Artigas (així com la d'un curs de puntes).

Llorens Artigas s'ha instal·lat un any abans a Barcelona (amb el seu estudi del carrer Juli Verne) i acaba d'exposar a la llibreria Argos on també ho farà Joan Miró el 1942. Aquest retrobament (antics amics de l'Agrupació Courbet) serà capdal per a l'inici, com sabem, de la seva col·laboració.

I era aquell Llorens Artigas que havia escrit l'article “El somriure i el bolxeviquisme” (Llorens, 1918), i que a respostes de *La Revista* (1933) sobre la Renaixença diu:

Mis ideales puramente patrióticos en mi juventud se fueron formando y toman cuerpo en las doctrinas socialistas maximalistas; actualmente acepto las doctrinas comunistas, pero no la disciplina de Moscú. Mi actividad artística desde que estoy fuera de Cataluña me absorbe por completo y hoy en día la cerámica es el punto en el que convergen, además de mis actividades, mi ideal de perfeccionamiento y de

contribución a una obra, por modesta que sea, a nuestro Renacimiento. (Llorens Artigas citat per Miralles, 1992:46)

En aquest moment (en temps de dictadura fascista), posarà en marxa a la Massana aquesta voluntat de contribuir amb l'ideal de perfeccionament a través de "l'obra ben feta", de tot allò que va aprendre de la pedagogia del Noucentisme i del mestre Galí, del que havia dit que la seva tasca...

(...) fou la d'un educador; ell comprengué que els artistes no es fan, com a màxim es destvetllen, i per aixó no es preocupà de fer gent que sapigués dibuixar correctament un nas o una cama, sinó de fer que fos capaç de sentir l'art. (Llorens Artigas, 1917)

Des de l'any 1942 fins al 1969 (amb una absència entre els anys 1956-1959), Llorens Artigas serà a l'Escola Massana amb un col·laborador, autèntic suport del taller, Francesc Albors (Mateo del Rio, Maria Bofill, i Elisenda Sala també col·laboraren al llarg d'aquesta etapa). Hem de dir que el seu mestratge és peculiar: molt sistemàtic en la consecució dels esmalts i en el control de les fornades (els seus coneguts forns de llenya "Terra i Foc", "Paterna", "El Racó"), i poc amic de donar directrius formals o conceptuals:

No hay que confundir el aprendizaje con el medio de expresión. (...) El aprendizaje es el proceso que sigue para llegar al resultado propuesto. El primero es un elemento material, el segundo un elemento espiritual. El uno es una realidad exterior, el otro es un hecho interno de búsqueda de la propia personalidad. (citat per Miralles, 1992:56)

Sobretot, un gran conversador, un transmissor de les experiències de la bohèmia, una bohèmia ja llunyana, però que la Massana referà en molt petita escala al voltant del mític Bar Absenta (on Llorens pasava llargues hores). I això provocarà apreciacions molt diverses del seu mestratge, on tots reconeixen la fonamental i eficaç labor del seu col·laborador Albors. Madola (que va estudiar a l'Escola Massana en els anys 1960-1966) parlarà del Llorens divertit i encantador però que aportava poc des del punt de vista docent, i que no va parlar mai de la seva col·laboració amb Miró (Domingo, 2005:16); mentre

que l'alumna i ceramista nordamericana Roberta Griffith (a l'Escola Massana al 1964) comentava:

Cuando venía Artigas a la escuela no se quedaba mucho tiempo. Sin embargo, me hablaba mucho y aprendí muchísimo de él, no tanto de la técnica, cuanto de su actitud y su manera de ser, de sus consejos, y también de sus comentarios a las fotografías de las obras que en aquellos momentos estaba haciendo con Miró -1962- y que él me mostraba. Artigas sentía curiosidad por todas las cosas. Aprendí a no poner límites, en cuanto era posible. Él me influyó mucho. Él me hizo sentirme importante como persona y como artista, sentimiento que me ha acompañado hasta hoy. (citad en Miralles, 1992:58)

Crec que aquesta cita explicita algunes claus implícites en els processos de reconeixement. Des d'una perspectiva *èmic*, l'autora parla del sincer procés d'aprenentatge i d'empatia cap a la pròpia formació i creixement com artista. Des de la perspectiva *ètic*, veiem allò que s'espera de l'artista contemporani: la pròpia afirmació (autodefinició), la pròpia actitud i la valoració entre els pars (el *classement*). I potser és aquesta la funció d'un professor, basada cada vegada menys en "el aprendizaje como proceso", sinó en "la búsqueda de la propia personalidad", en una manera interioritzada d'iniciar el propi reconeixement. Podríem interpretar que la tasca pedagògica de de Llorens Artigas (una vegada la secció amb els seus forns i la seva metodologia ja està en marxa) es concentra en transmetre (tàcitament) els processos de conversió de capital simbòlic en capital econòmic.

Està clar que Llorens Artigas representava l'artista de les avantguardes del París del primer terç de segle, però lligat a un procés de formalització (la ceràmica) que tenia molt de xamànic i una forta atracció pel procés i els seus secrets: són mítiques (en el record de les seves alumnes) les fornades amb la seva disciplina, les seves llargues hores alimentant el foc de llenya durant tota la nit (els "paseillos", anar i tornar a buscar llenya, tot per mantenint-se despert), mentre s'omplia de sutge el barri del Raval. Hi ha una certa poesia en els seus quaderns de fornades (ara custodiats pel Museu de Ceràmica de

Barcelona), amb els seus dibuixos, anotacions, i petites frases plenes d'anècdotes.

La primera exposició, amb presència de treballs de ceràmica, té lloc l'any 1944 al recinte de l'escola, i en ella apareix un gerro de Francesc Albors, aleshores alumne.

És conegut que la secció de ceràmica de l'Escola Massana de seguida comença a compartir, en pla d'igualtat amb la secció d'esmalts, una reputació que la porta a rebre una gran quantitat d'alumnat. L'any 1962 Sebastià Gasch ressenya en una conversa amb el director Lluís M. Güell, que la secció d'esmalts compta amb 200 alumnes i la de ceràmica amb 160 (Gasch, 1962:32); i acabarà éssent la secció d'oficis més nombrosa als anys 70 (dades difícils de contrastar donada la metodologia burocràtica de l'època).

Als anys 60 la reputació de la secció comença a notar-se amb la visita de professors com Ka-Kwong Hui de la *Rutgers University* de Nova Jersey (UEA) o Antonio Prieto del *Mills College* de Califòrnia (UEA), o la presència d'alumnes becats com la venezolana Cristina Merchan i la ja esmentada Roberta Griffith. Les dues tindran una llarga carrera: Merchán (1926-1987) amb 14 exposicions personals, destacant les del Museu de Bellas Artes de Caracas (1963), al Museu Cantini de Marsella (1974), Museu de Ceràmica de Barcelona (1980) i al Museu de les Arts Decoratives de París (1991), amb un complet catàleg amb texts de la pròpia ceramista, d'Yvonne Brunhammer i Pierre Seghers; Griffith (1937) becada per la Comissió Fulbright (1962-64) per estudiar amb Llorens Artigas, té un llarguíssim historial encara actiu del que ressenyo les seves 33 exposicions individuals, i, de les múltiples publicacions, el catàleg *Roberta Griffith A Retrospective* amb motiu de la seva exposició al *Yager Museum* de Oneonta (NY) al 2003.

La Dirección General de Bellas Artes organitza una extensa exposició (1602 peces) a l'any 1966: "Cerámica española: de la prehistoria a nuestros días". A part d'un extens panorama històric (com anuncia el títol), hi ha un espai reservat a les escoles que ens dona una mostra de l'estat de la qüestió: Escuela-Fábrica de Cerámica de Madrid (89 peces), Escuela Práctica de Cerámica de Manises (70 peces), Escuela Massana de Barcelona (63 peces),

Escuela del Trabajo de Barcelona (5 peces) i Escuela de Arte de Tarragona (5 peces). Hi ha 6 peces de Picasso i 4 de Llorens Artiges; i cap de Cumella, malgrat que Enrique Lafuente (en el catàleg de l'exposició) reconegui a aquests dos últims el seu paper de ceramistes consagrats (Lafuente, 1966:22). Podríem extreure conclusions de com es pot elaborar el reconeixement, i quins interessos hi ha darrera, tenint en compte la geopolítica del moment.

Com ja és tradició a l'Escola Massana, les exposicions de treballs d'alumnes són continuades. Ressenyaré les exteriors a l'escola, com la de Maria Bofill, Ramón Carreté i Elisenda Sala al Cercle Artístic de Girona (1963) i aquest any i el següent, dues exposicions a Nova York, a Florència a l'any 1965 (consta en el Fons EM, l'obtenció d'una medalla d'or, sense especificar), i la de "Ceramistas de la Escuela Massana" a l'Ateneu de Madrid (1967) amb un centenar d'obres exposades (Güell, 1967).

El títol d'aquesta exposició fa fortuna i es repeteix al 1971 (Corredor-Matheos, 1971), al 1976 a la Caja de Ahorros de Barcelona (Corredor-Matheos, 1976a), i a la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (Molins, 1984). La crònica de l'exposició del 1971 al Recinte de l'Antic Hospital de la Santa Creu diu:

Entre los setenta y cinco expositores figuran no sólo barceloneses y de otras ciudades españolas, sino de las más diversas nacionalidades, franceses, italianos, suecos, suizos, holandeses, norteamericanos, japoneses, chinos, hindúes, marroquíes, venezolanos, bolivianos. Esa dimensión universal asumida por la docencia de Llorens Artigas es la que caracteriza su propia personalidad artística y humana, en perfecta conjugación de valores y significados. (Marsà, 1971:26)

Evidentment em centro en la ceràmica i no parlaré d'altres exposicions que es continuen fent, tant generalistes de diverses especialitats com monogràfiques (sobretot comencen a tenir visibilitat els dissenys). S'organitzen dues exposicions als tres ceramistes tunisins becats pel seu govern al Palau de la Virreina (1975) i al Cercle Català de Madrid (1976): a l'any 1981 l'Escola Massana fa una exposició al *Centre d'Art Moderne* de Tunis, i l'any 1986 es firmarà un conveni entre el govern espanyol i el tunisià, pel qual l'Escola

Massana organitzarà i vetllarà la posada en marxa d'una escola de ceràmica a Tunis capital (tutela que es mantindrà fins a l'any 1996).

Complementàriament, cal fer esment del concurs convocat al 1976 pel Patronat d'Autopistes de la Fundació General Mediterrània per a la realització de 12 murals per a l'autopista de l'Ebre (es varen presentar 264 projectes): set varen ser otorgats a professionals vinculats a l'Escola Massana (membres del jurat hi eren Antoni Cumella i Lluís M^a Guell).

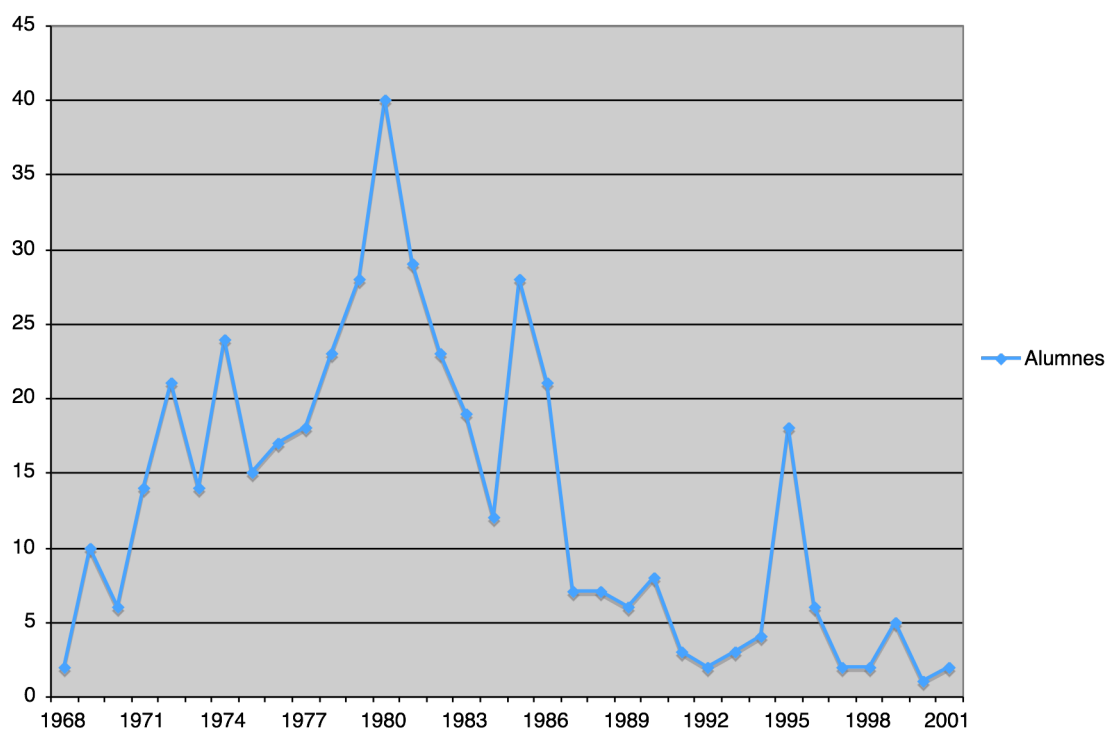
Al novembre del 1978, la Caixa d'Estalvis de Barcelona presenta una "Exposició homenatge a Llorens Artigas" (que itinerarà al desembre al Museu Tèxtil de Terrassa) on participen 25 ceramistes (19 eren sortits de la Massana). El text de Cirici òbvia la tasca de Llorens Artigas a l'Escola Massana (Cirici, 1978:5-10), com, també ho farà molt recentment, el catàleg i l'exposició excel·lent "Artigas L'home del foc" (Gardy Artigas, 2012). Al 1981, un any després de la seva mort, hi ha una exposició itinerant "Homenatge de l'Escola Massana a Llorens Artigas", i la retrospectiva, amb més de 200 obres, "Josep Llorens Artigas" al Palau de la Virreina. Sembla que l'activitat expositiva de l'Escola Massana respecte a la ceràmica queda aturada en aquests esdeveniments (participa en altra exposició sobre Llorens Artigas al Museu Pau Gargallo de Zaragoza, 1985).

A l'any 1978, la revista *Batik* dedica el seu n° 44 a la ceràmica, seleccionant 42 ceramistes, dels quals 34 són catalans i 17 formats (o formadors) a l'Escola Massana. La professora Elisenda Sala col·labora amb un article sobre l'art ceràmic, i la redacció dedica un article a "La Escuela Massana centro impulsor de la cerámica" (Batik, 1978:90-91). Un any més tard, *Destino* dedica la portada a la ceràmica, ressenyant a 26 ceramistes catalans, 17 d'ells relacionats amb l'Escola Massana, tot dedicant un comentari especial al protagonisme a la mateixa (Puig Rovira, 1979:10). Com anècdota personal, una ceramista que es va formar als anys 70, va preferir anar a l'Escola del Treball, perquè "a la Massana eren massa artistes".

Les activitats continuen però van perdent rellevància malgrat els esforços importants del seu professorat per mantenir el nivell. Tant Maria Bofill com Benet Ferrer representen amb autoritat una ceràmica de filiació

postmoderna, de la mateixa manera que Rosa Amorós lidera una actitud potent en l'àmbit de l'escultura més primigènia (sense menystenir el treball rigurós i reconegut d'Elisenda Sala, Isabel Barba, Teresa Magrià i Conxita Payarols). Destacaria el concurs pel disseny dels revestiments ceràmics (que realitzaria Cumella, fill) "Homenatge als Membres de l'Associació promotora del Club de Fútbol Barcelona" a l'any 1993. I la participació al *Ceramic Network* al 1996, organitzat pel CRAFT ENAD de Limoges, al costat de sis escoles d'Europa... Però va ser la secció de Disseny Industrial qui va liderar aquesta acció responent a la pregunta dels organitzadors: "quines noves aplicacions per a la ceràmica?"

Al llarg dels anys 80, i sobretot a la dècada dels 90, la secció de ceràmica de l'Escola Massana pateix una baixada de matriculació d'alumnes, lenta primer, notable després.



