

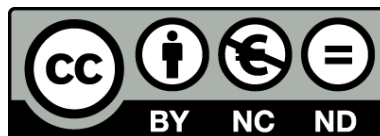


UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona

El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria

Jesús-Àngel Prieto Villanueva



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

# LA LLUITA PEL REONEIXEMENT DELS OFICIS ARTÍSTICS I L'ESCOLA MASSANA DE BARCELONA

## EL CAS DELS ESMALTS, LA CERÀMICA I LA JOIERIA



TESI DOCTORAL



Doctorand  
JESÚS-ÀNGEL PRIETO VILLANUEVA

Directors  
DR. VICENÇ FURIÓ  
DRA. NURIA PEIST  
Tutor  
DR. VICENÇ FURIÓ

PROGRAMA DE DOCTORAT  
H1801 HISTÒRIA DE L'ART

LÍNIA DE RECERCA  
100691 HISTÒRIA  
I TEORIA DE LES ARTS

Maig  
2017

← Fotografies de portada i contra de les taules de treball d'Andreu Vilasís, Rosa Amorós i Ramon Puig-Cuyàs.

Fotografia de la dreta on apareixen part del grup fundacional de l'Escola Massana (amb vinculacions a l'Escola Superior dels Bells Oficis i al FAD): (de dreta a esquerra, asseguts) Bonaventura Sabaté, professor de retaule; Jaume Busquets, primer director i pintor decorador; Joan Gols, secretari; el fotògraf, no identificat; Xavier Corberó, professor de repujat de metall; (drets) Joan Muntasell, professor de talla de vidre; Joan Albiol, professor del curs preparatori, anomenat d'orientació d'oficis; Josep F. Ràfols, professor d'història de l'art; Francesc Vidal Gomà, professor de dibuix i color; i Rafael Solanic (que no formava part del grup) escultor i orfebre i ex-professor de l'Escola Superior dels Bells Oficis. →

**TESI DOCTORAL**

**LA LLUITA PEL REONEIXEMENT  
DELS OFICIS ARTÍSTICS  
I L'ESCOLA MASSANA DE BARCELONA**

**EL CAS DELS ESMALTS,  
LA CERÀMICA I LA JOIERIA**



Doctorand

JESÚS-ÀNGEL PRIETO VILLANUEVA

Directors

DR. VICENÇ FURIÓ

DRA. NURIA PEIST

Tutor

DR. VICENÇ FURIÓ

PROGRAMA DE DOCTORAT

H1801 HISTÒRIA DE L'ART

LÍNIA DE RECERCA

100691 HISTÒRIA

I TEORIA DE LES ARTS

Maig 2017



## *Agraïments*

<b>1- INTRODUCCIÓ</b>	<b>11</b>
1.1 Hipòtesis i objectius de la investigació	13
1.2 Metodologia i estat de la qüestió	16
1.3 Marc teòric	31
1.3.1 Art, disseny i oficis artístics (artesanía)	33
1.3.2 Capital econòmic, cultural, social i simbòlic	42
1.3.3 Processos de reconeixement	46
1.3.4 Mons de l'art i <i>artifícatíon</i>	53
1.3.5 Art modern vs. art contemporani	66
<b>2- L'ESCOLA COM A INSTÀNCIA DE LEGITIMACIÓ</b>	<b>71</b>
2.1 L'escoles i el seu paper en la valoració de les arts que ensenyen	72
2.2 L'escola del FAD: evolució de la seva reputació	107
<b>3- ELS ESMALTS: LA VALORACIÓ ENDOGÀMICA</b>	<b>125</b>
3.1 Antecedents: cap a una autonomia "artística"	126
3.2 El primer moment de reconeixement de l'esmalt: Miquel Soldevila	134
3.3 El moment de la consolidació: "L'Escola de Barcelona"	155
3.4 El paper de les escoles Massana i Llotja en la reputació dels esmalts	172
3.5 Conflicte entre instàncies de reconeixement	181
3.6 Conclusions parcials: estatus indiscutible?	193
<b>4- LA CERÀMICA: EL SOSTRE DE VIDRE</b>	<b>209</b>
4.1 Del càntir, les arts industrials i la peça única	211
4.2 Artistes i ceramistes. Miró i Artigas	220
4.3 Llorens Artigas a l'Escola Massana. Consagracions creuades	237
4.4 Després de Llorens Artigas	248
4.4.1 La núvia de l'art, l'amant del disseny	251
4.4.2 Consolidacions possibles: un miratge?	257
4.5 La ceràmica, el sostre de vidre i el mur de Berlin	281

<b>5-</b>	<b>LA JOIERIA: UN RECONeixEMENT ESPECÍFIC</b>	<b>291</b>
5.1	El prestigi de la joia en el Modernisme	292
5.2	Noucentisme i Art Decò: espais creuats	312
5.3	Postguerra: entre l' <i>estraperlo</i> i el prestigi dels artistes	329
	5.3.1 La resistència i l' <i>estraperlo</i>	329
	5.3.2 Joia d'artista	345
5.4	La nova joieria i la joia de disseny: el disseny com a nova instància de reconeixement	358
5.5	Joieria contemporània: cap a un espai autònom de valoració?	386
5.6	Conclusions parcials: <i>artification</i> parcialment aconseguida	417
<b>6-</b>	<b>CONTRASTOS, MECANISMES I PAUTES</b>	<b>423</b>
6.1	La valoració dels esmalts, la ceràmica i la joieria: anàlisi comparativa	423
6.2	L'efecte dels artistes consagrats	436
6.3	Col·leccionistes, mercat i museus: una situació anòmala?	446
<b>7-</b>	<b>CONCLUSIONS</b>	<b>453</b>
7.1	Plataformes acadèmiques, reconeixements endogàmics, sostres de vidre i reconeixements autònoms	454
7.2	El camp de la lluita pel prestigi	462
<b>8-</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>469</b>
<b>9-</b>	<b>ÍNDIX DE TAULES I GRÀFICS</b>	<b>500</b>
<b>ANNEX-</b>	<b>La <i>copoteca</i> del FAD: un índex de reconeixement</b>	<b>503</b>



## **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, Artesanía Catalunya, Associació de Ceramistes de Catalunya, Museu del Disseny de Barcelona.

L'impuls principal d'aquesta recerca ve de la meva reimmersió en els estudis universitaris, gràcies al Màster en estudis avançats d'Història de l'Art –en particular de l'assignatura de Sociologia de l'Art– i dels interessos a dalt esmentats (l'Escola Massana, l'art, el disseny i els oficis artístics).

El desenvolupament d'aquesta recerca ha estat possible, abans que res, per la direcció experta i metòdica comprensió del meu director i tutor Dr. Vicenç Furió; i l'acompanyament de la co-directora Dra. Núria Peist que ha insistit amb infinita paciència en la coherència teòrica i el rigor metodològic (no sempre aconseguits per aquest doctorand). Francesc Miralles ha tingut la generositat de compartir els seus coneixements i la seva gran biblioteca, així com Andreu Vilasís i Ramon Puig-Cuyàs.

Jordi Agudé, Carme Amat, Rosa Amorós, Isabel Barba, Maria Bofill, Carme Brunet, Joaquim Capdevila, Núria Carulla, M<sup>a</sup> Antonia Casanovas, José Corredor-Matheos, Benet Ferrer, Pilar Garrigosa, Mónica Gaspar, Núria López-Ribalta, Carme Llorens, Madola, Artur Ramón, Elisenda Sala, Ramon Serra Massansalvador, Pilar Vélez, Francesc Vilasís-Capalleja i Montserrat Xicola, 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. També han tingut l'amabilitat de facilitar-me material i respondre a les meves consultes Marisé Àlvarez, Isabel Campi, Josep Capsir, Antoni Cumella, Isabel Fer-

nàndez del Moral, Tanja Fontane, Grego G. Tevar, Anna García, Daniel Giralt-Miracle, David Gràcia, Pepa Jordana, Joan Llibre, Jaume Mercadé, Lluïsa Samaranch, Francesc Tous, Elisa Ullauri, Elisenda i Georgina Vila.

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 les direccions del centre, Xavier Capmany i, en particular de Gemma Amat, bona coneixedora de les lluites pel reconeixement de l'artesanía i els oficis), sense oblidar la informació acadèmica facilitada per Rosa Torelló (aquesta informació acadèmica ha estat recopilada per Gloria Ponsà, i complementada a la secretaria de l'Escola Llotja gràcies a l'ajuda de Lluïsa Díaz). A l'Escola Llotja he tingut el suport del ex-director Andreu Vilasís, i de la membre de l'actual equip directiu, Núria López-Ribalta.

Elisabet Puig i Mónica Gaspar varen tenir la generositat de llegir parts del treball i aportar observacions altament pertinents. Muriel Prieto ha col·laborat curosament en la formalització de les dades. L'atenció de la professora M<sup>a</sup> Aurèlia Vila ha estat cabdal en la revisió dels originals; així com en el disseny de la portada i en el suport a la maquetació, el treball d'Anna Viladevall ha tingut l'elegància que sempre destil·len els seus treballs gràfics.

Des de fa més de quaranta 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, maig del 2017.

# INTRODUCCIÓ

La recepció, entesa com l'actitud respecte a l'experiència estètica provocada per les diferents activitats del món de l'art, ha variat considerablement en els darrers cinquanta anys. Parlem de la nostra experiència estètica enfront de les arts plàstiques i visuals, de la producció d'objectes, d'allò que pot acabar entrant a l'espai domèstic, moltes vegades prèviament gaudit en els espais comuns de les sales d'exposició, de les botigues, de les altres cases, dels museus.