Aquesta gràfica representa el nombre d'alumnes que es presentaven a la validació del seu títol als exàmens oficials a l'escola oficial (Llotja). Aquests representen un número parcial dels alumnes reals que estudiaven a la Massana, ja que l'Escola oferia la possibilitat de l'anomenada "matrícula

especial”, una espècie d’estudis a la carta (bàsicament els tallers), dels que no hi han llistats fiables: la ceramista Madola, per exemple, va estudiar sota aquesta modalitat (així com la majoria d’alumnes estrangers, que eren importants en número). Com a aclaració indicar que el pic de l’any 1995 respon a la coincidència de dos plans d’estudis, és a dir de dues promocions juntes.

A nivell pedagògic cal recordar que als 80, amb Francesc Miralles com a director, s’endreça l’Escola Massana amb dues clares branques: els dissenys i les arts plàstiques (que inclouen els oficis artístics). I és a l’any 1982 que s’inicia un taller transversal (anomenat primer Pla/Volum i més tard Zona Intermitja) on es treballa la creativitat interdisciplinar amb alumnes de totes les especialitats d’arts i amb el mandat clar de no fer servir cap de les tècniques específiques dels diferents oficis. Això genera un alt nivell de creativitat i experimentació, un trencament de les barreres disciplinars, i una obertura conceptual, eclèctica, que sintonitza de ple amb la postmodernitat. Però aquesta no ingerència en els sabers de les especialitats va generar una personalitat de “tasta olletes” molt ingeniós, que va anar derivant cap a l’ús de la imatge, de la instal·lació i de la *performance*. Just en aquell 1982, l’Escola Massana posa en marxa, de manera pionera en l’escoles d’art de l’estat, el taller de procediments contemporanis de la imatge, on la fotografia *polaroid*, la fotocòpia i el vídeo són les tecnologies més privilegiades (que tenen en comú la fascinació tecnològica, la immediatesa, i la facilitat d’ús pel sistema d’assaig i error). Per a un petit catàleg escolar vaig escriure aleshores una reflexió entre la Verònica bíblica i la Penélope homérica: la fascinació per la imatge instantània (la broma de la fotocòpia inventada per la Verònica) i la pèrdua d’interès pel tapís que es fa i es desfà lentament com a reflex del viatge. Sembla obvi ara que la pèrdua d’interès de les generacions joves pels processos lents d’aprenentatge formen part d’un complex procés de canvi de paradigma que en els anys 80 s’estava cuinant: l’hegemonia de la imatge instantània, la velocitat de les comunicacions, l’individualització, l’eclosió del neo-liberalisme econòmic...

Aquella baixada d'alumnes que l'Escola Massana constatava era sentida també per les altres escoles de la ciutat, la Llotja i l'Escola del Treball.

El canvi de panorama provocat per l'aplicació de la LOGSE (Llei Orgànica del Sistema Educatiu, BOE del 3 d'octubre del 1990) i la seva estructuració dels estudis d'art i disseny, amb la voluntat del Govern de la Generalitat d'organitzar el mapa escolar dels ensenyaments artístics (les antigues escoles d'arts i oficis) provoquen una situació límit. El Departament d'Ensenyament decideix agrupar les ofertes dels estudis per famílies (ceràmica, escultura, arts aplicades al mur, disseny gràfic, etc.) i no li concedeix a l'Escola Massana a l'any 1998 la possibilitat d'impartir els nous Cicles Formatius de Grau Superior de Ceràmica, deixant a l'Escola Llotja com a única escola responsable d'aquests estudis (i l'Escola del Treball els estudis de Grau Mig). Hem de recordar que l'Escola Llotja és de responsabilitat del Govern de la Generalitat, i la Massana ho era de titularitat municipal: segurament la decisió (a més en un moment on les dues administracions no compartien color polític) va ser presa, no tant en funció de la reputació dels centres, sinó per les conseqüències de l'impacte laboral en l'administració que tenia les competències plenes en ensenyament.

Què ha provocat aquesta fluctuació, aquesta pèrdua d'interès per la pràctica de la ceràmica, per la viabilitat de la ceràmica com art? No hi comptaven amb el "sostre de vidre"? Hi havia hagut algun error en la gestió de la reputació de l'Escola Massana i de la ceràmica?

Al llarg dels anys 80 el canvi de "paradigma" respecte al valor formatiu, estètic, professional i mercantil de la ceràmica s'havia anat instal·lant amb aquella coneguda sensació de "ho vèiem venir". No ha estat la reputació, el reconeixement de la institució acadèmica el que ha fracassat: és el canvi d'usos i d'expectatives socials respecte als nostres objectes i al nostre entorn domèstic i urbà. I varen fracassar (nosaltres i la institució) perquè les nostres inèrcies no ens permeten acceptar el curs dels aconteixements i posar-hi remei (no cal fer referències a situacions anàlogues en l'àmbit de l'economia o el medi ambient on també "ho vèiem venir").

Resulta molt interessant constatar com aquest “sostre de vidre” continua actuant: el text introductori de l'exposició que el Museu de Ceràmica de Barcelona va presentar sobre la obra de Maria Bofill al 2010, n'és una bona constatació.

El 1976, com a assessor de cultura de la Caixa d'Estalvis de Barcelona, vaig promoure una exposició titulada “Ceramistas de la Escuela Massana” en reconeixement a la trajectòria d'aquesta institució fundada el 1929, que ha estat un autèntic conservatori de les arts tradicionals i un centre de renovació de les diferents modalitats artístiques relacionades amb les arts i el disseny.

En aquella exposició, que es va presentar a la seu que l'entitat financera tenia a la plaça de Sant Jaume de Barcelona, vam exhibir obra de més de 70 ceramistes que cobrien tots els registres d'aquesta pràctica, des de la gerra, la copa i el plat tradicionals fins a les experimentacions formals més agosarades i, com que tots ells estaven històricament vinculats a l'Escola Massana perquè eren professors d'anomenada o deixebles destacats (com ara Rosa Amorós, Maria Bofill, Madola, Benet Ferrer, Roberta Griffith, Carme Llobet, Pere Noguera, Elisenda Sala o Rosa Vives), l'exposició no només va servir per homenatjar el centre educatiu sinó també per posar en evidència que la ceràmica començava una nova època i que la Massana era la impulsora d'aquesta posada al dia. Certament, els canons de la ceràmica clàssica començaven a esvair-se i s'ampliaven amb noves maneres de fer, noves formes, noves tècniques i altres materials que n'augmentaven la versatilitat per metamorfosar-se materialment i conceptual. (...) que la recerca i la modernització que havia propiciat l'Escola Massana serien determinants en el futur de la ceràmica contemporània a Catalunya. (Giralt-Miracle, 2010:10)

El text de Giralt-Miracle (recordem que aquest autor havia mostrat la seva veligerància contra l'artesania) fa una valoració molt positiva del paper de la Massana i de la seva responsabilitat respecte al “futur de la ceràmica contemporània a Catalunya”. Si bé aquest futur, com hem vist, és avui en dia molt incert.

8. Després de Llorens Artigas: instàncies del reconeixement de la ceràmica i les seves dinàmiques

Vista l'evolució dels ensenyaments de la ceràmica a l'EM, hi ha un paral·lelisme amb el propi devenir d'aquesta especialitat en els àmbits de la professió i del mercat? Cal reflexionar sobre els canvis socials entre els anys 40 i 90? Ha estat conseqüència de la pèrdua del protagonisme del tàndem Artigas-Miró? O de la caiguda del mur de Berlín?

La ceràmica als anys 50 guanya prestigi a Catalunya i a Europa de la mà d'una depuració de l'objecte ceràmic: s'obliden els bibelots i apareix amb una nova presència, molt essencialista en les formes i reivindicadora de les qualitats ceràmiques per elles mateixes. Una vegada oblidada com a matèria corrent en els objectes d'ús quotidià, i lluny del discurs narratiu de la ceràmica decorada o la petita escultura a què estàvem acostumats, apareix un públic interessat en aquesta experiència molt més abstracta i hàptica. Sens dubte els nous camins de la plàstica ja consolidats en un públic format, ens han acostumat al gaudi de l'abstracció i en la seva significació, de vegades poètica o essencialista.

També l'incorporació a les nostres preferències de la cultura oriental, en particular de la seva ceràmica amb la fascinació per les formes depurades i una utilitat lligada als rituals amb el seu profund sentit cultural: aquí no podem oblidar el lideratge de Bernard Leach, amb el seu influent llibre *A Potter's Book* (Leach, 1940), i el propi Llorens Artigas amb el seu interès per la ceràmica xinesa dels períodes Song i Tang (Pijoan, 1932:35). Això arriba justament a una Europa descreguda i enfadada amb les seves "derives" (les dues guerres, el model social tradicional, i el miratge del model americà d'un capitalisme consumista i innovador...). I l'abstracció pictòrica també comporta una reivindicació de la matèria, del tacte, de la poètica dels materials.

Un arte *informal*, pero más allá del equívoco concepto de reverberaciones parisinas: un arte que es sólo *forma* – materia, gesto, signo, expresión, experiencia visiva y táctil. (Yvars, 2008:64)

Aleshores, oblidada la narració, entren en les nostres llars uns objectes gens pretenciosos i que aparentment no volen explicar res, més que la seva presència i la seva subtil crida al tacte i a la mirada reposada.

I així ho veu qui era aleshores director de la Massana, en la presentació de l'exposició dels alumnes ceramistes a Madrid:

Bajo la bóveda, que a todos cubija por igual, ruedan los tornos a diestra o a sinistra, según venga el alumno de oriente o de occidente, y la llama de los hornos, que no discrimina razas ni latitudes, lame el barro bizcochado hasta que el maquillaje polvoriento cristaliza en la belleza de los grumos o de las suavidades que clamorean la caricia. Un centenar de piezas elaboradas con el mismo lodo y tradicional proceso alfarero, transfigurado en cátedra, que racionaliza formas y funciones, encauza dotes intuitivas y domina la aventura del azar. (Güell, 1967)

La ceràmica com a mare que ens acull a tots, en un moment creacional que treballa defugint imposicions prèvies (tot estava per inventar) i que atrau amb la seva força tel·lúrica i amb una enorme suggerència tàctil (“clamorean la caricia”). I la referència a la tradició de l'ofici (no com acadèmia sinó com una tornada al camp), a allò rural (aprenentatge tàcit, experiencial). I aquí apareix un altre element cabdal: la fascinació per la terrisseria. Què fa, sinó, l'artista Llorens Artigas visitant les terriseries de la península ibèrica amb el seu amic Corredor-Matheos a l'any 1970? (El llibre va ser reeditat i revisat dues vegades).

Los autores están un poco sorprendidos del interés despertado por este libro. Son conscientes de que no responde en primer lugar a méritos propios, sino a un fenómeno general de atracción por las artes populares suscitado precisamente por el hecho de que las damos ya por perdidas. La alfarería, al igual que otros aspectos del mundo rural, se presentan ante nosotros ungidos de nuevos valores. Lo que nos importa no es el uso que le era propio: sacada de su contexto, desarticulada la vieja estructura de la cual formaba parte, sólo podemos apreciarla por su posible –más bien segura- belleza, junto a la cual juegan su papel ciertas connotaciones. En torno a estos humildes cacharros flota un aura de intemporalidad –es algo que pertenece esencialmente al pasado-, de marchamo cultural que distingue a su poseedor frente a los borrosos consumidores de objetos de la gran industria. (...) Hay que añadir, con

nuestra sorpresa por todo este interés –que cuando iniciamos nuestras primeras investigaciones era todavía muy débil-, la satisfacción ante esta oportunidad de dar a conocer a un público más amplio este informe de urgencia que es también un resignado canto –se a canta lo que se pierde, escribió Machado- a algo que ya no nos pertenece. (Corredor-Matheos i Llorens Artigas, 1979:5)

No era un interès aïllat, altres autors reivindicaven l'artesanía popular i es vivien temps on els joves visibilitzaven una tornada a la natura (al camp), una redempció respecte a un sistema productiu i consumista que el trobaven ple de contradiccions.

Tinc la visió d'una gran revolució de motxilles, de milers i fins i tot milions de xicots americans, vagabundejant amb les seves motxilles, enfilant-se a les muntanyes per pregar, fent riure les criatures, alegrant els vells, fent la felicitat de les joves o de les velles... (Kerouack, 1958:120)

Curiosament l'aproximació a la ceràmica connotava aquesta capacitat de fer-se les coses un mateix, de treballar amb materials primordials d'abans de la indústria, de trobar les arrels que el món urbà els havia fet perdre. En aquest sentit és curiosa la fama d'escola amb un cert flaire *hippie*, i una certa complicitat amb la música que la representava: Pau Riba, Jordi Batista i M^a del Mar Bonet, entre d'altres, van ser alumnes de l'Escola Massana (aquesta darrera va estudiar ceràmica).

En resum, en aquest moment apareix una nova sensibilitat cap a l'abstracció de les formes i el protagonisme de la matèria, cap a l'orient i la seva essencialitat, una valoració de l'ofici i de l'aspecte primigeni lligat a la cultura popular, un cert retorn a la natura, i un rebuig a l'impersonalitat de la producció industrial.

8.1 La núvia de l'art, l'amant del disseny

“La artesanía es la novia; ahora le falta el amante”, va dir el dissenyador Rafael Marquina durant el “I Simposio Español del Diseño Aplicado a la Artesanía” convocat per la Empresa Nacional de Artesanía (Madrid, 1973). Tot i ser una frase ocurrent, provoca aquesta imatge de l'artesanía: la núvia de l'art i l'amant

del disseny. És cert que als anys 70 la preocupació per l'artesanía tradicional, pels oficis, inciten una búsqueda de la seva salvació amb el maridatge amb el disseny.

La desaparición de la artesanía no es únicamente el resultado final de una simple evolución tecnológica. Es la última etapa de un complejo proceso histórico y social, del que son agentes activos la fabricación mecanizada, las nuevas estructuras sociales que de ella resultan y los nuevos medios de comunicación que configuran la nueva fase evolutiva de la sociedad. (Vicens, Gomis i Prats, 1971:18)

Això comporta una conclusió implícita: aquests nous medis de comunicació i aquestes noves estructures socials ens apropen a la metodologia del disseny industrial, com a proveïdora de noves estratègies per a la producció artesanal. Sembla que aquest maridatge (fer objectes artesanals dissenyats), mentre intenti competir en el mateix camp que els objectes industrials (i no diguem si ho fa amb el baix cost de la manufactura asiàtica), no té solució. Perquè la reflexió ha de ser diferent: el paradigma del màxim benefici amb el mínim cost fa impossible el treball ben fet.

Es posible que el término artesanía sugiera un modo de vida que languideció con el advenimiento de la sociedad industrial, pero eso es engañoso. Artsenía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. (Sennett, 2008:20)

Sennett va més enllà afirmant la incompatibilitat entre artesanía i capitalisme (capitalisme *versus* artesanía), i donant-li a aquesta un caràcter revolucionari (Sennett, 2013). El disseny com amant de l'artesanía, mentre continuï servint a la lògica del mercat consumista, és un amant que acaba actuant com un proxeneta. Ara bé, si el disseny entra en la lògica de la producció respectuosa i en el *tempo* del treball artesà, pot aconseguir una relació fructífera (com hem vist, la preocupació per la relació del disseny i l'artesanía ve de lluny –simposi de l'any 1973- i com a document rellevant ressenyar el catàleg de la exposició *La Artesanía en el año del Diseño 2003. Pasado-Presente/Presente Futuro*.

Cien propuestas para el nuevo milenio, on es pot veure un bon recull d'aquestes experiències “amatòries”).

Quin paper fa l'art respecte a l'artesania, a la ceràmica? Podem recordar el panorama que Caro Baroja i Corredor-Matheos descrivien:

Podemos distinguir, a grandes rasgos, cuatro clases de cerámica: la de tradición rural como la citada de Calanda (...); la que procede de tradiciones más cultas (...); el repertorio variadísimo de la cerámica que, sin continuar una tradición ni con una clara intención artística, responde a una demanda comercial; y, por último, la citada que se sirve de técnicas artesanas para una obra de creación y que abarca desde piezas de torno a otras que se adentran en lo escultórico. (Caro Baroja i Corredor-Matheos, 1985:26)

La que ens interessa és la darrera, la ceràmica com art, aquella que Llorens Artigas va desenvolupar (veure els referents, origen i evolució al cap. 6), i que també Cirici insistia en aquesta salvació (de la pèrdua d'utilitat a la peça d'art).

Oficialment, les ceràmiques eren “Arts Suntuàries”, “Arts Decoratives”, “Bells Oficis”. Però Artigas rebutja tot això; la ceràmica ha de ser un Art Major, un art que parli a l'esperit amb un llenguatge sense paraules, comprensible per a tothom, un llenguatge internacional, universal. En aquella època per dir això calia ser un precursor, un avantguardista, i Artigas ho era; per això era amic de tots els pintors, escultors i poetes del seu temps. (Gardy Artigas, 2012:14-15)

Aquesta reflexió del seu fill Joan Gardy Artigas amb motiu de la magnífica exposició a La Pedrera resulta molt interessant, ja que la seva perspectiva *èmic* no pot amagar la lectura *ètic*, que deixa patent l'importància del nucli de reconeixement “amic de tots els pintors...”; i el camí d'anada i tornada. Era un avantguardista i per això era amic de tots els pintors, o al revès? I quan parlem d'un llenguatge internacional i universal, parlem també del mercat de l'art, cada vegada més global? Curiosament en l'exposició i en el catàleg hi ha una clamorosa minusvaloració de l'Escola Massana en la biografia de Llorens Artigas: el fet de veure's lligat a un “conservatori d'arts sumptuàries” li rebaixava el reconeixement artístic?

Evidentment la núvia de l'art ha de mostrar la seva reputació i trobar el seu reconeixement. El mateix Llorens Artigas va veure que aquestes relacions eren el camí com ho reflexa el seu historial de col·laboracions: Raoul Dufy, Nicolau M. Rubió -arquitecte-, Albert Marquet, Xavier Nogués, Joan Miró, Eudald Serra (Miralles, 1981 i 1992). Sembla que el matrimoni amb “gananciales” (i no amb separació de béns) és aquell fet amb Eudald Serra (entre el 1950 i el 1955): tres exposicions van donar compte dels seus treballs firmats AR-SE (Artigas-Serra). Aquest és un tema recurrent en la col·laboració entre artistes i artesans, el paper de “separació de béns”, amb situacions que podem observar, per exemple, en la exposició “Prova de Foc” (1989), o en el conegut cas, que va arribar als tribunals, del ceramista Jeroni Ginard contra el pintor Miquel Barceló, del que es pot consultar la lectura que en fa el professor de Dret Civil de l'UB, Ramón Casas (Casas, 2008).

I l'amant? Un cas paradigmàtic és Jordi Aguadé que estudia a l'Escola Industrial amb Joan B. Alós (pare de Angelina Alós) i que continua l'aprenentatge en el famós taller del carrer Juli Verne amb Llorens Artigas, amb qui també col·laborarà en la primera etapa a l'Escola Massana (juntament amb Francesc Albors). Al 1953 obre un taller propi pel que han passat una important quantitat d'aprenents de ceramistes, éssent el seu mestratge d'un gran impacte (com es va poder veure en la exposició “Jordi Aguadé, el mestre i els seus deixebles”, 2012). Aguadé, que va estar als anys 50 a París, continuarà cap a Suècia on treballarà amb les ceramistes Tyra Lunndgren i Gocken Jobs i reconeixerà que “aquella ceràmica amable que va de la cuina a la sala, i de la sala a la taula” va ser la inspiradora d'un treball de ceràmica funcional d'influències nòrdiques (Aguadé, 2009). N'és significatiu el Primer Premi FAD Alfa de Disseny 1977 (entre d'altres premis del ADI FAD), i la vaixella i joc de cafè BLAU PICS que pertany a la col·lecció del Museu de les Arts Decoratives (tot això sense oblidar una mantinguda feina amb exposicions a galeries d'art). El seu fill, Pere Aguadé, mantindrà aquesta línia de treball, col·laborant directament amb dissenyadors: Martín Azua, Nancy Robbins, Ricard Fonta, André Ricard... L'opció, segons Jordi Aguadé, formava part també d'una estratègia de supervivència, ja que dedicant-se a la ceràmica de gran foc (tal

com l'anomenava Llorens) “ni la llenya haguéssim pogut pagar” (Aguadé, 2009).

Parlant de fills, Toni Cumella (fotògraf de vocació i ceramista per herència) hereda del seu pare una manufactura ceràmica que ha sapigut connectar amb el disseny, de la mà sobretot en les seves col·laboracions amb l'arquitectura (Miralles-Tagliabue, Zaera, Sòria, Ruiz-Geli, Tusquets, Mangado, etc). L'altre fill, Joan Gardy Artigas s'ha decantat per l'escultura ceràmica: l'art.

Sigui com sigui, als anys 60 la ceràmica d'autor era una realitat, sinó consolidada, almenys acceptada (“es feien exposicions, i es venia” Aguadé, 2009). Llorens Artigas i Cumella eren coneguts en l'àmbit de les galeries d'art i dels museus, éssent aquests dos autors els referents clars de la ceràmica catalana del moment (veure Caro Baroja i Corredor-Matheos, 1985:25).

Con gres esmaltado, que emplea para las piezas más diversas, consigue unos efectos muy sugestivos de aplomo formal, calidad turgente y suavemente acariciante, mas sin prescindir nunca de un toque de fantasía. Cumella es además, como otros grandes artistas contemporáneos de Cataluña, un evocador mágico de la palpación de la materia, del rumor de la tierra. ¿Qué vamos a descubrir sobre él a estas alturas? Con Llorens Artigas, ha sido el responsable de la recuperación de la cerámica para la más alta función artística. (Calvo Serraller, 1983)

Llorens havia venut un gerro al *Metropolitan Museum* de Nova York (1932, la primera adquisició de ceràmica en aquell museu), i al 1934 el Museu d'Art Modern de Barcelona li compra el conegut *Clar de lluna*; en els anys 60 exposa a la Galeria Gaspar (1960), a *Pierre Matisse* de Nova York (1961, 1963), a la *Maeght* de París (1963, 1969), a la Galeria Sur de Santander (1968), a la sala Pelaires de Mallorca (1970)... Si bé algunes exposicions són conjuntes amb Miró, en totes elles la ceràmica és la protagonista (i ja no ressenyo l'activitat muralista amb el seu impacte mediàtic).

A l'exposició “Cerámica de artistas” de 69 artistes seleccionats de tot el món, quatre són espanyols: Llorens Artigas, Chillida, Miró i Picasso (Cerámica de artistas, 2008:5). El catàleg recull (en la fitxa de cada obra) la datació

habitual i no el ceramista realitzador: en el cas de Llorens no li cal, apareix considerat com artista (recordem que el títol de la exposició no diu “ceramistes artistes”).

Cumella té obra al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (iniciativa de Cirici i ell mateix sota el paraigües del FAD, inaugurat al 21 de juny del 1960: el museu es publicitava dient que tenia obres de pintura, escultura, dibuix i ceràmica; Destino, 1960:39), així com a la col·lecció Salvador Riera (que l'any 1995 és comprada per la Generalitat per passar al fons de l'actual MACBA); i ha fet exposicions al *Museo de Arte Contemporaneo de Madrid* (1955), a la Galeria René Metras (1964) i Dau al Set (1974,1980,1988) de Barcelona, a les *Salas de la Dirección General de BBAA y Patrimonio Artístico* (1975, Madrid), i al Museu de Granollers (1982); cal ressenyar l'impacte del seu mural *Hommage to Gaudí* (1964, Nova York), així com la seva presència en galeries d'Alemanya (Clot i Fusté, 2005).

Si bé Cumella, té una petita intervenció en la pedagogia (al 1954 a l'Escola del Treball com a ceramista, i com a professor de teoria del volum a l'Escola d'Art del FAD, anys 1959-61), és clar que Llorens Artigas ha tingut una influència més determinant. Cooper comenta, després de fer una panoràmica sobre les escoles espanyoles de caire acadèmic:

En Barcelona está también la Escuela Massana, que ha relajado su sistema tradicional de enseñanza a favor de un enfoque más avanzado hacia la cerámica contemporánea. Es notable entre estos estudiantes Elisenda Sala (nacida en 1938) quien estudió con Artigas y más tarde se hizo cargo de su puesto de enseñanza. (Cooper, 1981:210)

I fa una selecció de ceramistes, al seu parer, interessants, després d'haver dedicat a Llorens Artigas dues àmplies pàgines. D'una banda Cumella i Angelina Alós (aquesta darrera amb una important tasca pedagògica des de l'Escola del Treball); de l'altra els ceramistes que han tingut la seva aparició als 60-70: Elisenda Sala, Maria Bofill, Angel Garraza, Magda Martí-Coll, Rosa Amorós, Enrique Mestre, Elena Colmeiro, Vicente Vigreyos i Madola.

Seguiré ara amb aquesta metodologia de buidar els ceramistes referenciats en diferents fonts, amb ordre cronològic de publicació. Són llistats que després ens permetran fer un repertori depurat d'aquells protagonistes que tenen més presència, més reputació.

Cirici, en la seva ja citada *Ceràmica Catalana* (Cirici, 1977:445-467) ens parla de Llorens Artigas, Joan Miró, Francesc Elias, Germans Serra, Eudald Serra, Fermí Bauby, Antoni Cumella, Jordi Bonet, Francesc Ferrando, Lola Bou-Cabré, Jordi Mercadé, Lluís Castaldo, Pere Pau Devie, Ramon Carreté, Jacqueline Bartra, Marcel Delaris, Maria Lluís, Paulí, Felip de Cabrera, Ramon Samon, Josefina Brunet, Sedó, Enric Serra, les monges de Sant Benet de Montserrat, Maria Crehuet, Josep Pujol, Jordi Aguadé, Eulàlia Ubach, Teresa Vila, Joan Redorta, Elisenda Sala, Rosa Amorós, Maria Rosa Vives, Maria Bofill, Teresa Escanyola, Jordi Serra, Enric Serra, Angelina Alós, Domènec Fita, Francesc Torres, Marcel Martí, Madola, Frederic Gisbert, Manuel Safont, Joan Vila Casas, Elisa Bassiner, Frederic Hilario Giner, Gardy Artigas, Enric Mestre, Benet Ferrer i Pere Noguera.

Trinidad Sánchez-Pacheco, que fou la primera directora del Museu de Ceràmica de Barcelona, ens ofereix una visió panoràmica:

Hacia los años 50 -aunque sea difícil siempre reseñar los momentos precisos del cambio- el proceso de individualización de los ceramistas conduce a unas formas nuevas que se pueden considerar dentro de un expresionismo abstracto. Se comienza a rechazar los modelos chinos y japoneses. La escultura cerámica es un camino emprendido por artistas que no quieren someterse a la vieja tradición del vaso aunque muchos de ellos alternen ambas expresiones con Angelina Alós o Antoni Cumella que, habiendo celebrado su primera exposición en 1933, realiza una obra vascular de formas perfectas, cerradas, con esmaltes profundos y variados, al mismo tiempo que esculturas en las que crea un sentimiento de tensión característico.

La escala de las piezas se ha ampliado y la vieja técnica del torno, aunque no ha sido abandonada, ha dejado paso a piezas trabajadas a mano, agujereadas, quebradas, dejando espacios interiores como en las esculturas de Elena Colmeiro, Arcadio Blasco, Castaldo, Madola, Vigreyos o Miró. Otras veces las formas geométricas, ensambladas a mano, con un sentido arquitectónico al mismo tiempo que escultórico como en el caso de Enrique Mestre y Magda Martí Coll. (...) La obra de los ceramistas contemporáneos produce la justa sensación de que el trabajo de la tierra

es tan tecnológico como artístico lo que enlaza con una característica común a casi todos los ceramistas actuales que han aprendido su arte y su técnica en escuelas. Manises, Barcelona (Escola Massana y Escola del Treball) y otros centros privados están en el origen de la formación de los ceramistas españoles como Sèvres y Faenza lo están en el de los franceses e italianos, y las escuelas anejas a las universidades en el de los norteamericanos. (Sanchez-Pacheco 1979:10)

La revista *Batik* fa un número especial sobre ceràmica espanyola (Batik nº44, 1978) on, sota la direcció de Daniel Giralt-Miracle i la redactora en cap M. Teresa Blanch, elaboren el següent llistat de ceramistes contemporanis: Llorens Artigas, Antoni Cumella, Marina Grau, Francesc Albors, Jordi Mercadé, Angelina Alós, Jordi Aguadé, F. Espinoza Dueñas, Joan Cots, Arcadi Blasco, Teresa Jassà, Carmen Perujo, Paulí, Francesc Ferrando, Elena Colmeiro, Enrique Mestre, Elisa Arimany, Julio Bono, Luis Castaldo, J. i J. Vilà Clara, María Bofill, Elisenda Sala, Gardy Artigas, Federico Hilario, Equipo Dade, Acisclo, Carles Sala, Rafael Consuegra, Noguera, Madola, Rosa Amorós, Benet Ferrer, M. Martí-Coll, M^a Mercè Morey, Ramon Gausset, Joan Abras, Gomballest, Fernández Navarro, Joan Anton Rebés, M^a V. de Villalonga, Victoria Ibars. Ressenyar que fan sengles articles dedicats a la ceràmica de Sargadelos i a la ceràmica Serra (aquest darrer acompanyat d'un anunci a tota pàgina: article a canvi d'anunci?); així com a les escoles Massana i l' escola privada Forma.

La revista *Destino* (1979) dedica el seu nº 2199 a la “Cerámica catalana: arte y popularización” amb el següent frontispici:

Mientras en el resto del Estado español existe una tendencia a la desaparición de la cerámica, en Catalunya se registra no sólo una cuidada defensa de la tradición, sino también un enardecedor crecimiento en el terreno creativo. Considerada como un arte menor, y en algunos aspectos como un artesanado, la cerámica está conociendo un proceso de popularización en Catalunya. Se multiplican tiendas de cerámica por doquier, surgen escuelas, los artistas de primera línea reciben el reconocimiento general y, al mismo tiempo, se extiende un interés general por la cerámica como elemento decorativo, muchas veces mal entendido e incluso mal explotado a través de las “industrias” de cerámica que vulgarizan el sentido artesanal de tan enraizado arte. (...) En este auge prometedor del mundo de la cerámica, DESTINO quiere

aportar tres importantes puntos de vista esclarecedores de otros tantos aspectos fundamentales de este arte telúrico. Son criterios avaladores por otros tantos especialistas de primera línea de prestigio en Catalunya. (Destino, 1979:4)

Els especialistes són R.A.M. Trallero (que fa un article sobre la ceràmica històrica i el col·leccionsme), Francisco J. Puig Rovira, i Daniel Giralt-Miracle. Puig Rovira ofereix un panorama de la ceràmica, del que resumeix el següent llistat de ceramistes: Llorens Artigas, Francesc Elias, Antoni Cumella, la família Serra, Angelina Alós, Elisenda Sala, Francesc Albors, María Bofill, Rosa Amorós, Teresa Magrià, Jordi Agudé, Madola, Paulí, M. Martí-Coll, Ramon Carreté, Luis Castaldo, M^a Dolors Gimeno, Valentina de Segarra, Benet Ferrer, Isabel Barba, M^a V. de Villalonga, Francesc Ferrando, Frederic Gibert, J. i J. Vilà-Clara, Joan Abras, i Pere Noguera. També fa esment de les escoles i els seus professors de referència: Angelina Alós a l'Escola del Treball, Valentina de Segarra (formada a l'Escola Massana) a l'Escola d'Arts i Oficis "Llotja", i Elisenda Sala, Francesc Albors, Rosa Amorós, María Bofill i Teresa Magrià a l'Escola Massana.