En un primer moment la fascinació per allò bell no entenia d'utilitats o de fruïcions pures. Per exemple, aquella joguina que ens fascinava ho era pels plaers del joc però també per la contemplació: recordo –disculpeu la primera persona– estar tirat al terra veient els diferents angles de vista d'un magnífic camió de fusta i metall. I la cura de l'àvia respecte a una ceràmica sobre el moble o del seu fermall al pit. O el paisatge a l'oli d'un modest pintor que el meu pare va conèixer en la seva infància: era un món rural sense televisió i només amb una sessió de cinema a la setmana, amb pel·lícules que ens arribaven un any més tard de la seva estrena (acompanyades del No-Do).



Els repetits rituals religiosos, amb el seu "cripticisme", però també amb el seu misteri (la màgia de la representació) junt amb la transmissió oral (després llegida) de les rondalles, de les històries i la voluntat de representar-les en els primers dibuixos infantils, varen conformar (més enllà dels aspectes culpabilitzadors i enculturadors) una aproximació a la recepció i al gaudi dels objectes i de les imatges. Aquests objectes i imatges un dia les descobriríem en altres espais: els llibres d'història de l'art, les exposicions de pintura i d'escultura, els museus. I un cert misteri religiós migrava d'una experiència a l'altra: la contemplació, el silenci, la comprensió de les normes d'observació, de les primeres claus del *connoisseur*...I si a l'església hi havia les representacions pròpies, a l'espai domèstic hi teníem el baix relleu en plata del sant sopar *après* Leonardo da Vinci. Aquesta transposició d'experiències entre espais públics i privats formaven part del *habitus* i de la distinció: identificació amb la superestructura religiosa, amb el propi *classement*, distinció econòmica, cultural i social, que vol dir afirmació del propi espai de classe.

Els anys 60 i 70 varen introduir noves experiències: d'una banda l'espai domèstic va ser colonitzat per la televisió (la ràdio ho havia fet unes dècades abans) amb el que això comporta d'obertura i contaminació (quasi en paral·lel amb l'efecte del "cotxe familiar"). Els objectes i les imatges varen entrar en una cerimònia de confusió, just en el moment que el disseny industrial democratitzava i envaïa la nostra mirada cap a allò útil, cap a noves experiències del consum (els nous materials desplaçaven la ceràmica, entre d'altres). I l'art plàstic trencava definitivament els límits entre allò que era i el que no era: la lingüística, el psicoanàlisi, l'estructuralisme sota l'energia neodada del pop art i les inquietuds del minimalisme i l'art conceptual, capgiraven la nostra experiència. S'hi introduïa la reflexió, la perplexitat i un nou *classement* respecte a allò que determinarem com a paradigma contemporani. En paral·lel –i amb intencions polítiques similars– els joves adoptaven una postura crítica radical contra el capitalisme industrial i consumista que els feien apropar-se al món rural, a l'artesania. D'una banda l'experiència estètica marcava uns territoris nous en el si del món de l'art (amb la contradicció de voler abolir la diferència entre art i vida) que convertia en art tot allò que es feia

sota el paraigües de la institució, dels circuits culturals; de l'altra es contestava el sistema amb l'alternativa d'una *desartificació* convertint a cada ciutadà en responsable dels seus objectes i les seves imatges gràcies a un compromís amb noves maneres de viure, l'anomenada contracultura: des de William Morris no havíem tornat a relacionar utopia política i artesania.

Els vuitanta i els noranta varen constituir una tornada a la realitat: el capitalisme de consum donarà pas al capitalisme de ficció, les utopies són abandonades, i l'art contemporani es converteix en el centre de polítiques expansives dels estats (creació de centres d'art, aparició del concepte "indústries culturals"). Allò utilitari –susceptible de ser consumit– és ja el territori del disseny industrial, les arts visuals abandonen la seva voluntat d'espai per a la contemplació, del gaudi de l'expressió i la formalització per a continuar la seva proposta d'interrogació sobre els límits de l'art. Els espais personals adopten la cultura "*low cost*" i l'obsolescència programada, que devaluen l'experiència estètica com territori durador: la moda esdevé el paradigma (difícil parlar de moviments artístics, i sí de tendències). El mercat de l'art (seguint la dinàmica general) a partir de la caiguda del mur de Berlín, es mundialitza, i això obre unes dinàmiques que intervenen en l'espai multicapa de la creació artística: ideació, producció, exhibició, monetarització (especulació?).

D'aquella anterior experiència estètica i funcional on objectes i imatges compartien espais amb jerarquies "amables", hem arribat a una nova manera d'entendre aquesta experiència (a l'àmbit públic i el privat) que ha fet notable el prestigi de les pràctiques de les arts visuals i ha deixat en el camí els oficis artístics (malgrat els moments de valoració compartida: modernisme, noucentisme, els anys 60, i algun repunt als 80).

Aquest breu panorama esbossat, ens serveix d'introducció i de marc mental a la nostra inquietud, que es materialitza en uns objectius i unes preguntes que impulsen la nostra recerca.

## **1.1 Hipòtesis i objectius de la investigació**

Entenem que art i artesania han estat territoris comuns durant la majoria dels segles, i que el nostre actual marc mental respecte a allò que entenem per

art –tot coincidint amb la implantació de la nostra disciplina, la història de l'art– incorpora aquesta jerarquia d'arts majors i menors. Sembla clar que l'art i els artistes són la referència de la nostra experiència estètica, amb una centralitat remarcable com espai privilegiat de la cultura. Aquestes obres, aquests autors arriben a nosaltres a través d'uns processos de reconeixement, uns mecanismes que ens fan socialment donar per bones unes pràctiques, uns creadors. Això té conseqüències culturals, acadèmiques i econòmiques, amb una interrelació difícil de visualitzar sense caure en simplismes o reduccionismes.

Aquesta reputació del món de l'art té tangencialment un conflicte amb l'anomenat món de l'artesanía: com a cossos que varen sorgir d'una unitat primera, la seva separació actual comporta dubtes, inquietuds i lluites. Proposem que dins de l'artesanía hi ha un espai més específic en allò que anomenen oficis artístics (bells oficis en la terminologia noucentista), que tot i compartir l'origen amb aquella, posen l'accent amb més contundència en el seu vessant estètica, formalitzadora, creadora. Al s. XX veiem que aquesta relació (arts majors, arts menors) passa per moments diversos, tant d'àmplia convivència i fraternitat, d'invasió interessada i generosa per part dels artistes, com de distància i menysteniment (podríem parlar de rebuig?).

Aquests dos mons (de l'art, dels oficis artístics), ja des del punt de vista dels protocols formatius, ofereixen aspectes destacables en el nostre àmbit geogràfic, Barcelona. Si bé al 1775 l'Escola Gratuïta de Disseny inicia la seva història amb la voluntat de formar a homes d'ofici lligats a les manufactures tèxtils del nostre país, poc temps després es dedicarà primordialment a formar pintors i escultors. Serà a principis del s. XX que diverses escoles posaran l'accent en els oficis artístics, i aquella primerenca escola de disseny (convertida en la popular Escola Llotja) tindrà una escissió entre una futura facultat de belles arts i l'escola d'arts i oficis (abans havia donat pas a l'escola d'arquitectura). Com veurem les belles arts adquireixen rang universitari i els oficis artístics es mantenen com a ensenyament professional i tècnic. I aquells bells oficis a mida que avança el segle passen per etapes diverses, alguns amb el miratge de la dilució de les jerarquies entre arts menors i majors.

Cóm són aquestes etapes? Quins aspectes varen facilitar aquest reconeixement? Aquest reconeixement va ser equivalent al del camp artístic? Quines sinergies es van activar? Quins oficis van protagonitzar aquestes interrelacions? Va canviar això el reconeixement dels oficis, o només d'alguns? Va variar la posició dels diversos llenguatges artístics? Les connexions entre aquests mons, s'han consolidat? En aquesta lluita pel reconeixement, quin ha estat el balanç final a les darreries del s. XX?

Aquestes preguntes, que s'articulen com a hipòtesis, es poden concretar en els quatre objectius següents, emmarcats en l'àmbit geogràfic de Barcelona en el període 1900-2000:

- Analitzar els mecanismes dels processos de reconeixement en el camp de l'art, i veure la seva possible transposició al món dels oficis tenint en compte la dialèctica existent entre les arts plàstiques, el disseny industrial i les arts aplicades.
- Descriure el paper de l'esmalt, la ceràmica i la joieria, com a oficis de referència, ja que històricament han tingut un protagonisme remarcable en tres etapes consecutives al llarg del segle passat.
- Revisar les històries de l'esmalt, la ceràmica i la joieria en aquest període, la seva rellevància, els personatges claus, i així poder establir l'evolució de la seva valoració.
- Les dades que ens proporcionin aquesta revisió històrica ens han de servir per comprendre els processos de reconeixement, i establir comparacions amb d'altres camps.
- Investigar la responsabilitat de les institucions docents i en particular de l'Escola Massana, en els processos de reconeixement.

Estudiem l'esmalt, la ceràmica i la joieria, tant pel seu protagonisme lligat a personatges claus a la docència a l'Escola Massana, com pel seu pes com a oficis artístics de referència, essent conscients de que deixem per una altra ocasió el merescut interès del tapís i l'art tèxtil, del vidre i les seves variants. Limitarem el marc de referència a Barcelona per poder abastar amb certes garanties el gruix d'informació disponible. Així mateix és l'àmbit que li pertoca a

una institució municipal com és l'Escola Massana, que és el centre acadèmic sobre el que pivotarem l'anàlisi de la responsabilitat en els processos de reconeixement, i que ens serveix per veure també el paper (en aquests processos de valoració) de les institucions acadèmiques. Així mateix, el període estudiat agafa aquesta centúria sobre la que tenim la distància necessària per aportar una visió equilibrada.

Els oficis artístics han protagonitzat una lluita pel reconeixement a Barcelona durant el segle XX? Quin protagonisme han tingut els esmalts, la ceràmica i la joieria? Han compartit les mateixes estratègies i han aconseguit els mateixos resultats? En aquest reconeixement hi ha tingut algun paper l'Escola Massana? Aquesta investigació ens dóna llum sobre els processos de reconeixement ja estudiats en el món de l'art?