Daniel Giralt-Miracle fa un article on mostra la seva crítica a la ceràmica:

En un mercadillo de la contracultura, en un supermercado, en la más sofisticada boutique urbana, en el anticuario más prestigioso o en el tenderete al pie de la carretera, se nos ofrece oportunidad de comprar cerámica. Cerámica de toda condición e índole, cerámica de los más alejados pueblos afroasáticos o de los centros alfareros más populares de la península, cerámica auténtica y cerámica trivial, cerámica anónima y cerámica de autor, en una promiscua mezcolanza que hasta a los expertos se les hace difícil identificar. (Giralt-Miracle, 1979:11)

M'aturo un moment per significar la dificultat que troba el crític d'art en enfrontar-se a una producció que no té el filtre de la institució, del món de l'art, una "promiscua mezcolanza" que ens deixa sense criteri... Però quin criteri? El nostre propi gust, la nostra personal valoració? O la garantia d'allò que té un reconegut prestigi i uns canals segurs de venda i especulació? Ell mateix, després de mostrar el seu disgust davant d'aquesta promiscuitat, remata:

En esta jungla de indiscriminada producción cerámica se hace cada día más difícil distinguir la auténtica creatividad que los artistas más inquietos tratan de conseguir de la vieja técnica. (Giralt-Miracle, 1979:11)

Situant-nos en l'any 1979, em pregunto: era més fàcil distingir l'autèntica creativitat dels artistes abstractes o dels conceptuals del moment? Sí, tenien la “institució art” amb la seva capacitat de *labellisation*.

L'historiador, però, adverteix que sí, que hi ha ceramistes experimentals que estan trobant noves possibilitats expressives i estètiques:

Es en esta dimensión que Catalunya, después del modernismo y del noucentismo y gracias al impulso incuestionable de la Escola de Bells Oficis de la Mancomunitat, se ha distinguido de manera relevante dentro del contexto internacional, como lo demuestra claramente la exposición que el Ministerio de Cultura patrocina en estos momentos en el marco del Museo de Cerámica barcelonés. (Giralt-Miracle, 1979:11)

L'exposició era “*12 ceramistas españoles*”: Angelina Alós, Arcadio Blasco, Lluís Castaldo, Elena Colmeiro, Antoni Cumella, José Llorens Artigas, Madola, Magda Martí-Coll, Enrique Mestre, Joan Miró, Pablo Picasso i Vigreyos (a part del catàleg, com a curiositat, es pot veure el *No-Do* nº1913). D'aquests 12, 6 són catalans (deixo fora Picasso i Miró), i d'aquests a parts iguals han estat relacionats amb l'Escola del Treball i l'EM: sembla una mica qüestionable “el impulso incuestionable” de l'Escola de Bells Oficis... si bé ho podem contemplar amb una generosa voluntat d'homenatge a la seva herència.

Buscant més referències sobre quins ceramistes espanyols estaven reconeguts, ens trobem amb *La céramique, art du Xxe siècle* (Préaud i Gauthier, 1982), que ressenyen a Llorens Artigas (i el seu “Clar de lluna” pàg. 102-103), a Cristina Merchan (pàg. 111), Chillida (pàg. 150, ressenyat com a català (sic), i comentant que les seves obres son fetes primer amb Gardy Artigas i després amb Hans Spinner, ceramista col·laborador de la *Fondation Maeght* de Saint-Paul-de-Vence), Miró (pàg. 158), Cumella (pàg. 166-167-174), Enrique Mestre (pàg. 169), Arcadio Blasco (pàg. 174), i Elisenda Sala (pàg. 186).

Maria Antonia Casanovas (actual conservadora del Museu de Ceràmica de Barcelona, o del que queda d'ell) en el seu llibre *La ceràmica catalana* (Casanovas, 1984:77-92) planteja la següent classificació: el precursor (Llorens Artigas), els pintors ceramistes (Miró i Picasso), els escultors ceramistes (Eudald Serra i Gardy Artigas), les manufactures ceràmiques (Serra, Jordi Mercadé, Jordi Aguadé, Novo-Bono), els ceramistes d'avantguardia (Cumella, Angelina Alós, Joan Cots, María Bofill, Elisenda Sala, Teresa Gironès, Madola, Rosa Amorós, Magda Martí Coll), ceràmica conceptual (Benet Ferrer i Pere Noguera) i la cooperativa Coure. En la seva *Breu història de la ceràmica catalana* (Casanovas, 2002:95-113), com a novetat (si be fa una llista més curta) incorpora a Antoni Tàpies i Frederic Amat (que entrarien en la categoria de pintors ceramistes), i a Carme Collell, Rosa Cortiella i Claudi Casanovas (aquest era membre de Coure) com a ceramistes d'avantguarda.

Al 1985, el AA FAD (Agrupació d'Activitats Artesanes del FAD) organitza una exposició sobre ceràmica, dins de la voluntat d'oferir un panorama de l'artesanat de creació a Catalunya (l'acompanyaran tres més sobre esmalt, gravat i tapís). La selecció que presenta és la següent: Jordi Aguadé, Angelina Alós, Montserrat Altet, Rosa Amorós, Elisa Arimany, Montserrat Armadans, Ridha Ben-Arab Keskes, Maria Bofill, Carme Coma, Joan Cots, Benet Ferrer, Ramon Font, Ramon Gausset, M^a Dolors Gimeno, Teresa Gironés, Pere González, Alicia Hernández, Adolf Lorente, Carme Llobet, Magda Martí Coll, Elena Montañés, Pere Noguera, Núria Pié, M^a Dolors Prats, Ramón Puiggrós, Joan Rebés, Martí Royo, Montserrat Sastre, Jaume Satorras, Sedó, Jordi Serra, i Josep Vilà-Clara. Aclarir que la selecció no té en compte el fet de ser socis del AA FAD, cosa que hagués desvirtuat el criteri de participació (Ceràmica, 1985).

El *Museo Español de Arte Contemporáneo* organitza a l'any 1986, amb motiu de la celebració de l'Assemblea Annual de l'Academia Internacional (IAC) de la Ceràmica a Madrid (a l'any 1979 s'havia celebrat per primera vegada a Espanya a Barcelona, sota l'impuls d'Elisenda Sala), una exposició homenatge a Cumella i una altra titulada *Panorama de la cerámica española contemporánea* on la comisaria Rosario del Caso selecciona els següents

autors: Angelina Alós, Rosa Amorós, Eduardo Andaluz, Isabel Barba, Arcadio Blasco, María Bofill, Claudi Casanovas, Lluís Castaldo, Elena Colmeiro, Alfonso D'Ors, Benet Ferrer, Angel Garraza, José Llorens Artigas, Madola, Magda Martí-Coll, Enrique Mestre, Joan Miró, Pablo Picasso, Elisenda Sala, Antonio San Juan, Xavier Toubes, i Vicente Vigreyos (Del Caso, 1986:14).

Corredor-Matheos en el volum IX de *l'Història de l'Art Català*, en el capítol que dedica a la ceràmica (Corredor-Matheos, 1996:169-174), posa l'accent en els següents ceramistes: dona com a fonaments de la nova ceràmica a Llorens Artigas, Cumella, Angelina Alós i la família Serra, i després cita a Jordi Bonet, Jordi Aguadé, Joaquim Montsalvatge, Paulí, Jordi Serra, Ramon Samon, Valentina de Segarra, Francesc Ferrando, Maria Bofill, Francesc Albors, Isabel Barba, Xavier Bulbena, Joan Cots, Maria Crehuet, Ramon Gausset, M^a Dolors Gimeno, Frederic Hilario Giner, Carme Llobet, Teresa Magrià, Jordi Mercadé, Enric Milà, Joan Anton Rebés, Joan Panisello, Ridha ben Arab, Jaume Satorras, Carme Coma, Elisenda Sala, Rosa Amorós, Madola, Claudi Casanovas, Ramón Carreté, Francesc Fernández Navarro, Ricard Saurí, Gardy Artigas, Vilà-Clara, M^a Victòria de Villalonga, Teresa Gironès, Magda Martí Coll, Benet Ferrer, i Pere Noguera.

En una altra referència per a la recerca de ceramistes reconeguts, buidaré els noms que ens ofereix Trinidad Sánchez-Pacheco en el volum de *Summa Artis* dedicat a la ceràmica (Sánchez-Pacheco, 1997:553-582), concretament en el capítol "Siglo XX. Cerámica de autor" amb els següents apartats: la línia de torn (Llorens Artigas, Cumella, Angelina Alós, María Bofill), els inicis de l'escultura, els pintors ceramistes (Picasso i Miró), l'escultura en ceràmica a partir dels anys setanta (Arcadio Blasco, Enric Mestre, Elena Colmeiro, Rosa Amorós, Alfons d'Ors, Claudi Casanovas, Víctor Erazo, Ángel Garraza, Madola, Marisa Herrón, Presentación Rico, Mercedes Sebastián, Juan Antonio Sangil, Benet Ferrer, Pere Noguera, Joan Carrillo, Daniel Río Canxigueiro, Xavier Toubes, Antoni Tàpies), ceràmica aplicada a l'arquitectura (Miró-Artigas, Cumella, Blasco, Mestre, Madola); si bé no incorpora els treballs arquitectònics de Toni Cumella, no surt Gardy Artigas, i potser caldria incorporar (entre els pintors ceramistes) a Miquel Barceló.

La ceramista Madola, en la seva tesi (Domingo, 2005:96-103) ressenya el panorama dels ceramistes contemporanis espanyols amb els següents noms: Llorens Artigas, Cumella, Arcadi Blasco, Elena Colmeiro, Xavier Toubes, Rosa Amorós, Angelina Alós, Enric Mestre, Elisenda Sala, Ramón Carreter, Ángel Garraza, Pere Noguera, Claudi Casanovas, Lluís Castaldo, María Bofill, i Jordi Serra (al fer el recompte, incorporaré a Madola en aquesta tesi, ja que ella no s'autocita, evidentment).

A finals del 2006, el *Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*, presenta una exposició de la que dona fe un magnífic catàleg: *La cerámica española y su integración en el arte*. En el període que ens interessa fa el següents capítols: els inicis de la ceràmica com art (Llorens Artigas, Alfonso Blat, els Serra, Picasso, Miró, Cumella, Angelina Alós), narratives del s. XX (Arcadio Blasco, Elena Colmeiro, Enric Mestre, María Bofill, Madola, Rosa Amorós, Xavier Toubes, Angel Garraza, Claudi Casanovas, Chillida, Tàpies, Miquel Navarro, José M^a Sicilia, Miquel Barceló, Victor Erazo, Teresa Gironés, Nuria Pie, Agustín Ruiz de Almodóvar, José Antonio Sarmiento, i Jaime Barrutia).

Sembla obvi que els motius pel que els diferents autors reconeixen l'obra de tots aquests ceramistes són diversos i difícilment homologables: la sort d'una recerca de caràcter sociològic és que no entrem en valoracions estètiques o crítiques. Però és evident que el temps és un gran escultor, com deia Marguerite Yourcenar.

Per fer un seguiment concret del reconeixement de la ceràmica, deixarem aquells que el seu prestigi està lligat a la pintura / escultura (Miró, Picasso, Tàpies, Chillida, Barcelò) i ens quedarem amb aquells que la seva pràctica central és la ceràmica, i de l'àmbit estrictament català. Són catorze fonts (de les quals 5 d'àmbit català, 7 espanyol i 2 globals) que ens donen el següent escalat (vegades que surten referenciats els diferents ceramistes):

Angelina Alós	13
Antoni Cumella	13
Llorens Artigas	12

Madola	12
Rosa Amorós	11
María Bofill	11
Magda M. Coll	9
Elisenda Sala	9
Pere Noguera	8
Benet Ferrer	8
Lluís Castaldo	7
Jordi Agudé	6

Evidentment no es tracta d'un llistat de qualitats, ni d'importància del reconeixement (caldria homologar els criteris de les fonts), només és indicatiu d'un cert estat de la seva presència en àmbits de la reputació (exposicions, catàlegs, tractats històrics, tesis doctorals, articles de premsa).

Angelina Alós (de qui no he parlat) és reconeguda pel seu magisteri (1946-1984 exerceix a l'Escola del Treball), amb innumerables exposicions (cap en galeries de primer nivell, ressenyant una col·lectiva a Dau al Set -1983- i la seva primera exposició antològica al Museu de Ceràmica de Barcelona, 1984), i obra en diversos museus específics de ceràmica. Sobre Llorens Artigas i Cumella no cal insistir. Dels 9 restants, excepte Magda Martí Coll, 8 han passat per l'Escola Massana.

La cerámica estaba abierta, como todas las demás artes, a un proceso de renovación. El nuevo arte cerámico estaba ya en el ambiente. Es en Cataluña, una vez más, donde surge un grupo de mujeres ceramistas -María Bofill, Madola, Rosa Amorós, Teresa Gironés, Elisenda Sala, Magda Martí-Coll, Nuria Pie, etc.- que fuerzan el cambio y abren las puertas a nuevas orientaciones y actitudes. (Miranda, 2006:12)

Prendré com a mostra les tres ceramistes que van a continuació en el llistat (i que com veiem continuen sent un punt de referència), i sobre la base de les dades que faciliten els seus respectius CV (catàlegs, web personal), puc fer una somera aproximació a la seva activitat (la columna "àmbit art" ressenya

aquelles exposicions fetes en espais reconeguts com a no especialitzats en ceràmica, i que reben la consideració d'espais de primera línia; així com només ressenyo l'obra en museus d'art de primera línia, i no específics de ceràmica).

MADOLA

	Expos individuals	Àmbit art	Exp. Col.	Àmbit art
1960's	1		2	
1970's	5		4	
1980's	7	Gal. Nomen 84	30	ARCO 85
1990's	9	Gal. Carles Taché 93	25	

Obra al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid

ROSA AMORÓS

	Expos individuals	Àmbit art	Exp. Col.	Àmbit art
1960's			2	
1970's	1	Gal. René Metras 78	2	
1980's	5	Gal. René Metras 80/82/88	34	Col. LaCaixa 88 Art Triangle 87
1990's	6	Gal. René Metras 90/92	28	Col. LaCaixa 92/94 Tecla Sala 93

Obra al Museu d'Art Contemporani de Barcelona

MARÍA BOFILL

	Expos individuals	Àmbit Art	Exp. Col.	Àmbit art
1960's	1		5	Gal. Sala Gaspar
1970's	10		7	
1980's	9	G. Artur Ramon	39	Gal. Dau al Set ARCO 1983/85 Art 85 Basilea
1990's	10		40	

Obra al Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

Més enllà d'alguns llocs comuns, no sóc capaç de valorar (reputacionalment) la presència internacional (Alemanya, Japó, Corea, Taiwan, Holanda, Suïssa, Hongria, Txèquia, Istanbul, Nicaragua, França, Anglaterra...) que totes elles tenen, per falta de coneixement del mercat internacional.

El que podem constatar és la gran activitat expositiva, però que manté el gruix en àmbits de sales especialitzades de ceràmica, centres culturals, i esdeveniments lligats a congressos sobre ceràmica: és molt important l'activitat de l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica amb seu a Ginebra, de la qual en són membres Madola i María Bofill. Aquestes participent tímidament en ARCO, i aquesta darrera en Art Basilea, en els anys 80.

La cerámica hoy en día es todavía un material marginal, porque sigue bordeando ese espacio "fuera de los lindes" del discurso artístico y cuando se ha introducido no lo ha hecho en cantidad suficiente para que la duda eterna desapareciera, sino más bien han sido casos aislados. (González Borrás, 2006:59)

He de fer notar que és Rosa Amorós qui té una "normalitat" en la carrera expositiva com "artista": exposa sistemàticament a la Galeria René Metràs, participa en exposicions i esdeveniments "barrejada" amb artistes com la "Col·lecció Testimoni 1987-88" de La Caixa, o en Art Triangle Barcelona, el projecte comissariat per Anthony Caro que va reunir 40 artistes internacionals. Curiosament no pertany a l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica, ja que en diverses ocasions no va ser acceptada la seva candidatura.

Però sembla que malgrat tota aquesta activitat expositiva, la important acció lobbista de la IAC no és prou per normalitzar el salt de la ceràmica als circuits de l'art, als "mons de l'art". La mateixa acadèmia ho viu així quan planteja el següent títol en la 39 Assemblea general de 22 d'agost del 2000 a Frechen (Alemanya): *"The importance of ceramics in the area of tension between crafts, design and art"*.

What is the importance, if any, of ceramics today? To crafts, insofar as they still exist, its significance is only marginal. To design, it is a material is never entirely out without ever being really in. To art, ceramics is a dubious case of only moderate relevance. In fact, it is in industry that ceramic finds its most extensive application today, though its

role here is purely profit-oriented. (...) Let us considerer this tension as a given fact. So far, the decline of handicraft standards and abilities has not been halted or compensated by equivalent artistic qualifications and training. So what is ceramics good for? Good for whom? What is the IAC's role in this context? And the role of training centres, galleries and museums? (IAC, 2000)

Curiosament es sentent molt identificats amb el títol d'una reconeguda pel·lícula de Nicholas Ray "*Rebel without a cause*".