## **1.2 Metodologia i estat de la qüestió de la lluita pel reconeixement**

Com acabem d'esmentar, els objectius del present treball es sustenten d'una banda sobre un territori de caire teòric (la literatura sobre la sociologia del reconeixement) i de l'altra sobre l'evolució de la valoració dels oficis artístics, en concret els esmalts, la ceràmica i la joieria, al s. XX i a Barcelona, tot interrelacionant-los amb l'evolució d'una institució docent (sense oblidar les concomitàncies amb institucions paral·leles).

A l'apartat 1.3 dedicat al marc teòric desenvoluparem els conceptes claus sobre les relacions entre art, disseny i oficis artístics; el tema del capital econòmic, cultural, social i simbòlic; els processos de reconeixement; els mons de l'art i l'*artifiction*; i l'art modern vs. art contemporani. Farem explícit en aquest apartat 1.3 l'estat de la qüestió del marc teòric, ja que citarem abastament les nostres fonts i autors de referència, tot assenyalant el poc pes i la poca presència de reflexió sobre el reconeixement en els oficis artístics, i sobre el paper de les institucions formatives en aquests processos de valoració.

Lògicament, aquesta recerca sobre l'evolució de la valoració dels oficis artístics, en concret els esmalts, la ceràmica i la joieria al s. XX, ens portarà a revisar si hi ha estudis sobre el reconeixement d'aquests oficis. Igualment

haurem d'investigar sobre si les institucions acadèmiques, i en particular l'Escola Massana, han estat objecte d'estudis sobre la seva reputació.

En primer lloc, respecte a la metodologia que emprarem direm que primerament serà la investigació sobre les bases teòriques de la sociologia del reconeixement, amb una forta interrelació amb la sociologia general, tot vinculant conceptes i cercant una visió que, sense abandonar la disciplina, es pogués enriquir amb aportacions de camps col·laterals: antropologia, economia, sociologia del gènere, filosofia i teoria de l'art. S'intentarà cercar les eines que la investigació empírica vagi demanant, allà on la recopilació de dades insti a afinar els conceptes teòrics que permetin lectures aclaridores dels fenòmens estudiats.

En l'àmbit de la recerca concreta (els estudis sobre els oficis artístics) optarem per dotar-nos d'una base històrica que provoqui una visió precisa dels actors, les circumstàncies, els indicadors i les instàncies que els fan visibles, amb les seves diferents temporitzacions. En el cas dels esmalts i la joieria ens remuntarem al canvi de segle al voltant del Modernisme, ja que hem valorat les bases que aquest moviment va aportar a l'*artifiction* d'aquests dos oficis. A canvi la ceràmica pensem que explicarà bé la seva evolució a partir del Noucentisme, ja entrat en el s. XX., sense deixar de referenciar l'herència anterior.

Aquest estudi més historicista es farà a partir de manuals d'història, tant dels més genèrics com, evidentment, dels més especialitzats, en tant que aquestes fonts ens interessin, no només com a proveïdores d'informació fiable, sinó que els propis processos de reconeixement es basen en el paper d'agència d'aquestes fonts. En tant que historiadors podríem fer recerques originals a la cerca de artífexs o artistes poc coneguts o oblidats pels corrents historiogràfics, però just el que ens interessin són aquells que són valorats en aquestes fonts ja que això és altament significatiu del seu reconeixement (sigui o no just). En un procés matisadament fiable (no introduïrem correccions qualitatives), cercarem aquest reconeixement dels autors citats en tesis doctorals, històries de l'art (generalistes o especialitzades), exposicions de



referència i els seus catàlegs, premis i convocatòries, monogràfics en revistes, i diccionaris especialitzats.

Amb aquestes referències construirem uns quadres on constaran les vegades que els protagonistes han estat considerats, el que ens facilitarà una valoració quantitativa de la seva presència (i no qualitativa: no estem actuant com a crítics d'art). Això ens permetrà veure quins autors o autores tenen una presència ressenyable i sobre ells incidirem més particularment per veure el seu procés de visibilització. En aquest sentit utilitzarem, succintament, els mètodes de l'anomenada sociologia dels qüestionaris (Heinich, 2002: 42), és a dir, rastrejar dades que ens permetin fer visible fins a quin punt es pot mostrar que un autor/a és més reconegut/da. Aquests autors eren analitzats en la seva carrera particular a través d'uns indicadors temporals del seu èxit: la primera exposició personal, la primera exposició antològica en un museu reconegut, la primera monografia a càrrec d'un especialista rellevant (Peist, 2012),.

Tenim com a referència metodològica el treball sobre les trajectòries artístiques i el procés de reconeixement en l'art modern on Núria Peist aporta, sobre aquests indicadors, la temporització dels artistes de la primera i segona avantguarda. Això ens permetrà comparar si els autors protagonistes dels oficis artístics tenen alguna homologació possible amb els seus pares en el món de les arts plàstiques i visuals. Veurem si aquests indicadors de reputació (la primera exposició personal, la primera exposició antològica en un museu reconegut, la primera monografia a càrrec d'un especialista rellevant) són directament aplicables als artífex dels esmalts, la ceràmica i la joieria. Veurem si la dinàmica dels oficis ens fa parlar d'altres indicadors: per exemple la consecució de la *chef-d'oeuvre*, aspecte heretat del passat gremial, però molt significatiu. O el reconeixement acadèmic (en aquests sentit ens referim a les acadèmies de belles arts o de arts i ciència) o el professional (gremis, associacions). Òbviament als autors més recents no els hi aplicarem aquesta temporització del seu reconeixement, perquè no han tingut temps per accedir a l'anomenada etapa de consolidació.

Complementarem la recerca amb entrevistes personals tant amb autors (Jordi Aguadé, Rosa Amorós, Isabel Barba, Maria Bofill, Carme Brunet,

Joaquim Capdevila, Núria Carulla, Benet Ferrer, Carme Llorens, Núria López-Ribalta, Madola, Ramón Puig Cuyàs, Elisenda Sala, Montserrat Xicola, Andreu Vilasis, Francesc Vilasís-Capalleja), com amb galeristes/col·leccionistes (Carme Amat, Pilar Garrigosa, Artur Ramon), historiadors i especialistes (M<sup>a</sup> Antonia Casanovas, Josep Corredor-Matheos, Mónica Gaspar, Núria López-Ribalta, Madola, Francesc Miralles, Pilar Vélez); així com consultes puntuals a autors (Cecile Dedieu, Teresa Lanceta, Elisabet Puig), a galeristes/col·leccionistes (Pepa Jordana, Lluïsa Samaranch), i especialistes (Oriol Calvo, Isabel Fernández del Moral, Daniel Giralt Miracle, Albert Mercadé, Ramon Serra, Elisa Ullauri).

Aquestes entrevistes, a part de les dades, ens aportaran la perspectiva *émic* que obre segurament aspectes interessants a l'hora de la interpretació, sobretot de les tensions entre les instàncies de reconeixement (pars, galeristes, col·leccionistes, crítics, historiadors, museus), sense menystenir el valor de l'anècdota des d'un punt de vista sociològic (Heinich, 2014: 19).

Respecte a les institucions acadèmiques hem acudit a la petita bibliografia sobre el tema (òbviament de caràcter històric), així com a consultes a les secretaries acadèmiques dels centres i a fons estadístics (escadussers) del Consorci d'Educació de Barcelona i del Departament d'Ensenyament de la Generalitat (cal indicar que ha estat la Diputació de Barcelona la que aporta l'únic estudi que hem trobat, *Els ensenyaments artístics a la província de Barcelona. Situació actual i models de referència*, Baranda 1999).

Per a la recerca dels documents han estat molt valuoses les consultes presencials al Fons Escola Massana (Fons EM: arxiu documental i fons d'art, 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, del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, la Bibliothèque Forney de París, l'Arxiu de l'Associació de Ceramistes de Catalunya, del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, i els arxius personals de Rosa Amorós, Carme Llorens, Ramon

Puig Cuyàs, Elisenda Sala, Montserrat Xicola, Jordi Vila Rufas i Andreu Vilasís (recentment donat al Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona). Virtualment hem consultat Academia.edu, Barcelona Quaderns d'Història, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, BNC.cat/digital, Depòsit Digital de Documents de l'UAB, DIALNET, TDX, RACO, Viquipèdia, Enciclopèdia Cat., DHAC.iec.cat, Artsy Magazine, Europeana collections, Persée.fr, RTV.ES, TDR, SGDAP, i La Vanguardia.

En quant a l'estat de la qüestió de la literatura sobre la sociologia del reconeixement ja hem comentat que queda incorporada en el desenvolupament del marc teòric, si bé citarem aquí els autors més referenciats: Howard S. Becker (2008), Pierre Bourdieu (1978, 1988, 1991, 1992, 2002, 2008, 2010), Alan Bowness (1990), Vicenç Furió (1986, 1999, 2000, 2012, 2013), Nathalie Heinich (1996, 1998, 2002, 2005, 2010, 2012, 2014, 2015, 2016), Raymonde Moulin (1973, 1995, 1997, 2003), Nuria Peist (2005, 2012, 2016), Roberta Shapiro (2012), i Larry Shiner (2001, 2012).

Remarcarem que si bé el tema dels processos de reconeixement té un cert desenvolupament respecte de l'art (en particular del s. XX), no hi ha referències respecte als mons de les arts artesanals, dels oficis artístics. Aquí hem fet una recerca més detallada per mirar de trobar indicis o aproximacions que estudiïn les valoracions d'obres i autors que podem considerar afins als dits mons.

Aquí cal referenciar, sumàriament, l'ús de la terminologia: arts aplicades, arts industrials, arts decoratives, arts sumptuàries, belles arts, bells oficis, oficis artístics, artesanía artística, artesanía i art. I justificar l'ús, en el present treball, del terme oficis artístics, tot definint el "món" que representa (entre el món de l'art i el món de l'artesanía, seguint Becker i Heinich). En aquest sentit assenyalarem que els oficis artístics (entre l'art i l'artesanía) satisfan la realització tant de les anomenades arts decoratives o arts de l'objecte, com de les arts aplicades (Freixa, 2015: 14).

L'estat de la qüestió sobre "la lluita pel reconeixement dels oficis artístics" en concret és inexistent: treballs explícits sobre la reputació i la

consagració, i sobre la influència de les escoles en aquests processos, no n'hi ha. I dèiem explícits perquè, indirectament, diversos autors parlen tàcitament 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 d'un determinat ofici artístic, o un premi siguin rellevants en la reputació dels subjectes referenciats. Evidentment les cronologies expositives del món de les galeries són importants, en aquest sentit són útils els llibres *Memòria XXè aniversari de la Galeria Salvador Riera* (Riera, 1993), *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya* (Hueso, 2006), *René Metras 1926-1984. Reconstruir los sueños* (Yvars, Metras, 2008), *Sala Parés, 130 anys* (Miralles, 2007), i *Galerisme a Barcelona 1877-2012* (Vidal, 2012). Com a marc de referència global tindrem en compte els estudis *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours* (Chalumeau, 2013) i *El Arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995* (Guasch, 1997)

Un cas excepcional en la relació de les escoles i el seu impacte és la col·lecció *Maestros de la cerámica y sus escuelas* (Beamonte, 2011), 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: Enric Mestre (Beamonte, 2011), Arcadio Blasco (Beamonte, 2012a), Ángel Garraza (Beamonte, 2012b), Elena Colmeiro (Beamonte, 2013), María Bofill (Beamonte, 2014), i Madola (Beamonte, 2015). La selecció d'autors feta per aquesta iniciativa i les aportacions textuais són una eina pel diagnòstic del reconeixement, tant de les escoles implicades com dels autors, si bé el concepte d'escola té més a veure amb la categoria de "mestre" dels autors ressenyats en el sentit de mestratge personal, que no tant en el seu paper pedagògic (alguns d'ells no han estat vinculats a cap escola formal): just la diagnosi ens parla del poc reconeixement de la institució i sí del personalisme dels protagonistes. No hem trobat iniciatives similars sobre esmalts, si bé *l'Exposició d'esmalts "Escola de Barcelona"* (Gil, Vilasís, 1983), reflexiona sobre aquest paraigües nominal de "l'Escola de Barcelona" que vol englobar una forma de fer on dues escoles semblen tenir una responsabilitat: Massana i

Llotja. En l'àmbit de la joieria hem trobat una obra més ambiciosa i de títol molt aclaridor de la seva intenció *De main à main: apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen = From hand to hand: passing on skill and know-how in European contemporary jewellery* (Guinard et alt., 2008). Aquest llibre posa en relleu deu escoles d'art d'Europa, presentades pels seus líders en l'àmbit de la joieria, i que a la vegada introdueixen cadascú a diversos alumnes destacats.

Respecte a la història de l'Escola Massana (història entesa com a base on cal sustentar els processos de reconeixement, tal com hem comentat en la metodologia) 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 la 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* es recullen imatges antigues dels inicis de l'escola acompanyades d'un breu text documentat de Francesc Miralles (Miralles, 1983b), 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 adduint que no hi ha prou documentació (Ribalta, 2004: 59); i l'any 2000 el director de l'Escola, Josep M<sup>a</sup> Vidal, inicia 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, diaris, 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'època del Noucentisme (1906-1917)* (Miralles, 1985b), a la *Història de l'Art Català*, Vol. VIII (Miralles, 1983a), al Vol. IX (Corredor-Matheos, 1996). Farem notar que només Miralles especifica amb apartats separats el paper de les escoles (Llotja, Escola Superior dels Bells Oficis, Massana, Escola d'Oficis Artístics, Elisava, Eina, etc.): pensem que es deu a la seva metodologia respecte a l'anàlisi del fet artístic (sempre atent als aspectes contextuais i socials), i que la seva responsabilitat al front de l'Escola Massana (director al període 1981-1989) hagi pogut ampliar aquests aspectes contextuais.

També està referenciada a *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat* (Larrea ed., 2005), i, 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 4). Complementàriament afegirem que l'Escola Massana té entrades a la *Gran Enciclopèdia Catalana* (2005) i al *Gran Larousse Català* (2004).

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 evidentment hi ha una forta documentació sobre els primers anys de l'escola. De similar importància són les monografies sobre els directors *Miquel Soldevila i Valls: el gran mestre de l'esmalt* (Cortada, 2003) i *Lluís Maria Güell 1909-2001* (Batlle et al., 2004). Així –però de manera més tangencial– les monografies sobre professors com Capdevila (Sardà, 1992, Vélez, 2000b, entre d'altres), Riu Serra (Riu-Barrera, Vélez, 2012), Eudald Serra (Serra, 1998), Llorens Artigas (Courthion, 1977, Miralles, 1992a, entre d'altres), que també aporten documentació sobre les diferents etapes en què aquests varen estar implicats (aquest llistat no és exhaustiu, i hi són referenciats principalment professors lligats als oficis artístics). Ressenyar 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 a *La Vanguardia*, 26-VIII-1921 (Labarta, 1921) lligada a la presentació a l'Ajuntament de Barcelona de les voluntats testamentàries 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 Sumptuaris".

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 al gener de 1929 a la seu del carrer Avinyó (Marco, 1929), la primera exposició de treballs d'alumnes ("Notes...", 1929b, Busquets, 1929), la segona i la tercera exposició (Busquets, 1930, Augusta, 1931), 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. Ràfols 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 (Macaya, 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). Poc a poc tot reprèn la seva activitat: l'any 1944 els *Quaderns d'Arquitectura* comenten àmpliament "La Exposición de la Escuela Municipal "Massana" de Artes suntuarias" (Quintana, 1944).

Hem trobat un llistat arxivat al 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 cerca a l'hemeroteca de *La*

*Vanguardia*, consignant el nostre període d'estudi (1929 a 2000) surten 264 resultats dels quals un filtrat més acurat ha donat unes 61 entrades amb informació rellevant. Hem 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*. Hem 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 tenim referenciats 44 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).

Com a documentació complementària referenciem els materials audiovisuals produïts pel NO-DO (1955, 1967 i 1976), per TVE i per TV3 (als 90, les televisions privades i municipals també han tingut algunes aportacions, com BTV: "L'entrevista" de Ramón Barril, 1998). Completa la informació sobre l'Escola la col·lecció d'entrevistes, fetes en vídeo per Armando Gascón durant l'any 2000, a ex-directors, i professors, molts d'ells ja desapareguts (Fons EM).

Respecte a les altres dues escoles d'art i oficis (on els esmalts, la ceràmica i la joieria han tingut presència) cal referenciar l'Escola Llotja i l'actual Escola d'Art La Industrial. La Llotja és l'escola degana, fundada l'any 1775, disposa de notable literatura històrica: *La Escuela Lonja en la vida artística barcelonesa* (Martinell, 1951), *Dos siglos de enseñanza artística en el*

*Principado* (Marès, 1964), *Llotja: Escuela Gratuita de Diseño 1775, Escola d'Art 2000* (Montero, ed.) on participen diferents autors (Anna Calvera, Francesc Quilez, Vicente Mestre, Teresa-M. Sala, Josep Bracons, Roser Masip, Pere Falcó, Arnau Puig, Núria L. Ribalta i Andreu Vilasís) així com les referències desenvolupades per Pilar Vélez (2004b, 2009b, 2011, 2012) i a “*El desarrollo de la enseñanza de las artes aplicadas a la industria en España*” (Soldevilla, 2000). Destacar el capítol que ocupa a *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936* (Galí, 1982), així com les referències a *Història de l'Art Català*, Vol. VII (Fontbona, Miralles, 1985), Vol. VIII (Miralles, 1983a), i Vol. IX (Corredor-Matheos, 1996). Dels catàlegs publicats per la Llotja destaquem *30 anys d'Esmalt a Llotja* (Vilasís, 2000). Òbviament té entrada a la *Gran Enciclopèdia Catalana* (2005) i al *Gran Larousse Català* (2004), junt també amb l'Escola Superior dels Bells Oficis i l'Escola del Treball, secció d'Oficis Artístics.

L'actual Escola d'Art La Industrial és institucionalment la continuadora de l'Escola Superior dels Bells Oficis i de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art, en tant que aquestes varen ser creades per la Diputació de Barcelona a l'espai de l'Escola Industrial, que va tenir una etapa sota la Mancomunitat de Catalunya, per tornar acabada la Guerra Civil a la Diputació fins l'actualitat. La mencionada *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, fa una bona referència d'aquestes escoles, que es complementa (en el que refereix a tot el complex de l'Escola Industrial) a *L'Escola Industrial de Barcelona* (Barca-Salom et. Alt., 2008). Òbviament l'Escola Superior dels Bells Oficis està referenciada a la *Història de l'Art Català*, Vol. VIII (Miralles, 1983a), així com a la *L'època del Noucentisme (1906-1917)* (Miralles, 1985c), i l'Escola d'Art del Treball surt referenciada com a Escola d'Oficis Artístics a la *Història de l'Art Català*, Vol. IX (Corredor-Matheos, 1996). Sense catàleg publicat fins al moment, cal destacar la documentada exposició *Cent anys de l'Escola d'Art La Industrial* (Serra Massansalvador, 2016).

Evidenciar que el nostre estat de la qüestió sobre les institucions educatives responsables dels oficis artístics a Barcelona, hi ha una recerca

més intensiva sobre l'Escola Massana, justificada pels objectius i el títol de la nostra investigació.

El territori de l'evolució dels oficis artístics a Catalunya té una bibliografia àmplia però no tant extensa com ens imaginem: abunden els treballs de caràcter tècnic i no tant els que ens poden aportar dades i reflexions sobre els aspectes bàsics per a la nostra investigació, història recent i teoria, tot recordant que sobre el reconeixement específicament no hi ha treballs.