Puede decirse que para integrarse en el mundo del arte actual, la cerámica ha tenido las mismas oportunidades que el resto de los materiales y que, como hemos visto, esta oportunidad se creó a finales de la década de los cincuenta. Como siempre, el éxito o el fracaso de esta integración depende históricamente de varios factores importantes: de la cantidad de artistas que le han prestado atención incluyéndola en sus obras, de la intención artística que han puesto en ellas y de la aceptación plural que estas obras y estos artistas han tenido. (González Borrás, 2006:59)

Una vegada més apareix la *labellisation*: "la cantidad de artistas que le han prestado atención", que garanteixin l'artistificació ("*artification: un déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art*") (Heinich, Shapiro, 2012:338), i l'acceptació plural.

Rosa Amorós és l'única ceramista amb obra al MACBA, justament la que va fer al *workshop* Art Triangle (una de les intencions d'aquest *workshop* era contribuir al fons d'art del futur museu), si bé comparteix aquest honor amb Cumella (amb 14 peces provinents bàsicament del Fons d'Art de la Generalitat; del mateix fons hi ha un plat de Miró i dues ceràmiques esmaltades de Joan Ponç) i amb Pere Noguera amb quatre mapes enfangats. Podem veure que la presència de la ceràmica als fons del MACBA és escassa (completem l'inventari: una peça de Jiliane Jones -fruit també d'Art Triangle-, i tres terracotes de Ramón Muriedas, Perejaume i Subirachs), no cal treure la proporció respecte a les més de 5.000 obres que disposa.

8.2 La ceràmica i el mur de Berlín

On es troba, doncs, l'obra de la ceràmica catalana del segle XX? Al Museu de la Ceràmica on hi han guardades 695 peces, pendents de mostres molt parcials dins dels criteris expositius del nou Museu del Disseny de Barcelona. I aquí apareix una magnífica discussió: què fa la ceràmica integrant-se en un Museu de Disseny juntament amb el Museu Tèxtil i Indumentària, el Museu de les Arts Decoratives i el Gabinet de les Arts Gràfiques? No entraré a discutir la política museística de les nostres autoritats, només traslladaré el debat: una part del sector dels ceramistes catalans (liderats per l'Associació de Ceramistes de Catalunya) reivindiquen la seva presència en el Museu d'Art (MNAC?, MACBA?).

Està clar que hem tingut un miratge: la ceràmica volia ser art. I no. Els móns de l'art rescataran peces aïllades, artistes que han fet servir la ceràmica, i quasi cap ceramista per mèrits propis.

Revisem ara què fan els diccionaris. El *Diccionario de arte y artistas* (Murray, P. i L., 1968) té referenciat a Llorens Artigas (pàg. 332) i a Cumella (pàg. 142). El *Benezit* li dedica 10 línies a Llorens Artigas (Benezit, 1976:283), les mateixes que a Francisco Artigau, per exemple, i a cap ceramista espanyol més. I el mateix fa *The Dictionary of art*: només surt Artigas (Turner, 1996:542). Al *Diccionari d'art Oxford* (Chilvers i alt., 1996), trobem referenciats a Llorens Artigas amb 29 línies (pàg. 470), i a Antoni Cumella amb 18 línies (pàg. 203). Mentre que, per exemple, al gravat calcogràfic (aiguafort, aigua fort en relleu, aiguatinta, punta seca, puntejat, manera negra...) es dediquen varies pàgines, la ceràmica no surt referenciada (ni la porcel·lana, ni la pisa, ni el gres) i sí la *terracotta* (pàg. 793), la *tanagra* (pàg. 785), el *buccherò* (pàg. 117), la ceràmica aretina (pàg. 38), el *azulejo* (pàg. 48)... És evident que la ceràmica és interessant com a tècnica lligada a la història, al reconeixement dels diferents períodes, fent que siguin innumerables les referències a pintors grecs sobre ceràmica: Eutímidès, Exèquies, Eufroni...

Potser els diccionaris encara no s'han contaminat per l'eclecticisme de la postmodernitat i la transversalitat de les tècniques. Si l'art contemporani admet tot tipus de llenguatges, de tecnologies, d'abduccions d'altres camps, i manté la

llibertat de creació sense l'exigència de l'habilitat..., en aquest terreny d'igualtat d'oportunitats, què passa amb la ceràmica? Rescataré el concepte de “sostre de vidre”: hi ha una “barrera transparent” que impedeix accedir a l'esferes del reconeixement de l'art. Aquesta barrera, pot ser provocada per les dinàmiques del mercat de l'art actual? Es deia (ho comenta Corredor-Matheos a l'entrevista personal, 2013) que la seva fragilitat allunyava al col·leccionista i que molts artistes acabaven fent en bronze els seus experiments ceràmics. Però sembla que no és la fragilitat de la ceràmica el principal problema dels conservadors dels fons del MACBA: ho són els troços de pa en certes pintures matèriques, o l'obsolescència de certs materials electrònics (cintes de vídeo, sistemes operatius informàtics, etc.).

Què podem dir de la presència de la ceràmica en els circuits comercials? Aportaré un visió concreta de les exposicions específiques a quatre galeries de Barcelona: la Sala Parés, la René Metras, Dau al Set i Artur Ramon.

Amb 137 anys, la Sala Parés és una de les galeries d'art més antiga d'Europa. La presència de la ceràmica consta (i em referiré al període que estudiem aquí) d'una primera exposició de Josep Aragay (1930) i, com no, de Llorens Artigas (la seva primera a Barcelona) a l'any 1932; és Elisenda Sala qui aconsegueix exposar la seva ceràmica a l'any 1967, tot aprofitant l'empemta d'haver aconseguit el primer Premi Ciutat de Barcelona de ceràmica; i també ho farà a l'any 1979.

La René Metras va ser considerada la galeria cabdal per a la connexió d'una Barcelona grisa (les raons són òbvies) amb l'art europeu més viu des de l'any de la seva fundació, el 1962, fins al seu tancament al 2013. La ceràmica va ser present en la pròpia arquitectura de l'espai, amb una intervenció de Cumella, el qual va fer una exposició a l'any 1964. Serà Rosa Amorós qui esdevindrà la ceramista de la galeria amb les seves exposicions individuals (1978, 1980, 1982, 1988, 1990, 1992) i la seva participació en les col·lectives “Presències del nostre temps”. (René Metras, 2008)

La galeria Dau al Set exposa a Cumella (1974, 1980, 1988), així com fa una col·lectiva al 1983, “La ceràmica moderna a Catalunya”.

La sala d'art Artur Ramon, tot i tenir 100 anys d'història, la seva presència a Barcelona data del 1942. Pel seu interès, també en l'àmbit de les antiguitats, dedica exposicions a la ceràmica catalana antiga, alimentant un col·leccionisme consolidat. Cal referenciar l'exposició de Maria Bofill (1989) i l'única exposició "*mano a mano*" d'Artigas i Cumella: "El classicisme del torn" (1992). Artur Ramon i Picas ens explicava que, si bé el col·leccionisme de ceràmica antiga té un recorregut, no s'ha pogut crear el mateix amb la ceràmica contemporània, exceptuant l'interès puntual per Llorens Artigas i Cumella, gràcies a la seva presència internacional (Ramon, 2013).

Com a curiositat, en l'àmbit del col·leccionisme empresarial, la col·lecció *Central Hispano* només té, entre la seva amplíssima mostra de pintures, escultures i tapissos del s. XX, un Cumella (pàg. 404), tres gerros de Llorens Artigas (pàg. 420), i una peça de Magda Marti Coll (pàg. 405) (Colección Central Hispano, 1997).

Corredor-Matheos parla de vàries raons per les quals la ceràmica no ha pogut mantenir el seu prestigi i la seva presència en els circuits de l'art: l'oscil·lació del gust, la modernitat que ha acabat per avassallar la tradició, i la immaterialitat de l'art actual.

Em serveix com a recapitulació un text de Natacha Seseña, tot i que descriu la situació de la ceràmica a Madrid (i de pas contrastem la informació donada per *Destino*, 1979):

A partir de 1965, se despierta un interés por el mundo de la cerámica, tanto entre los artistas como entre los aficionados. Por un lado, la búsqueda de la vasija tradicional, del cacharro popular, búsqueda apasionada de la que me siento testigo, que ha plasmado en la proliferación de colecciones y en la apertura de locales especializados en la venta de alfarería. Tiendas tan sofisticadas en las que solo suele venderse lo más humilde, es decir, lo que antes se llamaba *de basto*, contrastando —y quien escriba la historia del comercio madrileño en esta segunda parte del siglo deberá comentarlo— con la modestia y funcionalidad de las antiguas y fascinadoras «cacharrerías», donde botijos y cazuelas alternaban y alternan con las escobas, los jabones, las palanganas de plástico, las bayetas, los vim y detergentes del día y los bebederos para canarios. El gusto por la cerámica popular, cargado de sentimientos

emotivos, nostálgicos y hasta ecológicos, corre paralelo con un florecimiento de la cerámica artística. Nada más liberador que la tensión creadora de las manos sobre la tierra. Los resultados están a la vista. La cerámica de autor presenta en la actualidad, junto a rasgos tradicionales, otros de carácter altamente innovador y hasta revolucionario, que hacen de ella un arte profundamente revelador de la sensibilidad de hoy. (Seseña, 1981:25-26)

Aquell caràcter revolucionari, aquella sensibilitat “d’avui”, no ha soportat els canvis dels anys 80. La reacció contra el consumisme i el marketing, el rescat de la tradició com a motor de canvi, han donat pas a un consumisme exacerbat, una resignació respecte al sistema hegemònic (caigut el mur de Berlín) i una mundialització del capitalisme financer que ha acabat atrapant els propis circuits de l’art:

La valorisation des oeuvres et des artistes contemporains repose sur l'articulation entre le réseau international des galeries et le réseau international des institutions culturelles. (Moulin, 1997:8)

No hi ha hagut col·leccionistes pròpiament de ceràmica contemporània, aquesta no ha sortit dels seus circuits. I quan ha tingut una presència forta ha estat lligada a “l’art aplicat”: els murals ceràmics en l’arquitectura, institucions, aeroports, en les autopistes (recordem: l’any 1976 es fan 12 murals en les àrees de l’autopista de l’Ebre). No hi ha hagut presència en les grans exposicions dels museus de prestigi, o en la Documenta (recordo l’anècdota d’una instal·lació de terrisseria trencada, a la Documenta 11). És un “sostre de vidre” provocat per un art autodefinit que pot incorporar pràctiques inexistents però té fobia a l’art aplicat, a l’artesania, perquè aquesta arrossega l’estigma d’allò útil. I a més, el ceramista incorpora un fort sentit de la professió, és orgullós dels seus coneixements: incomoda molt en els jurats de selecció que, davant l’opinió naif favorable d’un artista o d’un crític cap a una determinada obra, el ceramista la desacredita amb informació sobre la defectuosa manufactura. L’art contemporani apel·la a la *déprofessionnalisation* (Moulin 1997:255) perquè això garanteix una innovació constant, la destrucció creadora que deia Schumpeter.

Mentres queien les totxanes del mur de Berlín, la ceràmica perdia definitivament la seva oportunitat de ser reconeguda en els móns de l'art.

9. Conclusions

La pèrdua del “paradigma” Artigas-Miró: l’artista que dignifica l’artesania, l’emancipació de l’artesà i la seva reputació en peu d’igualtat amb l’artista. Finalment el reconeixement de la ceràmica en els mons de l’art.

No. Com a molt, hem tornat a l’artista com a centre, al model Picasso-Madoura, com també ho és Barceló-Ginard. I no oblidem que Barceló és un pintor que surgeix com a reacció a la immaterialitat de l’art conceptual i encara la seva imatge amb granota de treball i amb les mans tacades ens resulta familiar (també Frederic Amat -amb les seves col·laboracions amb Gardy Artigas i Toni Cumella- estaria en aquest model).

I és que l’art després de la caiguda del mur de Berlín, després del 1989, ha anat cap a la desmaterialització, cap a pràctiques relacionals basades en les xarxes de complicitat (tant en el propi plantejament de l’obra, com en el teixit institucional artista-*curator*). Hem entrat en la societat líquida (Zygmunt Bauman) i en la corrupció del caràcter del tardo capitalisme (Richard Sennett).

Hacia el final del segundo milenio de la era cristiana, varios acontecimientos de trascendencia histórica han transformado el paisaje social de la vida humana. Una revolución tecnológica, centrada en torno a las tecnologías de la información, empezó a reconfigurar la base material de la sociedad a un ritmo acelerado. Las economías de todo el mundo se han hecho interdependientes a escala global, introduciendo una nueva forma de relación entre economía, Estado y sociedad en un sistema de geometría variable. El derrumbamiento del estatismo soviético y la subsiguiente desaparición del comunismo internacional han minado por ahora el reto histórico al capitalismo, rescatado a la izquierda política (y a la teoría marxista) de la atracción fatal del marxismo-leninismo, puesto fin a la guerra fría, reduciendo el riesgo del holocausto nuclear y alterado de modo fundamental la geopolítica global. El mismo capitalismo ha sufrido un proceso de reestructuración profunda, caracterizado por una mayor flexibilidad en la gestión; la descentralización e interconexión de las empresas, tanto interna como en su relación con otras; un aumento considerable del capital frente al trabajo, con el declive concomitante del movimiento sindical; una individualización y diversificación crecientes en las relaciones de trabajo; la incorporación masiva de la mujer al trabajo retribuido, por lo general en condiciones discriminatorias; la intervención del Estado para desregular los mercados de forma selectiva y dismantelar el Estado de bienestar, con intensidad y orientaciones

diferentes según la naturaleza de las fuerzas políticas y las instituciones de cada sociedad; la intensificación de la competencia económica global en un contexto de creciente diferenciación geográfica y cultural de los escenarios para la acumulación y gestión del capital. (Castells, 1997:31-32)

Serveixi aquesta encertada diagnosi (no oblidem la data de la seva formulació) per emmarcar, i no desenvolupar més, aquest camp socio econòmic en el que es planteja la fi del segle XX. La caiguda del mur de Berlín, com fet històric, desencadena tots els factors que ara coneixem com a societat líquida (i no incorporaré la data del 11 de setembre de 2001). I és clar que “avui la nostra única certesa és la incertesa” (Bauman, 2012:56).

Quin sentit té la fabricació d'objectes fets amb una tècnica que encara ens permet trobar peces de fa més de 18.000 anys? És aquest el factor clau del “sostre de vidre” de la ceràmica, la seva consubstancial oposició a la societat líquida?

L'historiador James Elkins planteja una interessant hipòtesi, lluny dels factors socio econòmics fins ara considerats. Per què la ceràmica té un paper molt petit en la història de l'art, poca presència acadèmica? Per què en la seva escola, *School of the Art Institute* de Chicago, els historiadors i teòrics no tenen problemes en facilitar continguts als diferents departaments, i sí al de ceràmica? (Elkins, 2009). Detecta que la ceràmica té un paper molt petit en els discursos centrals de la història de l'art, i ho detecta revisant la dedicació que mereix en un consolidat manual (*Helens Gardner's Art Through the Ages*). I proposa tres raons: l'excusa capitalista, la versió oficial i la raó secreta.

La primera és òbvia: hi ha poca demanda per dedicar-li més publicacions o interès al tema. I això ho contesta dient que és una profecia autocomplida: si els historiadors no mostren interès, és molt difícil que aquesta demanda existeixi. La versió oficial és que la història encara s'està fent, està ampliant els seus territoris tant temàtics com geogràfics..., i encara no ha acabat de resoldre el territori de l'art occidental centrat en el triunvirat: pintura, escultura i arquitectura (i aquí introdueixo una variant capitalista: no és el triunvirat que imposa el mercat?). Elkins, però, prefereix la raó secreta: la trama de la història de l'art és la conquesta del naturalisme pictòric, des dels grecs fins a l'actualitat

(i responsabilitza a Gombrich d'aquest plantejament). I en aquesta trama, la ceràmica, ha contribuït poc (excepte en la ceràmica grega pintada: recordem l'alta presència de ceramistes grecs en el diccionari d'art Oxford). Conseqüentment la ceràmica també té un paper marginal en les grans reflexions teòriques sobre art. I, aleshores, proposa:

Here is my idea. Instead of making yet another contribution to the ideal and impossible integration of ceramics and mainstream art history, instead of finding yet more examples of ceramics that deserve to be seen alongside the canonical works, instead of listing more reasons why art history's master narratives are unfair, I propose that historians and critics who write on ceramics should just stop trying to be part of art history. (Elkins, 2009:8)

Defensa, aleshores, dues maneres d'aproximar-se a la ceràmica: parlar d'ella en termes filosòfics o com un art visual on les propietats sensuais són molt intenses (ho materialitza parlant, curiosament, de Xabier Toubes, que és professor de ceràmica en la mateixa escola).

Aquesta és una reflexió molt interessant, quin era el segon moment de reconeixement? Era el moment de la consolidació: l'èxit del mercat, inclusió als museus i publicació de monografies especialitzades (col·leccionistes rellevants, conservadors de museus i historiadors reconeguts). I si els historiadors no mostren interès per la ceràmica això en dificulta la consolidació, tot afegint l'absència de col·leccionistes rellevants, i el poc interès dels conservadors dels museus genèrics d'art contemporani (l'aparició puntual d'una peça de Cumella dins de l'exposició "Col·lecció MACBA 2011-2012"; així com el fet de que l'única obra de Rosa Amorós consti en les fitxes del museu amb una antiga fotocòpia en blanc i negre).

En el primer moment (que jo dic reputacional) dels pars, dels primers crítics i de les primeres exposicions, la relació amb els pars és complexa donada la importància de la "cuina" respecte als altres llenguatges plàstics, així com la petita rèmora de l'endogàmia del propi "gremi" ceràmic. A la pròpia Escola Massana les relacions amb les altres especialitats fins a finals dels 80 eren molt puntuals, i era natural que l'òsmosi del taller de pintura o d'escultura

(amb el seu abandó de l'estricta disciplina tècnica i de la “cuina”) fos més amable que no l'ambient metòdic i “espartà” de l'aprenentatge ceràmic. Si a això afegim l'aparició paulatina d'una generació d'estudiants educats familiarment en la manca d'esforç (amb la síndrome post-68 del “reietó de la casa”, veure Pascal Brukner, 1995), òbviament els resultats immediats de la transvanguardia o el neo-expressionisme pictòric eren molt llaminers des del punt de vista de l'èxit i del reconeixement. En tot cas, diguem-ne, més productius en termes de balanç esforç-benefici (com ignorar la meteòrica carrera dels inicis de Miquel Barceló, que era l'equivalent dels èxits fulgurants de la MTV?).

És difícil separar les condicions materials de les discussions conceptuals, la perspectiva *ètic* lligada a la supervivència, de l'*èmic* en què necessitem relats ideològics que ordenin amablement les nostres voluntats. I això que Andy Warhol ho va resumir sense vergonya:

Tous les grands magasins vont devenir des musées et tous les musées vont devenir de grands magasins. (citat en francès, a Kerros, 2007:131)

Però costa ser “sincers” en aquests temes, excepte quan parlem en àmbits privats:

El fet és que els escriptors parlen massa sovint, a les seves cartes, dels afers comercials lligats a l'edició dels seus llibres; i rarament aporten cap novetat a tot el que han deixat per escrit en un altre gènere: la novel·la o la poesia. (Llovet, 2013:6)

En l'àmbit de l'artesanía de vegades hi han discussions molt violentes: jo vaig assitir, en el marc de unes jornades a Gijón (“El papel de las Artes Aplicadas en el cambio de Milenio”, 1998), a una acalorada disputa sobre si els artesans del cuir ho eren si treballaven amb màquines o si feien tot el procés a mà. En aquest debat s'argumentava l'essència de què volia dir artesanía, ser artesà, amb totes les consideracions sobre la dicotomia artesanía / indústria, i les seves derivacions estètiques i sociològiques. Tot veient que les posicions eren molt veligerants vaig intervenir preguntant quants artesans del cuir estaven

inscrits al Principat d'Astúries (no recordo el número) i quants d'ells no treballaven amb màquines. La resposta va ser, evidentment, un número molt reduït (justament eren els més maximalistes). L'altra pregunta va ser quina era la partida del govern autònom per a subvencionar-los, ja que, evidentment la discussió conceptual amagava el repartiment dels diners: a una definició més restrictiva, més diners públics per a cada artesà "pur".

Als móns de l'art no passa això? Quantes vegades discussions de gran profunditat intel·lectual no amagen -malgrat el seu interès intel·lectual- defenses més pragmàtiques? De tots és conegut que l'adjectiu artesà baixa la cotització d'un artista.

En aquest sentit l'Escola Massana va fer una aposta, seguint l'ideari de Llorens Artigas, de dignificar la ceràmica incorporant-la al devenir de les arts plàstiques. I, si bé conceptualment no hem trobat cap argument en contra (l'expressió plàstica en el nostre segle -després de l'urinari ceràmic de Richard Mutt- no té "manies" amb els materials), la institució art ha mantingut el "sostre de vidre".

L'Escola Massana ja ho va fer bé (formació, orientació, promoció) però...

Desde la década de los 90, ha existido un movimiento progresivo de ensalzamiento del valor conceptual de la obra en detrimento del objeto u objetos que configuran a menudo una obra de arte, por lo que estas últimas han sufrido una cierta desvalorización. Pero, ¿cómo diferenciar un objeto de arte de un objeto cualquiera? (...) Entonces, ¿dónde reside la particularidad en esos objetos que los convierte en arte?. Según Danto: "mientras que en una época es históricamente posible que un determinado objeto sea una obra de arte, en otra no lo es". (González Borrás, 2006:57)

Ja coneixem la tesi institucional de Arthur C. Danto. Però, qui decideix allò que entra en la "institució"? Portat a l'absurd, l'*ArtReview*, ens diu textualment que la persona actualment més influent en el món de l'art és Mayasa Bint Hamad al Thani (responsable del Organisme de Museus de Qatar), autora de la compra de "Tres estudis de Lucian Freud" de F. Bacon per 106 milions de €. (Espinosa, 2013:37)

Què marca els cercles del reconeixement? La posició *èmic* del creador que mostra entusiasmat el resultat de les seves obres amb la voluntat de guanyar reputació? O la posició *ètic* del que ja coneix els mecanismes i entra (amb tots els recursos apresos) en el segon moment del reconeixement, moment de l'èxit? Penso que Damien Hirst i Jeff Koons serien un bon exemple d'aquesta segona posició a estudiar.

La ceràmica (i l'Escola Massana també) ha intentat entendre que el seu reconeixement era pels camins de l'art. Calia haver-ho intentat pels camins del disseny, molt més clars, amb èxit del mercat amb poca "inflació" de l'ego i poca parafernàlia del "geni" (excepte en els dissenyadors que volen ser artistes, és a dir, augmentar els preus). De fet, va haver-hi un intent (el *Ceramic Network* organitzat al 1996 pel CRAFT ENAD de Limoges), però la secció de ceràmica estava massa marcada pel seu ideari de "ceràmica d'autor", i la secció de disseny industrial encara arrossegava la preeminència del concepte indústria com a propi dels seus gens constitucionals (perquè això canviï ha calgut esperar al segle XXI i la generació dels *design-makers* i l'aparició del disseny artesà).

Potser ha faltat reivindicar l'espai propi dels oficis artístics, de les arts aplicades, i no caure en el parany que el seu reconeixement passa per mimetitzar els móns de l'art, móns que requereixen una profunda revisió i crítica.

I caldria revisar la sociologia del reconeixement, obrint-la a posar en qüestió aquell "optimisme històric" que ens fa creure que l'història sempre fa justícia:

(...) y la satisfacción que la posteridad siempre obtiene de hacer justicia y rescatar a un auténtico creador. (Peist, 2012:338).

Si el present històric no és just, per què ho hauria de ser el passat?

10. Bibliografia

- AGUADÉ, J. (2009), entrevista en vídeo per l'autor al seu taller d'Horta (30'), Barcelona, 17-XI-2009.
- ALBORS, F. i SALA, E. (1975), *Tres ceramistes becaris del ONOU – Tunísia a l'Escola Massana*, Palau de la Virreina, Aj. de Barcelona, Barcelona, 1975.
- AMORÓS, R. (2013), entrevista en vídeo per l'autor, al taller de Poble Nou (46'), Barcelona, 30-IV-2013.
- *Artesanía de España* (1964), Obra Sindical de Artesanía, Madrid, 1964.
- *La Artesanía en el año del Diseño 2003. Pasado-Presente/Presente Futuro. Cien propuestas para el nuevo milenio*, Fundación Española para la Artesanía, Valencia, 2003.
- *Artesania i Societat* (2005), Artesania Catalunya, Barcelona, 2005.
- *Artigas L'home del foc*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2012.
- ARENAS, M. i AZARA P. (1985), "Fomento de las Artes Decorativas" a *Diseño España*, Ministerio de Industria y Energía, Barcelona, 1985.
- ASUA, J., (1974), "La Escuela Massana su proyeccion europea y mundial", *El Correo Catalan*, 28-X-1974.
- B.B. (1985), "Barcelona està a la cabeza del diseño", *El Noticiero Universal*, 15-I-1985.
- BALDELLÓ, F. (1965), *Petites biografies de grans barcelonins: Lluís Millet, Antoni Gaudí, Josep Pedragosa, Agustí Massana, Francesc Pujol*, S.N., Barcelona, 1965, pàg. 157-174.
- BARBA, I. (2013), entrevista en audio per l'autor (31'), Barcelona, 10-IV-2013.
- BARCA-SALOM, F. X., LUSA MONFORTE, G.Y ROCA ROSELL, A. (2008), "Cent anys d'ensenyaments tècnics", a Barca-Salom, F. X., Grau, R. y i altres (eds.) *L'Escola Industrial de Barcelona* Diputació de Barcelona, Barcelona, 2008.
- "Barcelona dissenya: les escoles Eina, Elisava i Massana, premios nacionales de diseño 2000", *Barcelona Educació* nº 17, Barcelona, 2001.
- BAUDRILLARD, J. (1997), *El Complot del arte: ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Madrid, 2006.
- BAUMAN, Z. (2012), "Hoy nuestra única certeza es la incertidumbre", *La Vanguardia*, 12-I-2012.
- BEAMONTE, L.M. (2011), "Presentación" a *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Enric Mestre*, Taller-Escuela Cerámica de Muel - Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2011.
- BEARD, G. (1969), *Modern ceramics*, Studio Vista, London, 1969.
- BECKER, H.S. (1982), *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 2010.
- BÉNÉZIT, E. (1976), *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et des tous les pays ...* Gründ, Paris, 1976.
- BERGER, J. (1979), *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 1989.
- BOFILL, M. (2013), entrevista en vídeo per l'autor al seu taller d'Horta (95'), Barcelona, 27-V-2013.

- BOHIGAS, O. (1994), "Educar també vol dir superar desigualtats socials", *Avui*, 16-X-1994.
- BONNEWITZ, P. (2002), *La sociologie de P. Bourdieu*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007.
- BORDA, F. (1960), "La Escuela Massana, salvaguarda de los oficios artísticos", *Destino*, nº 1183, 9-IV-1960. pàg. 34-35.
- BORDAS, F. (1999), "Los 70 años de la Massana" *La Vanguardia*, 15-I-1999.
- BORDIEU, P. (1979), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988.
- BORDIEU, P. (1980) *Le sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- BORDIEU, P. (1984), *Cuestiones de sociología*, Akal, Madrid, 2008.
- BORDIEU, P. (1992), *Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- BORRÀS, M.LL. (1971), "Granollers I Muestra internacional de arte", *La Vanguardia*, 8-VIII-1971.
- BOUNOURE, G. (1922), "L'Escola dels Bells Oficis judicada per un estranger", *La Veu de Catalunya*, 19-VII-1922.
- BOWNESS, A. (1989), *Les Conditions du succès, comment l'artiste moderne devient-il célèbre?*, Éditions Allia, Paris, 2011.
- "Brillantez y eficacia de la Escuela Massana", *La Vanguardia*, 7-VIII-1966.
- BRUCKNER, P. (1995), *La tentación de la inocencia*, Anagrama, Barcelona, 1996.
- BUESA, J. (1962), "Una escuela singular: el conservatorio municipal de artes suntuarias Massana", *La Vanguardia*, 30-VI-1962.
- BUSQUETS, E. (1929), "El curs d'assaig de l'Escola Massana", *Arts i Bells Oficis*, setembre 1929, Barcelona, pàg. 157-159, 165-166.
- BUSQUETS, E. (1930), "Escola tècnica d'Oficis d'Art", *Arts i Bells Oficis*, juliol 1930, Barcelona, pàg. 116-125.
- BUSQUETS I DALMAU, L. (2012), *Jaume Busquets i Mollera (Girona 1903-1968): artista i pedagog dels Bells Oficis*, Ajuntament de Girona, Girona, 2012.
- CABANA, D. (1991), "L'evolució de les matèries a l'Escola Massana" *Oficis d'art a l'arquitectura, Conferència Europea del World Crafts Council*, AAIP FAD, Barcelona, 1991.
- CALVERA, A. (2000), *Llotja: Escuela Gratuita de Diseño 1775: Escuela d'Art 2000*, Escola Llotja, Barcelona, 2000.
- CALVERA, A. (ed.) (2003), *Arte¿?Diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- CALVO SERRALLER, F. (1983), "Antoni Cumella, el fruto de la experiencia", *El País*, 31-XII-1983.
- CAMPI, I. (2002) "Escola Massana, Elisava Escola Superior de Disseny, Eina Escola de Disseny i Art" a *Premios Nacionales de Diseño 2000*, Ministerio de Ciencia y Tecnología / Fundación BCD, Barcelona, 2002.
- CAMPI, I. (2003), "Sobre la consideración artística del diseño: un análisis sociológico", a Calvera, A. (ed.) *Arte¿?Diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pàg. 139-159.

- CAPRILE, L. i SORIA, M. (2008), *Cerámica de artistas*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008.
- CAREY, J. (2005), *¿Para qué sirve el arte?*, Debate, Barcelona, 2007.
- CARO BAROJA, J. i CORREDOR-MATHEOS, J. (1985), *Artesanía de España*, Lunwerg, Barcelona, 1985.
- CASANOVAS, M. A. (1984), *La ceràmica catalana*, Els Llibres de la Frontera, Sant Cugat del Vallès, 1984.
- CASANOVAS, M. A. (2002), *Breu història de la ceràmica catalana*, Els Llibres de la Frontera, Sant Cugat del Vallès, 2002.
- CASANOVAS, M. A. (2008), *Els Segles XX i XXI*, Museu de Ceràmica de Barcelona, Barcelona, 2008.
- CASANOVAS, M. A. (2011), *Terres Blaves*, Museu de Ceràmica de Barcelona, Barcelona, 2011.
- CASANOVAS, M. A. (2013), entrevista en vídeo per l'autor, al Museu de Ceràmica (91'), Barcelona, 3-VII-2013.
- CASAS, R. (2008), *Los casos Barceló y Boadella*, consulta: 5-XII-2013, disponible a iidautor.org: <http://www.iidautor.org/documents/doctrina/2008/casas.pdf>
- CASTELLS, M. (1977), *La era de la información, vol.I La sociedad red*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- *Ceràmica* (1985), AA FAD, Barcelona, 1985.
- "Cerámica catalana: arte y popularización", *Destino*, 4-XII-1979.
- *Cerámica de artistas* (2008), Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2008.
- *La cerámica española y su integración en el arte* (2006), Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006.
- "Ceramistas de la Escuela Massana", *El Correo Catalán*, 26-VI-1971.
- CHILVERS, I., i alt. (1996), *Diccionari d'art Oxford*, Edicions 62, Barcelona, 1996.
- CIRICI, A. (1962), "La nova pedagogia de l'art", *Serra d'Or*, nº5 ,V-1962
- CIRIC, A. (1968a), "Noticiari", *Serra d'or*, nº 106, VII-1968.
- CIRIC, A. (1968b), "Notes: l'any Mirò continua", *Serra d'or*, nº 109, X-1968.
- CIRICI, A. i MANENT, R. (1977), *Ceràmica catalana* , Destino, Barcelona, 1977.
- CIRICI, A. (1978) "La ceràmica de Llorens i Artigas" a *Exposició homenatge a Llorens Artigas*, Caixa de Barcelona, Barcelona 1978.
- *El classicisme del torn: Artigas i Cumella* (1992), Galeria Artur Ramon, Barcelona, 1992.
- CLOT, M. i FUSTÉ G. (2005), "Línea del temps" a *Cumella, processos escultòrics*, Museu de Granollers, Granollers, 2005.
- *Confluencias en el barro* (2010), Aj. de Barcelona i Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2010.
- *Colección Central Hispano* (1997), Fundación Central Hispano, Barcelona, 1997.
- COMBALÍA, V. (1975), *Aula oberta*, Escola Massana, Barcelona, 1975.
- COOPER, E. (1981), *Historia de la cerámica*, Ceac, Barcelona, 1987.