Cal ressenyar, abans de entrar en cada ofici, aquells llibres de caràcter genèric (històries, enciclopèdies i diccionaris): *Diccionario de arte y artistas* (Murray, 1968), *Histoire des arts décoratifs : des origines à nos jours. suivie de Le design et les tendances actuelles* (Morant, Gassiot-Talabot, 1970), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* (Ràfols, 1989), *El Noucentisme* (Jardí, 1980), *Encyclopédie visuelle des Arts Décoratifs 1890-1940* (Garner, 1981), *Arte e industria en España. 1744-1907* (Pitarch, Dalmases, 1982), *Les arts décoratifs 1940-1980* (Garner, 1982), *Història de l'Art Català*, Vol. VII (Fontbona, Miralles, 1983), *Història de l'Art Català*, Vol. VIII (Miralles, 1983a), *Dels bells oficis al disseny actual: FAD 80 anys* (Mainar i Corredor-Matheos, 1984), *Las Artes decorativas* (Alcolea, 1992), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* (Bonet Correa, 1994), *Diccionari d'art Oxford* (Chilvers, et alt. 1996), *Dictionnaire international des arts appliqués et du design* (Barré-Despond ed., 1996), *Història de l'Art Català* Vol. IX (Corredor-Matheos, 1996), *The dictionary of art* (Turner, 1996), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et des tous les pays ...* (Bénézit, Busse, 1999), *Arts decoratives, industriels i aplicades* (Barral et alt., 2000), *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains* (Delarge, 2001), *El Modernisme: les arts tridimensionals, la crítica del modernisme* (Fontbona, dir. 2003), *Grammaire des Arts Décoratifs* (Riley i Bayer, 2004), *FAD: Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat* (Larrea, 2005), *Summa Artis: historia general del arte* (Pijoan, 2006).

En el territori dels esmalts farem una referència a vol d'ocell respecte a les fons d'informació que pensem marquen aquest territori (així mateix ho farem respecte a la ceràmica i a la joieria). Respecte a l'esmalt modern cal ressenyar la primera aportació històrica *Esmaltes con especial mención de los españoles* (Juaristi, 1933), i caldrà esperar al número especial de la Revista *Batik* (1982) que juntament amb el catàleg de l'*Exposició d'esmalts "Escola de Barcelona."* (Gil, Vilasís, 1983) començaran a donar alguns textos històrics i valoratius (recordem que obviem tota la bibliografia de caràcter tècnic). Important el treball final de llicenciatura *L'esmalt: tècnica i referència històrica. Estudi d'una mostra representativa d'esmaltadors contemporanis a Barcelona* (Ponsa, 1987), que es complementarà amb la tesi doctoral *Tècniques de grisalla dins el procediment pictòric de l'art de l'esmalt al foc sobre metalls, al segle XX: principals nuclis a Europa occidental, amb referència als antecedents immediats del segle XIX i l'aportació específica de Catalunya* (López-Ribalta, 1996), i colateralment amb una altra tesi doctoral amb un objectiu no tan generalista: *L'Esmalt al foc, procediment pictòric dins el context de pintura mural. Porta esmaltada del Parlament de Chandigarh* (Codina, 1990).

Com a estudi d'autor tenim l'estudi *Miquel Soldevila i Valls: el gran mestre de l'esmalt* (Cortada, 1992), la tesi *Esmalte sobre metal. Un nuevo enfoque hacia la creación plástica a través de la obra de Francesc Vilasís-Capalleja* (Herranz, 2002), així com sobre aquest darrer autor la monografia *Vilasís-Capalleja* (Miralles, 1991), i el mateix any una altra monografia *Andreu Vilasís o l'art de l'esmalt* (López-Ribalta, Vilasís, 1991). D'aquest mateix autor, molt prolífic en articles i divulgació sobre l'esmalt, tenim *Apunts sobre l'origen i la transmissió de la tècnica de l'art de l'esmalt al foc sobre metalls: discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Andreu Vilasís, llegit al Saló d'Actes de la Reial Acadèmia de Belles Arts i Sant Jordi el dia 20 d'abril de 2005*. (Vilasís, Vélez, 2005). Com a diccionari especialitzat dispossem del *Dictionary of enamelling* (Speel, 1998). Respecte a indicadors de reconeixement referenciem finalment el *Museu Municipal de l'Esmalt Contemporani* a Salou, i la col·lecció "Esmalt: l'Escola de Barcelona" (López-Ribalta, 2014) dins de l'apartat d'*Arts d'autor, segle XX* al Museu del Disseny de Barcelona.

Respecte a la ceràmica, dels llibres de caràcter històric, hem consultat *Modern ceramics* (Hettes, 1965), *Modern ceramics* (Beard, 1969), *Ceràmica catalana* (Cirici, 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), *Cerámica española* (Sánchez-Pacheco, 1997), *Breu història de la ceràmica catalana* (Casanovas, 2002), *New directions in ceramics* (Dahn, 2015).

En l'apartat d'estudis i monografies hi ha els dedicats a autors: Picasso (Haro, 2007), Llorens Artigas (Courthion, 1977; Miralles, 1992a), els Serra (Puig Rovira, 1978), Miró-Artigas (Pieyre de Mandiargues, 1963; Corredor-Matheos, 1974; 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* (1966), *Exposició homenatge a Llorens i Artigas* (1978), *12 ceramistas españolas* (1979), *Ceràmica contemporánea* (Sanchez-Pacheco, 1981), *Ceràmica* (AA FAD, 1985a), *Panorama de la cerámica española contemporánea* (1986), *La Europa de los ceramistas* (1989), *Prova de foc* (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), *Ceràmica de artistes* (Caprile, Soria, 2008), *Confluencias en el barro* (2010), *Terres blaves* (Casanovas, 2011).

Respecte als catàlegs d'exposicions personals hem seleccionat els següents: *Josep Llorens Artigas* (1981), *Artigas L'home del foc* (2012), *Cumella processos escultòrics* (2005), i l'única exposició conjunta d'aquest dos autors *El classicisme del torn: Artigas i Cumella* (1992). La producció impresa és molt més àmplia: hem 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 ha estat molt útil la tesi de M<sup>a</sup> Dolors Domingo Laplana (Madola), *La influencia de Joan Miró en la cerámica contemporánea española* (Domingo, 2005), com també hem consultat *Escultura cerámica contemporánea 1975-2000. Resoluciones cerámicas en el último cuarto del siglo XX* (Tiana, 2003) i *L'escultura en argila. Una experimentació de procediments escultòrics en materials ceràmics* (Planas, 1995). Afegirem, dins de les memòries de la *Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, la presentada sota el títol de "Artistes de la segona part del segle XX que han incorporat la ceràmica com a mitjà d'expressió" (Domingo, 2015). Així mateix hem tingut en compte la presència de la ceràmica a dins de l'apartat d'*Arts d'autor, segle XX* al Museu del Disseny de Barcelona.

Finalment en l'estat de la qüestió respecte a la joieria que presentem, sempre amb una mirada molt general, tractarem primer aquells manuals de referència com són *Modern Jewelry, an international survey 1890-1967* (Hughes, 1968), *Argenters i joiers de Catalunya* (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985), *Adorno, Nueva Joyeria* (Mansell, 2008), *The century of Modern Design* (Chapuis, 2010), *Twentieth-century jewelry: from art nouveau to contemporary design in Europe and the United States* (Cappellieri, 2010). Respecte a les monografies –sovint com catàlegs d'exposicions antològiques– hem de referenciar, entre d'altres, les corresponents a Masriera (Bravo, 1996; Vélez, 1999a), Capdevila (Carbonell, Giralt-Miracle, 1993; Vélez, 2000b; Corredor-Matheos, 2001).

Tenen una gran importància les exposicions, ja que van actuar com un estat de la qüestió en el moment que es van presentar, així com entenem que la seva orientació *curatorial* pot ser molt il·lustrativa: *International Exhibition of Modern Jewelry 1890-1961* (1961), *Cien años de joyeria y orfebreria catalanas* (1966), *La joya como diseño* (1971), *1900-1980 80 años de joyeria y orfebreria catalanas* (1981), *Oficio y Arte* (1982), *Schmuck aus Katalonien, 13 Goldschmiede aus Barcelona* (1985), *Joyeria europea contemporània* (1987), *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990* (1991), *L'Art du Bijou* (1992), *Joies indissenyables. Exposició Internacional de Joieria Contemporània* (1992), *La joia de la joia* (1993), *El Noucentisme: un projecte de modernitat*

(1994), *El laboratori de la joieria. 1940-1990* (2001), *Luxe interior. Joieria contemporània internacional* (2003), *¡OJO! An Exhibition Of Contemporary Spanish Jewellery* (2003), *Private passion. Artists' Jewelry of the 20th Century* (2009), *Joies d'artista: del Modernisme a l'Avantguarda* (2010). Intuïm, veiem la periodització de les diferents exposicions i, sobretot, els seus enfocaments, quin poden ser els camins de reconeixement que la joieria ha cercat.

Per finalitzar, en el territori de les tesis doctorals, referenciem *La Joieria i l'orfebreria catalanes de 1940 a 1960 a través de l'obra d'en Manuel Capdevila* (Canut, 1985), *Los Masriera, una saga de artistas* (Serraclara, 1995), *El encanto de las pequeñas cosas: valores escultóricos en joyería*. (Arias, 2009), *De la nova joieria a la joieria contemporània: un canvi de paradigma a Catalunya* (–treball de final de grau– Asensio, 2013), *La joyería contemporánea como arte: un estudio filosófico* (Campos, 2014). Constatem que l'aproximació a aquest ofici es fa des dels departaments d'història de l'art, d'escultura, i del de filosofia: entenem que aquest interès pot ser rellevant a l'hora d'investigar la valoració d'aquest ofici artístic.

### **1.3 Marc teòric**

Presentem les teories que amb el seu marc conceptual ens han estat útils per, a partir de les dades empíriques que la nostra recerca ens aporta, poder interpretar aquesta realitat i donar resposta a les preguntes plantejades, a les hipòtesis que donen sentit a la nostra investigació. Cal remarcar que el marc teòric que presentem comporta, pensem que inevitablement, no només unes eines d'anàlisi, sinó també el nostre propi marc mental, intentant amb el màxim rigor que aquest marc no limiti la nostra perspectiva *ètic*, o si de cas la relativitzi: mostrant el marc mental volen ser el màxim de transparents amb la nostra recerca.

La sociologia del reconeixement és una branca dins de la sociologia de l'art que reflexiona i investiga sobre el retorn social que té l'obra d'un artista (o d'un grup) des d'un punt de vista del prestigi cultural, social i econòmic (reconeixement), tot emmarcant-lo dins d'un context geogràfic i amb una temporalitat concreta. 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 àmplies, com també d'altres que han proposat reflexions més especialitzades.

Nathalie Heinich (Heinich, 2002) 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 distinció entre la història social de l'art, estètica sociològica i sociologia de l'art. Ens interessa concretar que la voluntat de "*poner de relieve la dimensión social del hecho artístico*" (Furió, 2000: 21) així com analitzar "*cómo funciona el mundo del arte, lo que también nos ayuda a comprender mejor los valores y obras que en él se producen*" (Furió, 2000: 28) són, per a nosaltres, els objectius més rellevants de la sociologia de l'art.

Aquesta aproximació a la problemàtica del reconeixement artístic ve d'un perllongat 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 ens 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), i de la teoria de la imatge (Berger). El cas de John Berger (1926-2017) és especialment interessant 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 i de l'art.

La que hem anomenat "lluita pel reconeixement" ha de ser emmarcada teòricament per una sèrie de conceptes que facilitin la nostra recerca. Si bé la sociologia del reconeixement va iniciar les seves investigacions sobre els recorreguts de visibilitat d'autors concrets dins de les arts plàstiques (Bowness, Heinich, Furió, Peist), nosaltres ens proposem investigar sobre els processos de reconeixement dels oficis artístics (evidentment sobre la base del prestigi

d'autors protagonistes). En aquest sentit és molt pertinent l'observació del treball de Núria Peist que, treballant sobre autors concrets, ens mostra les vinculacions entre els reconeixements individuals i les consagracions creuades amb els moviments més amplis on s'emmarquen aquests autors: "*los artistas alcanzaron el éxito al mismo tiempo que el movimiento en el que eran clasificados*" (Peist, 2012a: 334). Veurem com això mateix succeeix en el nostre àmbit d'investigació: autors i oficis artístics es retro-alimenten en la recerca del reconeixement, donat que aquests oficis, al segle XX, funcionen amb dinàmiques grupals similars a les dels moviments artístics.

Els àmbits teòrics amb els que ens hem enfrontat han estat primerament el sempre conflictiu territori de les relacions entre art, oficis artístics (artesanía), i el disseny –ja que el reconeixement artístic té com a territori referencial el món de l'art–, i això ens ha portat a *Los mundos del arte* (Becker), a la revisió conceptual (W. Tatarkiewicz), cultural (L. Shiner), i a la nostra aportació més socioeconòmica (Prieto). Òbviament els conceptes operatius sobre els processos de reconeixement (Bowness, Heinich, Moulin, Furió i Peist) han estat centrals, tot acompanyant-los de les reflexions sobre *habitus*, distinció, *classement* i els capitals –econòmic, social, cultural i simbòlic– (Bourdieu).

Un concepte nodal per a nosaltres ha estat l'*artification* (Heinich, Shapiro, Shiner) que inclou la problemàtica de la *labellisation*, i els drets d'entrada, amb els anomenats *gatekeepers* (Mauger).

Finalment la reflexió sobre l'art modern i l'art contemporani pensem que ens aporta un marc que, en termes de canvi de paradigma (Heinich), podria complementar el que nosaltres anomenem el "sostre de vidre" del reconeixement dels oficis artístics.

### **1.3.1 Art, disseny i oficis artístics (artesanía)**

Com acabem d'indicar, el reconeixement artístic té el seu referent en el món de l'art: les instàncies de reconeixement (crítics, museus, historiadors, mercat de l'art) són clares i l'impacte en el públic i en els medis de comunicació és reconeixible. La paraula "artista", en el llenguatge col·loquial, implica una alta valoració social, només equiparable a "geni" (per extensió aplicable a molts

perfils professionals). En aquest sentit hem cregut oportú revisar algunes aportacions sobre aquest territori nominal de l'art, el disseny i l'artesanía, tot entenent que aquest darrer concepte és a la base del d'oficis artístics. I tal com hem indicat a l'apartat 1.2, aquesta revisió comportarà implícitament aportar un estat de la qüestió.

L'aparició del treball de Richard Sennett (*El artesano*, 2009) 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 s'incorporava 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) apuntava amb el seu particular cinisme una pertinent revisió, que Larry Shiner documentava amb extensió (*La invención del arte*, 2004), i que es sumaven a lectures d'autors que feien una mirada crítica del paper de l'art contemporani (Baudrillard, Carey, Freeland, Granés, Kerros); així com des del camp del disseny es plantejaven concomitàncies i interferències (Arenas i Azara, Calvera, Corredor-Matheos, Guayabero, Pallasmaa, Prieto, Ricard, Sudjic). No abundarem en aquest altre aspecte, però 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).

*Cuando 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 nostra aproximació al tema d'estudi. I és un tema que té cada vegada més importància a l'hora 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 nostra reflexió està interessada en esbrinar els processos de reconeixement d'allò que genèricament anomenem artesania, i que en la present investigació acotem amb el terme d'oficis artístics, terme que té una connotació més concreta en aquella artesania vinculada a especialitats lligades a les arts sumptuàries (com veurem en el capítol 2, aquest terme té una particular evolució lligat a l'ensenyament: bells oficis, arts industrials, arts aplicades, arts sumptuàries, oficis artístics).

És un lloc comú el fet que l'artesania estigui molt lluny de ser considerada dins del discurs majoritari del món de l'art. Aquest darrer té una posició hegemònica per validar aquelles pràctiques susceptibles de ser considerades "art". I a tothom li fa molta mandra discutir els límits entre l'art i l'artesania, si bé estem molt predisposats a diluir aquests límits quan es tracta de disciplines novedoses: fotografia, nous *media*, *performance*, etc. (i aquí tindrà importància parlar dels processos d'*artification*). 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 les pràctiques artístiques i els oficis artístics semblen molt més infranquejables.

Quins filtres, quines realitats han col·locat els oficis artístics en aquesta posició tan limitada? Què ha creat aquesta jerarquia tan marcada? Voldríem localitzar aquesta jerarquitització dels territoris de l'art, el disseny i l'artesania 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 jerarquitització entre arts majors i menors s'esdevé en alguns períodes que veiem lligats a la preeminència d'incipients capitalismes de mercat –per exemple, la Florència dels Mèdici, comerciants i especuladors, on curiosament Vasari escriu les seves *Vite de' più eccellenti*

*pittori, scultori, e architettori* (1550), primer manual de celebració de l'autoria—. Com a reflexió nominal, direm que mentre Vasari parla de *pittori, scultori, e architettori* (oficis artístics), no serà fins a l'any 1776 que l'abat de Fontenay escriurà el *Dictionnaire des artistes*, iniciant la utilització del terme "artista" com a substantiu, ja que fins aleshores era utilitzat, majoritàriament, com a adjectiu equivalent a "hàbil" (Heinich, 1996: 29). 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. Voldríem complementar la seva reflexió amb una lectura lligada al canvi de paradigma que va suposar la revolució burgesa i la industrialització (Prieto, 2004a: 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 que tant criticava William Morris (Morris, 1975)–, l'artista emergeix com aquell que treballa en l'àmbit de l'auto-encàrrec i del producte inútil o d'utilitat no òbvia. Kant, Fischer, entre d'altres, donen pistes sobre aquest comportament, on l'aparició del concepte de geni –el *Geniebewegung*– (com

comenta Bowness, 1990: 7) 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 dubtem de la "no funció" de l'art (l'anomenat "art per l'art"), 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.

Aquest canvi, Nathalie Heinich ho descriu amb l'aparició de l'art en *régime de singularité* que "*fera basculer l'ensemble du statut d'artiste vers la conception romantique du créateur inspiré, voire du génie méconnu.*" (Heinich, 2005: 67). Però cal contrastar aquest paper amb la seva contribució a la creació d'un discurs elitista lligat, avui en dia, als grans interessos econòmics: l'art com a necessària vàlvula d'escapament del capitalisme especulador. O com diria Robert Hughes (citada 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 línies que no es poden creuar entre l'art, el disseny i l'artesania, perquè desmuntarien aquesta funció: aquesta especulació ha de estar basada en el seu no valor, la seva no utilitat, que permeti que el valor de canvi no tingui cap referent que el pugui limitar o controlar.

*El comercio artístico padece del mal fundamental de toda economía de mercado: transforma la obra de arte, cuyo significado consistía antes en un "valor de uso" y resultaba del placer, la satisfacción y la felicidad que proporcionaba al observador, en el substrato de un valor de cambio.*  
(Hauser, 1977a: 642)

El mateix Hauser comenta que anteriorment a la societat burgesa dels segles XVIII i XIX, "*las obras de arte tienen un precio de mercado, y de que su valor ideal va unido a un valor de uso*" (Hauser, 1977a: 653), això reforça la idea que la pèrdua del valor d'ús (plaer, satisfacció, felicitat) facilita un valor de canvi sense contrapartides, que ha portat a fer d'aquest valor el referent de la qualitat de l'obra. Si reprenem la proposta de Baudrillard (Baudrillard, 1972), el valor de

signe és potser la clau que ens explica el paper de l'art, tot complementat en la seva deriva (en el capitalisme de consum) cap al valor de canvi-signe.