- CORREDOR-MATHEOS, J. i LLORENS ARTIGAS, J. (1970), *Cerámica popular española*, Blume, Barcelona, 1979.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1971), *Ceramistas de la Escuela Massana*, Escola Massana, Barcelona, 1971.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1974), "La céramique de Miró-Artigas" a *Miró & Artigas, céramiques*, Maeght éditeur, Paris, 1974.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1976a), *Ceramistas de la Escuela Massana*, Caja de Ahorros de Barcelona, Barcelona, 1976.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1976b), "Exposición de cerámica de la Escuela Massana" *La Vanguardia*, 28-III-1976.
- CORREDOR-MATHEOS, J. i GUMÍ, J. (1978a), *Ceràmica popular catalana*, Ed. 62, Barcelona, 1978.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1978b), "Valor y significación de la cerámica", *Batik*, nº 44, octubre 1978.
- CORREDOR-MATHEOS (1985), *Llibre blanc del disseny a Catalunya: disseny artesà*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1985.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (1996), *La Segona meitat del segle XX*, Hª de l'Art Català, Vol IX, Edicions 62, Barcelona, 1996.
- CORREDOR-MATHEOS, J. (2013), entrevista en vídeo per l'autor, al seu despatx a Gràcia (75'), Barcelona, 7-V-2013.
- CORTADA, F. X., (2003), *Miquel Soldevila i Valls: el gran mestre de l'esmalt*, Museu Municipal Miquel Soldevila i Centre d'Estudis del Lluçanès, Prats de Lluçanès, 2003.
- COURTHION, P. (1977), *Llorens Artigas*, Polígrafa, Barcelona, 1977.
- CROSS, N. (1986), "La llegada del diseño postindustrial" a *Temas de Disseny*, nº1, Editorial Elisava, Barcelona, 1986.
- *Cumella, processos escultòrics* (2005), Museu de Granollers, Granollers, 2005.
- DE AZUA, F. (2002), *Diccionario de las artes*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- DEL CASO, R. (1986), *Panorama de la cerámica española contemporánea*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1986.
- DEL CASO, R. (1989), *Presente della ceramica spagnola*, Academia Española de Roma, Roma, 1989.
- DEL CASTILLO, J. (1959), "Ha comenzado el curso en la Escuela Massana", *El Noticiero Universal*, 19-X-1959.
- DE LUNA, M. (2012), "L'any que hem viscut més hores davant la tele", *El Periódico de Catalunya*, 31-XII-2012.
- DIAZ, X. (1978) "Sargadelos, una experiencia industrial gallega", *Batik*, nº 44, octubre 1978.
- "Documento anexo al dictamen nº I de la orden del día de la Comisión de Cultura para la sesión de Ayuntamiento del día 9 de abril de 1923" (Fons EM).

- DOMINGO, M^a A. - MADOLA, (2005), *La influència de Joan Miró en la ceràmica contemporània espanyola*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 2005.
- DOMINGO, M^a A. - MADOLA, (2009), entrevista en vídeo per l'autor, al seu taller a Teià (21'), 11-XI-2009.
- DOMINGO, M^a A. - MADOLA, (2013), entrevista en vídeo per l'autor, a l'ACC (26'), Barcelona, 11-V-2013.
- DOÑATE, LI. (1991), "L'Escola Massana: 60 anys dedicada a le ensenyament dels oficis artístics", a *Oficis d'art a l'arquitectura, Conferència Europea del World Crafts Council, AAIP FAD*, Barcelona, 1991.
- DORMER, P.(1986), *La nouvelle ceramique*, Flammarion, Paris, (1987).
- ELKINS, J. (2009), *Two Ways of Looking at Ceramics*, consulta: 22-X-2013), disponible a academia.edu:
https://www.academia.edu/3248608/Two_Ways_of_Looking_at_Ceramics
- *Escola Massana* (1973), exposició al Círculo Catalán de Madrid, Ed. Fundación General Mediterránea, Barcelona,1973.
- "Escola Massana, setanta-cinc anys d'història" (2005), *Butlletí d'Artesania*, nº6 febrer, Barcelona 2005.
- *Escola Superior dels Bells Oficis*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1915.
- *Escoles Superior dels Bells Oficis i Tècnica d'Oficis d'Art*, Mancomunitat de Catalunya, Barcelona, 1922.
- ESPINOSA, A. (2013), "La jequesa del gran poder" a *El País*, 21-XI-2013.
- *La Europa de los ceramistas* (1989), Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1989.
- "Exposición cerámica Palacio de Cristal Madrid" (1979), *NO-DO*, nº 1913A, 29-10-1979, min. 4:43, consulta: 22-10-2013, disponible a rtve.es:
<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1913/1466960/>
- "Exposició d'artistes francesos", *Vell i Nou*, nº 29, 15-VII-1916 (citat per Miralles, 1983:36).
- *Exposició homenatge a Llorens i Artigas* (1978), Caixa d'estalvis de Barcelona, Barcelona, 1978
- "Extraordinario Cerámica: Una panorámica general de la cerámica contemporánea española" (1978), *Batik* nº 44, octubre 1978.
- FERNANDEZ CHITI, J. (1983), *La cerámica artística actual*, Ediciones Condorhuasi, Buenos Aires, 1983.
- FERRER, B. (2013), entrevista en vídeo per l'autor, al seu taller a Sabadell (47'), 12-VI-2013.
- FISCHER, E. (1959), *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1989.
- FONDEVILA, M. (2005), "El FAD. Una lectura des de la història" a Larrea, Q. (ed.) *FAD: Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*, FAD, Barcelona, 2005, pàg. 27-67.
- FOREST, D. (1996), "Les peintres et la céramique au tournant du siècle", a *La Céramique Fauve. André Metthey et les peintres*, Musée Matisse, Nice, 1996.
- FREELAND, C. (2001), *Pero ¿esto es arte?*, Cátedra, Madrid, 2003.

- FRISACH, M. (1994), "L'oblit de l'Escola Massana", *Avui*, 25-X-1994.
- *Fuero del trabajo* (1938), (consulta: 13-11-2013), disponible a Ficus.pntic.mec.es:
http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/fuero_trabajo.pdf
- FURIÓ, V. (2000), *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000.
- FURIÓ, V. (2012), *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Memoria Artium, Bellaterra, 2012.
- GALÍ, A. (1982), *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900 a 1936, llibre V: ensenyament tècnic- artístic, moviment artístic* Obra Completa / Fundació A. Galí, Barcelona, 1982.
- GARCIA, J.M. (1983), "El diseño en la Escola Massana: Una nueva imagen", *Segre* 7-XII-1983.
- GARCIA-SEDAS, P. I VIVES, E. (1997), *Joaquim Torres-Garcia: epistolari català, 1909-1936*, Curial, Barcelona, 1997.
- GARDY ARTIGAS, J. (2012), "Artigas. L'home del foc" a *Artigas L'home del foc*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2012.
- GASCH, S. (1962), "Con los artistas: Luis Maria Güell habla de la Escuela Massana", *Diario de Barcelona*, 23-VI-1962.
- GAUTHIER, S.; PRÉAUD, T. (1982), *La céramique art du XX siècle*, Office du Livre, Friburg, 1982.
- GAZIEL (1922), "Los buenos barceloneses", *La Vanguardia*, 16-VIII-1922.
- GIDDENS, A. (1993), *Sociología*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- GIFREDA, M. (1928), "Finals de temporada", *Mirador*, Barcelona, nº 130, 30-VII-1928.
- GIFREDA, M. (1930), "Una exposició i altres coses", *Mirador*, 28-VIII-1930.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1979), "Incidencia social y cultural de la cerámica, hoy", a *Destino* nº 2199, 28-XI-1979.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1981), "Què ha estat i què és el FAD", a *FAD. Dels bells oficis al disseny actual*, Caixa de Barcelona, Barcelona, 1981.
- GIRALT-MIRACLE, D. (1987), "Les arts decoratives en la vida quotidiana" a *Homenatge a Barcelona*, Aj. de Barcelona. Barcelona, 1987.
- GIRALT-MIRACLE, D. (2005), "Anecdari dispers del meu FAD" a Larrea, Q. (ed.), *FAD: Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*, FAD, Barcelona, 2005.
- GIRALT-MIRACLE, D. (2010), "La construcció d'un món" a *Maria Bofill i l'art de la porcellana 1980-2010*, Museu de Ceràmica de Barcelona i Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia, Barcelona, 2010.
- *Glosario jurídico latino*, (consulta: 11-11-2013), disponible a Eumed.net:
<http://www.eumed.net/diccionario/jaor/GLOSARIO%20JURIDICO%20LATINO%20LETRA%20H.htm>

- GONZÁLEZ BORRÁS, C. (2006), "50 años de integración de un material nuevo en los foros de arte contemporáneo" a *La cerámica española y su integración en el arte*, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006.
- *Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1986-2005.
- GRANÉS, C. (2011), *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011.
- *Gran Larousse Català*, Ed. 62, Barcelona 1993.
- GRIFFITH, R. (1999), *Installations 1988-1998*, Roxbury, NY i Museu de Ceràmica de Barcelona, 1999.
- GRIFFITH, R. (2013), consulta: 30-11-2013, disponible a: robertagriffith.com
<http://www.robertagriffith.com/resume.html>
- GUASCH, A.M. (1997), *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- GUAYABERO, Ó. (2006), "Conceptes i dissenys per a un canvi de segle" a *Objectes*, Actar, Barcelona, 2006.
- GÜELL, L-M. (1967), *Ceramistes de la Escuela Massana*, Ateneu de Madrid, Madrid, 1966.
- GUITART, J. (1999), "La Massana cumple 70 años", *La Vanguardia*, 17-I-1999.
- HADJINICOLAOU, N. (1974), *La producción artística frente a sus significados*, Siglo XXI, México, 1981.
- HARO, S. (2007), *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*, Fundación Picasso, Málaga, 2007.
- HARRIS, M. (1985), *Introducción a la antropología general*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- HERRANZ, J.-L. (2002), *Esmalte sobre metal: un nuevo enfoque hacia la creación plástica a través de la obra de Francesc Vilasís Capalleja*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- HETTES, K. (1965), *Modern ceramics: pottery and porcelain of the world*, Spring Books, London, 1965.
- *Història gràfica de Catalunya dia a dia 1981*, Ed. 62, Barcelona, 1982.
- HAUSER, A. (1951), *Historia social de la literatura y el arte*, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1972.
- HAUSER, A. (1974), *Sociología del arte*, 5 vols., Guadarrama, Madrid, 1977.
- HEINICH, N. (1998), *Le Triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Minuit, Paris, 1998.
- HEINICH, N. (2005), *L'élite artiste*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- HEINICH, N. (2001), *Sociología del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- HEINICH, N. i SHAPIRO R., ed. (2012), *De l'artifiction*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2012.
- HOLZ, H. H. (1979), *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- HUESO, C. (2006), *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya*, Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, Barcelona, 2006.

- IAC (2000), *39th IAC General Assembly*, 22-VIII-2000.
- *Iberiona* (consulta: 07-11-2013), disponible a <http://www.iberiona2011.org/es> i a <http://iberiona.blogspot.com.es/>
- *International Academy of Ceramics Member's exhibition*, Mimar Sinan Üniversitesi, Istanbul, 1992.
- *Jordi Aguadé, el mestre i els seus deixebles* (2012), Artesania Catalunya, Barcelona, 2012.
- *Josep Llorens Artigas* (1981), Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1981.
- KANT, I. (1795), *Lo bello y lo sublime - La paz perpetua*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946.
- KEROUAC (1958), *Els pòtols místics*, Proa, Barcelona, 1967.
- KERROS, A. de (2007), *L'art caché: Les dissidents de l'art contemporain*, Eyrolles, Paris, 2007.
- LABARTA, L. (1921), "Massana y su biblioteca", *La Vanguardia*, 26-VIII-1921.
- LABARTA, L. (1922), "El legado Massana", *La Vanguardia*, 19-VIII-1922.
- LAFUENTE, E. (1966), "Artes de la tierra y cerámica española" a *Cerámica española: de la prehistoria a nuestros días*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1966.
- LARREA, Q. ed. (2005), *FAD: Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*, FAD, Barcelona, 2005.
- LEACH, B. (1940), *A Potter's Book*, Faber and Faber, London, 1940.
- LEWI, E. A. (1931), "Exposició de treballs de l'Escola Massana", *Arts i Belles Oficis*, agost 1931, Barcelona, pàg. 149-150.
- LLORENS ARTIGAS, J. (1917) "La pedagogía del dibujo", *La Veu de Catalunya*, 5-XI-1917. (veure Mas, 1993)
- LLORENS ARTIGAS, J. (1918a) "El somriure i el bolxeviquisme", *Un Enemic del Poble*, 14-XI-1918. (veure Mas, 1993)
- LLORENS ARTIGAS, J. (1918b), "L'obra civil de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art", *La Veu de Catalunya*, Barcelona 10-XII-1918.
- LLORENS ARTIGAS, J. (1919), "Partita II (...Flors i violes)" *La Veu de Catalunya*, 17-II-1919; recollit en Publicació ACC, nº 10, Barcelona, 1992.
- LLORENS ARTIGAS, J. (1923), "Postals de París, 1922-1923" a *Artigas L'home del foc*, Fundació Caixa Catalunya, 2012.
- LLOVET, J. (1979), *Ideología y metodología del diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- LLOVET, J. (2013), "Porcades de Joyce" a *Quadern - El País*, 12-XII-2013.
- MACAYA, B. (1937), "Escola Massana de Belles Oficis" a *Catalunya*, nº 81, Buenos Aires, 1937.
- MAESTRE ABAD, V. (2005), *Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina*, (consulta: maig 2013), Locus amoenus: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra (2005-2006), disponible a <http://ddd.uab.cat/record/18595>.

- MAINAR, J. I CORREDOR-MATHEOS, J. (1984), *Dels bells oficis al disseny actual*, Blume, Barcelona, 1984.
- MAISTERRA, P. (1965), "Decepcionados en Limoges y reafirmados en la idea de que los mejores esmaltes están en Barcelona", *Tele/eXpres*, 7-VIII-1965.
- *Making Futures* (consulta: 07-11-2013), disponible a
<http://makingfutures.plymouthart.ac.uk/index.php?pageID=1>
- *Manuel Capdevila, a l'Escola Massana* (1955), Abadia de Montserrat, Barcelona, 1955.
- MANZINI, E. (1990), *Artefactos: Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Celeste Experimenta, Madrid, 1992.
- MAÑÁ, J. (1971), "La pedagogia del diseño en Barcelona" *Cuadernos de Arquitectura*, nº 82, maig-juny 1971, pàg. 58.
- MARAVALL, H. (1953) "En torno a la artesanía", *Revista de Política Social*, nº18, abril/junio 1953, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, consulta: 15-11-2013, disponible a <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=10&IDN=778&IDA=29477>
- MARCO, S. (1929), "La Junta de Patronat de la Fundació Massana i la seva escola", *Arts i Bells Oficis*, vol. 2, nº1, Barcelona, 1929, pàg. 2-5.
- MARÈS, F. (1964), *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1964.
- MARÍ, A. (1988), *La Voluntat expressiva: assaigs per a una poètica*, La Magrana, Barcelona, 1988.
- MARQUINA, R. (1998) "De la inercia artesanal", *Experimenta*, nº 20, Experimenta Ediciones de Diseño, Madrid, 1998.
- MARSÀ, A. (1971) "Ceramistas de la Escuela Massana", *El Correo Catalan*, 26-VI-1971.
- MARZÀ, F. I SERRA, P. (1988), *Eudald Serra, rastres de vida*, Institut de Cultura de Barcelona, Barcelona, 1988.
- MAS, R. (1993), *Josep Llorens Artigas, escrits d'art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993.
- MERCADER-MIRET, J. (1982), *L'Escola Massana viscuda*, Escola Massana, Barcelona, 1982.
- MEYGIDE, R. (2003), "Diseño y arte: materia de reconocimiento", a Calvera, A. (ed.) *Arte¿?Diseño*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003. pàg. 161-172.
- MIRALLES, F. (1981), "Llorens Artigas col·labora amb altres artistes" a *Josep Llorens Artigas*, Ajuntament de Barcelona, 1981.
- MIRALLES, F. (1982), "Introducció", a *L'Escola Massana viscuda*, Escola Massana, Barcelona, 1982.