*El valor de signo o, como lo define Baudrillard, el valor de cambio-signo de los objetos, los dota de una connotación simbólica particular que nos permitiría levantar con relativa exactitud el mapa topográfico de la distribución de riqueza y la estratigrafía social. El mundo de los objetos (...) es un mundo de pequeñas utilidades que corresponden en general a pequeñas necesidades, pero constituye además, por encima y más allá de la función-uso, un micro-cosmos simbólico gracias al cual los miembros de una sociedad encuentran las vías de identificación con su clase, localizan los anhelos de ascensión social, o hallan los signos externos imprescindibles para mantener y divulgar una imagen estatuaria determinada. Así las posibilidades de los objetos van más allá de su utilidad y extrapolan su valor de uso a través de una 'excedencia simbólica' (valor de cambio-signo) con la que vienen marcados generalmente desde su origen. (Llovet, 1979: 72)*

Aquesta reflexió de Jordi Llovet, que té com a referència el món dels objectes sota el paraigües del disseny, aporta varies idees que podem recuperar sota el paraigües del món de l'art. D'una banda com el valor de canvi-signe encerta amb la complexitat de les obres d'art en les que és molt difícil destriar els valors de significació estètica de la seva contrapartida econòmica. Òbviament aquest valor de significació forma part del que Bourdieu explicita en el seu conegut treball *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto*. (1988), on desenvolupa el concepte de *classement* (mantindrem l'original francès) que podríem definir com el procés que assigna els subjectes a una classe social amb la que comparteixen, principalment, un similar capital econòmic i cultural.

*La lutte des classes au quotidien se présente le plus souvent sous la forme méconnaissable et euphémisée de la lutte pour la hiérarchisation légitime des diverses pratiques, c'est-à-dire de la lutte pour les classements sociaux. (Bourdieu llegit per Bonnewitz, 2002: 85)*

Evidentment el gust (en tant que demostratiu del capital cultural) facilita el *classement* però també pot forçar un *déclassement* i inclús un *reclassement* (Bourdieu, 1978), aspecte que ens sembla té els seus paral·lelismes amb els processos d'*artification*.

Si agafem l'ampli camp de la producció d'espais, objectes i imatges que van des del disseny d'interiors i de producte fins als oficis artístics i les arts visuals, i estudiem els processos de 'monetarització' que li són adients, trobarem els següents efectes. El criteri de càlcul dels honoraris o del preu dels serveis del camp del disseny (interiorisme, industrial, gràfic) està relativament normativitzat (per exemple *El valor del Diseño. Gráfico e Industrial*, VV.AA. 2000), i en les arts aplicades o artesanies l'aplicació AGATA (aplicació de gestió i administració per als tallers artesans, produïda per la *Organización de los Artesanos de España*) també aplica criteris clars. Però quan intentem en les arts visuals tenir regles pels honoraris o el preu obra, ens trobem en un territori molt poc clar. Sembla que allò que té un valor d'ús (disseny i artesanía) és fàcil trobar-li un valor de canvi comprensible, i a mida que una pràctica formalitzadora s'apropa als mons de l'art, creix el valor de signe tot fent difícil normativitzar un valor de canvi. Veiem que quan la pintura tenia un cert valor d'ús (decoratiu), els preus dels quadres i dels pintors tenien un escala de "a tant el punt", i quan el dissenyador o l'artesà comença a utilitzar la paraula artista, els preus surten de la "norma": apareix el valor de canvi-signe.

Ara, per crear aquest valor de canvi-signe, 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, Costa, 1997: 8) —és cert que la *exécution à la main* ha decaïgut com a criteri en les darreres dècades—. L'originalitat, la unicitat i la inutilitat són (a part dels seus avantatges estètics) 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, 1995a: 19).

És, doncs, necessari valorar aquell artista, aquella obra susceptible de crear il·lusió, escassetat, sense que això estigui basat en la seva utilitat, en el



seu valor d'ús: *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, l'or 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 artesà 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, 1995c: 162)*

Referirem 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). Comprenem el vessant revolucionari 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 podem ni volem ignorar el paper del grup Dau al Set, per exemple ). Tot i així el capitalisme de mercat té mecanismes molt clars per què 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 innovar i proposar noves formes de llenguatge, nous sentits, nous paradigmes comunicacionals; i d'altra banda la de la voluntat d'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 d'institucions i canals per alimentar-lo. Veiem aleshores que el valor de signe arriba a ser un intangible quan es 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.(...) Qui pourrait aujourd'hui percevoir comme art un objet anonyme, de fabrication industrielle, produit en très grand nombre? La valorisation économique reposant sur une certaine définition sociale du bien symbolique, jusqu'où peuvent aller les artistes dans leur entreprise d'autodestruction de l'art? Tous, tenants de l'industrialisme ou aspirants au "rien", sont insérés dans la société capitaliste et aux prises avec la commercialisation triomphante de l'art. Pour vivre, au sens le plus matériel du mot, ils sont condamnés à demeurer uniques, rares et chers. (Moulin, 1995b: 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, 2007: 175).*

Pensem que John Carey no és del tot imparcial (en tal cas critica a aquells que fan de l'art una religió), però sembla encertat reflectir l'aspecte classista (generador de *classement*) 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, 2007: 68)*

És lògic que aquest autor s'identifiqui amb Pierre Bourdieu: "*El gusto clasifica, y clasifica a quien lo clasifica*" (*La distinción*, 1979). Com veiem, si l'art reflexa un estatus (*classement*) clarament marcat tant des de l'aspecte econòmic com del gust, les seves fronteres estan (malgrat ser molt difuses) clarament vigilades: quin són els porters, els vigilants, els *gatekeepers*? (ho veurem a 1.3.3)

### **1.3.2 Capital econòmic, cultural, social i simbòlic**

*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: "músic 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 (tant la qualificació intel·lectual proveïda pel sistema acadèmic, com la internalització de l'*habitus*) i el simbòlic (crèdit donat per altres agents que donen reconeixement) (Bourdieu, 1988, i 2008: 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, 2008: 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* (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 (gràcies a invertir en capital cultural). I aquest és un procés que preocupa Bourdieu i que descriu com "*el problema de la conversión de una especie de capital en otra*" (Bourdieu, 2008 :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, sobretot en l'època de la democratització de l'accés a estudis superiors. Aquesta inversió està marcada per un "desinterès" econòmic, aquella posició bohèmia 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, 2002: 214)*

Funcionen els mons de l'art com ascensor social basat en una estratègia anti-econòmica? Sembla que es tracta de preocupar-se per acumular capital simbòlic (etapa poc productiva) a l'espera que aquest capital simbòlic es converteixi en capital econòmic, tot augmentant aleshores el capital social-cultural. I aquí, 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, 2002: 380)*

Els exemples (de caràcter *èmic*) d'artistes que deprecien l'aspecte econòmic de la seva feina són innumerables, ja que resulta poc pertinent (poc "elegant") al costat de la creença en la llibertat de creació, de la no utilitat de l'obra i de l'autonomia de l'art (en front de l'artesà "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. Après avoir victorieusement défendu l'oeuvre unique contre la production en série, la gratuité contre l'utilité, après avoir "idéalisé la négation de l'existence bourgeoise", après avoir autonomisé les moyens sociaux de sa propre légitimité, l'artiste se trouve soumis à un système d'organisation de la vie artistique dont le principe fondamental est l'ordre économique. (...) Si l'idéologie régnante est celle de l'unique, de l'irremplaçable, de l'irréductible, c'est qu'il faut justifier le fait que la valorisation économique, facteur clé de la valorisation sociale, n'est*

*pas indépendante de la rareté. Si l'imagerie officielle pose l'art en absolu, glorifie les artistes, représente la relation de l'amateur comme amour pur et désintéressé, c'est pour masquer les combinaisons mercantiles dont l'art fait l'objet et les contraintes économiques auxquelles sont assujettis les artistes.*  
(Moulin, 1995b: 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, 1971: encara estaven aixecades les llambordes del 68) i que la materialització d'aquest capital simbòlic (són els processos de reconeixement paral·lels als de visualització de capital simbòlic?) depèn d'uns mecanismes que Bowness va esquematitzar.

Aquest retorn del capital simbòlic en capital econòmic (amb el paper catalitzador dels capitals socials i culturals), ve reforçada per la *rareté* (ésser producte únic, escàs), la no utilitat, allò irremplaçable del producte artístic que li fa atènyer un alt valor simbòlic. Si és aquesta l'operació central de l'art –la visualització del capital simbòlic– quin paper tenen les escoles?

*Le succès des nouvelles écoles d'art se mesure à leur capacité de former un type social nouveau d'artiste et d'accélérer son intégration dans le monde et le marché de l'art. Certes, la décrystallisation de la formation et la faible sélectivité des diplômes ont multiplié les candidats à l'entrée dans le champ artistique et accru la compétition entre les aspirants artistes. Mais les écoles renommées fonctionnent comme des viviers où s'approvisionnent les acteurs culturels et économiques. Dès lors, c'est sur le tas, par accumulation d'informations et expériences, que l'artiste déboutant pourra mesurer l'adéquation entre ses aptitudes et les conditions de réalisation d'une carrière dans le système actuel d'organisation de la vie artistique.* (Moulin, Costa, 1997: 322-333)

Reputació de l'escola com a viver, menysteniment de la formació tècnica i d'ofici, poca importància del diploma i sí espai on acumular experiències i informació (aspecte cabdal, cal estar contínuament *à la page*): una pedagogia

de la conversió del capital cultural (aportat per l'alumne) en capital simbòlic? Una promesa de millora del capital social-econòmic? O un miratge?

Sembla clar que si l'escola vinculada a l'Acadèmia (model decimonònic) lligava automàticament l'aprenentatge al cercle de pars (una vegada provada la valua), l'escola actual ha de ser conscient dels processos de reconeixement i veure quin paper té ara.