- MIRALLES, F. (1983a), *Portafoli de fotografies, Escola Massana*, Escola Massana, Barcelona, 1983.
- MIRALLES, F. (1983b), *L'època de les avantguardes 1917-1970*, H^a de l'Art Català, Vol VIII, Edicions 62, Barcelona, 1983.
- MIRALLES, F. (1985), *L'època del Noucentisme 1906-1917*, H^a de l'Art Català, Vol VII, Edicions 62, Barcelona, 1985.
- MIRALLES, F. (1992), *Llorens Artigas, Catálogo de obra*, Fundació Llorens Artigas / Polígrafa, Barcelona, 1992.
- MIRALLES, F. (1994), "Por sus obras la conoceréis", *La Vanguardia*, 10-VI-1994.
- MIRALLES, F. (2013), entrevista en vídeo per l'autor, a l'Espai Miralles (68'), Matarò, 25-III-2013.
- MIRANDA, J. (2006), "La Cerámica contemporánea española y su *integración* en el Arte" a *La cerámica española y su integración en el arte*, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006.
- MOLINS, M. (1984), *Ceramistas de la Escuela Massana*, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Alicante, 1984.
- MORAGAS, A. (1981), "Paraules del President del FAD", a *FAD. Dels bells oficis al disseny actual*, Caixa de Barcelona, Barcelona, 1981.
- MORETONES, D. (2007), "El fons Massana: l'escola d'art recopila el seu patrimoni artístic i documental", *Barcelona Educació*, nº 61 nov. 2007.
- MOULIN, R. (1968), "Vivre sans vendre" a *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995. pàg. 17-33.
- MOULIN, R. (1971), "Champ artistique et société industrielle capitaliste" a *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995. pàg. 34-54.
- MOULIN, R. (1978), "La genèse de la rareté artistique" a *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995. pàg. 161-191.
- MOULIN, R. (1983), "De l'artisan au professionnel: l'artiste" a *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995. pàg. 91-106.
- MOULIN, R. (1997), *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1997.
- MURRAY, P. i L., (1968), *Diccionario de arte y artistas*, Parramón, Barcelona, 1978.
- "Notes i comentaris: El Patronat de les Fundacions Massana..." (1929a), *Arts i Bells Oficis*, gener 1929, Barcelona, pàg. 19-20.
- "Notes i comentaris: L'Escola Massana" (1929b), *Arts i Bells Oficis*, juliol 1929, Barcelona, pàg. 132.
- ORLA, J-M. (1972), "La Escuela Massana expone en Suecia", *Diario de Barcelona*, 20-VII-1972.
- PALLASMAA, J. (2009), *La mano que piensa*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- *Panorama de la cerámica española contemporánea* (1986), Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1986.

- PARRA, D. (2008), *L'Escola del Treball (1913-1939): Renovación Pedagógica y Didáctica*, Tesi Doctoral, Universidad de Huelva, Huelva, 2008.
- PALAU I FABRE, J. (1971), *Picasso i els seus amics catalans*, Aedos, Barcelona, 1971.
- PEIST, N. (2012), *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Abada Editores, Madrid, 2012.
- PERMANYER, LI. (1972a), "Llorens Artigas o el arte de dominar el fuego", *La Vanguardia*, 30-VI-1972.
- PERMANYER, LI. (1972b), "Llorens Artigas o el arte de dominar el fuego: se instala definitivamente en París", *La Vanguardia*, 1-VII-1972.
- PERMANYER, LI. (1972c), "Llorens Artigas o el arte de dominar el fuego: amistad y colaboración con Raoul Dufy", *La Vanguardia*, 14-VII-1972.
- PERMANYER, LL. (2000), "Perfil de aquel Massana de la Escola Massana", *La Vanguardia*, 16-I-2000.
- PÉLAUZY, M^a A. (1978), "Por un regreso a la cerámica popular", *Batik*, nº 44, octubre 1978.
- PELTA, R. i GUAYABERO, O. (2003), "Cronologia" a *Els monogràfics de Barcelona metròpolis mediterrània*, nº3, 2003.
- PEY, S. (1960), "Repercussió social del decorativisme", *Serra d'Or*, nº5, V-1960.
- PIERRE, J. (1974), "Peintures céramiques et sculptures céramiques dans l'œuvre de Miró et Artigas" a *Miró & Artigas, céramiques*, Maeght éditeur, París, 1974.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, A. (1963), "Terres nouvelles de Miró et Artigas" a *Derriere le miroir*. Maeght, 1963.
- PIJOAN, J. (1932), "Les ceràmiques de l'Artiges" text del catàleg de l'exposició a la Brummer Gallery de Nova York, citat a *Josep Llorens Artigas*, Ajuntament de Barcelona, 1981.
- PLA, J. (1971), "Josep Llorens Artigas, ceramista" a *Homenots quarta sèrie*, Ed. Destino, Barcelona, 1975.
- PLAYÀ, J. (1994), "La falta de acuerdo entre el Ayuntamiento y la Generalitat amenaza a la Escola Massana", *La Vanguardia*, 8-VI-1994.
- POLI, F. (1976), *Producción artística y mercado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- *Portes endins: Escola Massana 75 anys* (2004), Institut Municipal d'Educació i Escola Massana, Barcelona, 2004.
- PRÉAUD, T. i GAUTHIER, S. (1982), *La céramique, art du XXe siècle*, Office du Livre, Fribourg, 1982.
- PRIETO, J-A. (1992), "Ceràmica, creació, terra", *Publicació ACC*, nº 10, Barcelona, 1992.
- PRIETO, J-A. (1996a), "¿Qué diseño? ¿Qué arte?", *El País*, 27-VI-1996.
- PRIETO, J-A. (1996b), "El somni d'un pastisser: l'Escola Massana", *Catalònia Cultura* nº 45, Barcelona 1996.
- PRIETO, J-A. et al.(1997), "Escola Massana Barcelona", *Interni*, nº 472, juliol-agost, Milà, 1997.

- PRIETO, J-A. (1999), "La nau i l'os (o reflexions preocupades d'un professor d'art i disseny)", a *Barcelona, Metópolis mediterrània*, n° 45, febrer-abril, Ajuntament de Barcelona, 1999.
- PRIETO, J-A. i VIDAL, J-M. (2000), "Escola Massana, diversitat, interdisciplina, creativitat, llibertat", a *Barcelona Educació*, n° 12, octubre, IMEB, Barcelona, 2000.
- PRIETO, J-A. (2004a) "Artesania, art, disseny: cap a unes arts implicades", a Ontañón, A. (ed.) *Altres mirades sobre el disseny*, Escola Massana, Barcelona, 2004. pp. 53.
- PRIETO, J-A. (2004b) "És possible un disseny ecosocial?", a Ontañón, A. (ed.) *Altres mirades sobre el disseny*, Escola Massana, Barcelona, 2004. pp. 89.
- PRIETO, J-A. (2011a), "Artesanía, arte, diseño: reflexiones previas" a Cruz, C. i Prieto, J-A. *Diseñando con las manos*, Fundesarte, Madrid, 2011, pàg. 10-21.
- PRIETO, J-A. i CRUZ, C. (2011b), "¿El futuro del diseño es la artesanía?" a Cruz, C. i Prieto, J-A. *Diseñando con las manos*, Fundesarte, Madrid, 2011, pàg. 176-183.
- *Prova de Foc: Ceràmiques d'artista* (1989), Galeria Fernando de Alcolea, Barcelona, 1989.
- PUIG ROVIRA, F-J. (1979), "Un país de grandes artistas de la arcilla" a *Destino* n° 2199, 4-XII-1979.
- PUJOL, P. (1930) citat a Ribalta, M., "Apunts per a una història de la Massana", a *Portes endins*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2004, pàg. 27.
- PUNYET MIRÓ, J. i GARDY ARTIGAS, J. (2007), *Joan Miró, Josep Llorens Artigas, Ceramics. Catalogue raisonné 1941-1981*, Daniel LeLong and Successió Miró, Paris, 2007.
- QUINTANA, F. de P. (1944), "La Exposición de la Escuela Municipal "Massana" de Artes suntuarias", *Cuadernos de Arquitectura*, n° 2 nov. 1944, pàg. 35-38.
- RÀFOLS, J. F. (1930), "L'Escola Massana", *El Matí*, 8-VIII-1930.
- RÀFOLS, J. F. (1980), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Edicions Catalanes, Barcelona, 1980.
- RAMIREZ DE LUCAS, J. (1959) "Una vida intensa en busca del arte", *El Español*, Madrid, II-1959 (citat per Miralles 1992:26).
- RAMON, A. (2013), entrevista en vídeo per l'autor a la Sala Artur Ramón (20'), Barcelona, 23-VII-2013.
- *René Metras 1926-1984. Reconstruir los sueños* (2008), Àmbit Sevicios Editoriales, Barcelona, 2008.
- RIBALTA, M. (2004), "Apunts per a una història de la Massana", a *Portes endins: Escola Massana 75 anys*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2004.
- RICARD, A. (2000), *La aventura creativa*, Ariel, Barcelona, 2000.
- RIU-BARRERA, E. i VÉLEZ, P. (2012), *Riu Serra, 1921-2006: escultor i dibuixant*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2012.
- SACS, J. (1925), "Els artistes catalans a París", *Revista de Catalunya*, n° 18, 1925.
- SACS, J. (1930), "L'Escola Massana", *Mirador*, 22-XI-1930.
- SALA, C. (1969), "A l'Escola Massana, tradició i renovació es donen la mà", *Tele Estel* n° 134, 7-II-1969.

- SALA, E. (2013), entrevista en vídeo per l'autor al seu taller a Premià de Dalt (89'), 4-VI-2013.
- *Sala Parés, 130 anys* (2007), Sala Parés, Barcelona, 2007.
- SANCHEZ-PACHECO, T. (1979) "La cerámica desde el fin de siglo a nuestros días" a *12 ceramistas españoles*, Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1979.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T. (1981), *Cerámica contemporánea*, Casa de Cultura de Zamora, Zamora, 1981.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T. (1997), "Cerámica española", a *Summa artis: historia general del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997.
- SANTOS TORROELLA (1964), *Roberta Griffith*, Instituto de estudios norteamericanos, Barcelona, 1964.
- SARDÀ, Z. i MANENT, R. (1992), *Una nissaga de joiers a Barcelona: els Capdevila*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
- SARRIÓ, M. (2011), "Sostre de vidre" a Lola, M. *Glosari* (consulta: 11-10-13) disponible a uv.es <http://www.uv.es/igualtat/MireiaLola/glossari.pdf>,
- SENNETT, R. (1998), *La corrosión del carácter*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- SENNETT, R. (2008), *El Artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- SENNETT, R. (2013), *Richard Sennett dixit*, Katz CCCB, Madrid, 2013.
- SESEÑA, N. (1981), "La cerámica en Madrid" a *Ceramistas en Madrid*, Museo Municipal - Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981.
- SESEÑA, N. (1989), *Prova de foc*, Fernando Alcolea, Barcelona, 1989.
- SHINER, L. (2001), *La invención del arte: Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2010.
- SOLDEVILLA, M. (2000), "El desarrollo de la enseñanza de las artes aplicadas a la industria en España" a *Del artesano al diseñador : 150 años de la Escuela de Artes y Oficios de Valencia*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2000.
- SUDJIC, D. (2008), *El lenguaje de las cosas*, Turner Publicaciones, Madrid, 2009.
- TATARKIEWICZ, W. (1976), *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1990.
- *Terre di Spagna* (1988), Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, 1988.
- TIANA, M. (2003), *Escultura cerámica contemporánea 1975-2000. Resoluciones cerámicas en el último cuarto del siglo XX*, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 2003.
- TIEZZI, E. (1984), *Tiempos históricos, tiempos biológicos. La Tierra o la muerte: los problemas de la "nueva ecología"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- TURNER, J. (1996), *The Dictionary of art*, Grove, New York, 1996.
- VALERA, A. (1968), "La Escuela Massana se queda pequeña: 400 alumnos sin matrícula", *El Noticiero Universal*, 5-X-1968.
- VALLÈS, I. (1985), *Artesania, art i societat*, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1985.
- VÉLEZ, P. (2002) "Gaudí: una reflexió sobre les arts decoratives" *Butlletí XVI, 1*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2002.

- VÉLEZ, P. (2009), "El dibuix, base de l'aprenentatge tècnic i artístic. L'Escola Gratuïta de Disseny. La Classe d'Arquitectura. La Classe de Dibuix Lineal", a Barca-Salom, F. X. i Bernat, P. i. a. (eds.) *Fàbrica, taller i laboratori*, Barcelona, Cambra de Comerç, 2009.
- VÉLEZ, P. (2011), "Els ensenyaments de dibuix a la Junta de Comerç i la indústria de les indïanes", *Barcelona Quaderns d'Història*, nº 17, 2011.
- VÉLEZ, P. (2012), "De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1750 i 190", a Grau, R. (ed.) *Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana*. Aj. de Barcelona, Barcelona 2012.
- VENTURA, J. (1995), "Jaume Busquets i Mollera" a *Notes*, vol. 9, Centre d'Estudis Molletans, Mollet, 1995, pàg. 175-186.
- VERRIÉ, F-P. (2005), "La resistència apasionada d'un període de transició" a Larrea, Q. (ed.), *FAD: Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*, FAD, Barcelona, 2005.
- VICENS, F., GOMIS, J., i PRATS, J. (1971), *Artesanía = Craftsmanship = Art populaire = Volkskunst*, Polígrafa, Barcelona, 1971.
- "Vida de Barcelona" *La Vanguardia*, 6-I-1942. pàg. 8.
- VIGIL, M. (1958), "El pastelero Massana", a *Barcelona de nuevo*, Ed. Barna, Barcelona, 1958, pàg. 32-35.
- VILLAFANE, J. (2013), *La buena reputación. Claves del valor intangible de las empresas*. Pirámide. 2003.
- WIRTH, R. (1982), "Tàpies Massana", *La Vanguardia*, 7-V-1982.
- WIRTH, R. (2004), "La Escola Massana cumple 75 años y abre a las empresas su arte y diseño", *La Vanguardia*, 22-X-2004.
- YVARS, J.F. (2008), "Reconstruir los sueños. Los mundos de René Metras" a *René Metras 1926-1984. Reconstruir los sueños*, Àmbit Sevicios Editoriales, Barcelona, 2008.
- *12 ceramistas españoles*, Ministerio de Cultura, Valencia 1979.

FONS EM: Els documents originals del Fons de l'Escola Massana no estan catalogats, i estan consultats directament.

ARXIU CONSULTATS

Presencials

Fons Escola Massana, l'Espai Miralles, la Biblioteca de l'Escola Massana, l'Arxiu Agustí Massana de la Casa de l'Ardiaca, la Biblioteca de Catalunya, de la Facultat d'Història i Geografia de l'UB, de la Facultat d'Humanitats de l'UAB, de la Facultat de Belles Arts de l'UB, del MACBA, l'Arxiu de l'Associació de Ceramistes de Catalunya, del Museu de Ceràmica, de la Galeria Artur Ramon, i els arxius personals de Jordi Vila Rufas, Rosa Amorós i Elisenda Sala.

En línia

Academia.edu, Barcelona Quaderns d'Història, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, bnc.cat/digital, Depòsit Digital de Documents de l'UAB, DIALNET, RACO, RTV.ES, TDR, i La Vanguardia.