### 1.3.3 Processos de reconeixement

En el seu referenciat llibre *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, (1990) Alan Bowness planteja una aproximació a les condicions de l'èxit dels artistes moderns, aproximació feta, entre d'altres experiències, des de la seva posició de director de la Tate Gallery (1980-1988). La proposta defineix quatre cercles de reconeixement (Bowness 1989: 12): l'acceptació dels pars (els col·legues artistes), els crítics, els marxants i col·leccionistes, i, finalment, el gran públic. Aquests quatre cercles anirien "contaminant-se" per proximitat geogràfica, i anirien desenvolupant-se en el temps: com una taca d'oli i amb una visió principalment espacial (o geogràfica) de cercles més amplis que es van conquerint.

Nathalie 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 aficionats informats; al següent moment apareixeria el suport dels crítics il·lustrats, dels col·leccionistes i dels marxants; finalment al tercer seran les institucions oficials, els museus i el públic cultivat (Heinich, 1998a: 41-43). Com comenta Furió (2012: 148) és interessant observar l'aportació que aquesta autora fa de la temporització (cinquanta anys entre l'inici i el tercer moment) i la qualificació del públic; i com el gran públic –en oposició al públic cultivat o *amateurs* informats– s'incorporarà molt més tard a l'acceptació del reconeixement, factor clau en les cerimònies de la distinció o de *classement*, tot recordant Bourdieu.

Sobre aquestes bases, Nuria Peist (Peist, 2012a) farà una reformulació –referenciada per Vicenç Furió (Furió, 2012: 150)– que incorpora els aspectes temporals, tot reduint-los a dos moments del reconeixement: el primer moment

de reconeixement o nucli, i el moment de la consolidació institucional (Peist, 2012a: 314-322). Aquest primer moment el formalitzen els pars, els primers crítics, marxants i col·leccionistes:

*La idea de un primer reconocimiento de los artistas por parte de sus pares nos permitió considerar que dentro de este primer círculo –cercano temporal y espacialmente según Heinrich– se encuentran no sólo los artistas sino también los primeros críticos, marchantes y coleccionistas. A este gran círculo lo denominé "núcleo" o "primer momento de reconocimiento". (Peist, 2012a: 315)*

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, 2012a). 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)*

Nosaltres desenvolupem la nostra investigació en el territori dels oficis artístics, i la seva lluita pel seu reconeixement, i en això trobem paral·lelismes amb els primers moments de les avantguardes, que cerquen la seva visibilitat en un món de l'art que no els considera.

Tot recordant que Peist denomina "nucli" els actors que participen en el primer moment de reconeixement (pars, primers crítics, marxants i col·leccionistes) afegiríem també a aquest nucli 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* (i aquí podríem parlar amb Peist de les "consagracions creuades"). Això ens permetrà, a través dels professors, veure el paper d'aquestes –les escoles i facultats– en els processos de reconeixement.



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

*Es evidente que la acción de los primeros coleccionistas, marchantes y críticos no tenía el suficiente poder legitimador como para proyectar a los artistas a la posteridad; mientras que la organización de una exposición monográfica por parte de un museo importante y la publicación de una monografía escrita por un estudioso relevante, organizaban de manera más o menos definitiva su entrada en la historia. (Peist, 2012a: 321)*

Peist, estudia quins són els períodes de temps que calen per arribar a la consolidació: pels artistes de la primera avantguarda, entre quaranta i cinquanta anys; per la segona avantguarda, quinze anys, aproximadament. (Peist, 2012a: 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, 1995d: 101)*

Ara bé, aquest esquema ha sofert en l'últim quart del segle passat algunes variacions significatives: si les perioditzacions de Heinich i Peist parlaven de períodes de temps significatius entre el primer moment i el segon, actualment sembla estar accelerat. Aquesta acceleració és producte d'una inversió de les etapes: el reconeixement dels col·legues es suma amb el dels crítics emergents (ara investits com a *curators*), i els museus (o institucions similars que darrerament han proliferat molt) intervenen quasi immediatament (Heinich,

2014, en particular el capítol *L'inversion des cercles de reconnaissance*, 210-231). Els canals clàssics (galeries i col·leccionistes) hi 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.

*(...) se puede releer en términos sociológicos la diferencia de condición del arte contemporáneo en relación con el arte moderno, al menos en Francia: los círculos segundo y tercero se invirtieron, de manera que el mercado privado tiende a estar precedido por la acción de los intermediarios del Estado – conservadores de museos, curadores, responsables de centros artísticos, críticos especializados– en el proceso de reconocimiento a través de la adquisición, la exposición o el comentario de las obras. Ésta es una de las dimensiones de lo que se llama la "crisis del arte contemporáneo". (Heinich, 2002: 73)*

Deixem per a l'apartat corresponent d'aquest marc teòric (1.4.5) la discussió de la proposta de Nathalie Heinich del que ella anomenarà el "paradigma de l'art contemporani" (Heinich, 2014), tot incorporant ara el concepte, on per a l'autora l'art contemporani respon més a un nou paradigma que no a una periodització temporal (art modern de les avantguardes fins a la segona guerra mundial, contemporani fins a l'actualitat), i on el paradigma respon a les següents reflexions:

*La rupture de l'art contemporain est une transgression non pas de conventions de la figuration, mais des frontières entre l'art et le monde ordinaire, le musée, l'authenticité, la morale, le droit, qui aboutit à élargir constamment le domaine imparti à l'art. (Heinich i Ténédos, 2015: 46)*

Justament aquest paradigma comporta un canvi en el paper de les instàncies: galeristes i centres d'art. És Raymonde Moulin qui va detectar la inversió dels processos de reconeixement a partir dels anys 70 (estudiant sobretot el model francès), la qual, preocupada pel procés de *labellisation* (procés d'etiquetatge del que és o no és art), 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:

*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 culturelle. 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, Costa, 1997: 60)

Aquesta reflexió ens porta a una observació òbvia: la dotació d'infraestructures (autopistes, trens i aeroports) és a la indústria i al comerç, el que la construcció i suport de museus i centres culturals és al mercat de l'art. Sobretot per què l'art contemporani necessita espais i infraestructures complexes (vídeo instal·lacions, les *site* específics, performances, etc.), i ve acompanyat de l'aparició de la figura del *curator*, que ja no és el galerista ni el conservador del museu. Aquesta figura genera "consagracions creuades" i aporta un nou paper en els processos de reconeixement: és molt significativa la convivència en el marc acadèmic d'artistes 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 dels màsters d'arts visuals aquests dos elements estiguin simultaniejats.

Voldríem plantejar, de cara a la nostra recerca, la proposta de dues classes de processos de reconeixement: el reconeixement modern i el reconeixement contemporani, on el primer segueix el model estudiat abastament per Núria Peist (amb la recerca sobre els artistes de la primera i segona avantguarda) i el segon incorporaria aquesta inversió d'instàncies de reconeixement i que ja s'apuntava en el cas del seu estudi sobre Eva Hesse:

*Nathalie Heinich describe este proceso cuando reflexiona sobre una de las características del arte contemporáneo: la inversión del segundo y el tercer*

*círculo de Bowness. Ya no es el mercado privado –primeros marchantes y coleccionistas– el primero en reaccionar a las propuestas de la modernidad, sino que los especialistas –críticos, historiadores, curadores, directores de grandes instituciones, especialistas del Estado– son los que actúan para establecer los valores del arte. (...) El caso de Eva Hesse responde al prototipo de obra que por su tamaño y fragilidad de sus materiales no está dirigida a la adquisición del mercado del coleccionismo privado, sino al de la institución cultural. (Peist, 2012a: 329)*

Aquests dos processos ens seran útils per enfrontar les lluites pel reconeixement dels oficis artístics, donant peu a reflexionar sobre les possibilitats d'èxit (o no) d'aquest lluita, depenent de si el procés de reconeixement és modern, o contemporani.

Respecte als dos moments del procés de reconeixement plantejats per Peist, ens servirem de la terminologia que l'autora planteja: el primer moment de reconeixement o del nucli de reconeixement, i el segon moment de la consolidació / consagració. Veurem si aquesta estructuració espacial / temporal encaixa amb els processos de reconeixement aplicats als oficis artístics i als seus protagonistes, que donada la seva voluntat de visibilitat, parteixen de condicions fàctiques similars a les primeres avantguardes, a la recerca de la seva validació en el món de l'art.

*La consagración de un artista, un galerista, un crítico, etc., siempre repercutía sobre el resto de los participantes del sistema y era la principal motivación para comprometerse en tan ferviente militancia. (Peist, 2012a: 319)*

Pensem que el "sistema oficis artístics" procurava una militància similar, tot cercant l'èxit d'algun dels seus representants per aconseguir el reconeixement (en el nostre cas) del món de la ceràmica, l'esmalt o la joieria.

*El primer momento de reconocimiento cumple tres funciones fundamentales resultantes de las particularidades de las prácticas de sus componentes: ser el primer mercado de circulación de obras y de valores, sustentar la ruptura con*

*respecto a lo existente a través de un discurso de defensa, y erigirse en el primer público dispuesto a consumir las propuesta mas innovadoras. (Peist, 2012a: 316)*

Aquesta reflexió, que mostra el *modus operandi* de les avantguardes primeres i segones, té clars paral·lelismes amb la voluntat dels oficis artístics per ser reconeguts pel medi artístic, si bé no des d'una posició revulsiva respecte al món de l'art, si no des d'un sentiment de menysteniment. Des d'aquesta perspectiva podem coincidir que per als oficis artístics el primer moment de reconeixement o nucli de l'èxit té les tres funcions: ésser el primer mercat d'obres i valors (amor a l'ofici), el discurs de defensa dels bells oficis, i aconseguir aquest públic fidel que no s'avergonyeix de les arts menors.

*El motivo por el cual era tan importante formar parte del primer momento de reconocimiento, sea cual fuere el grado de visibilidad conseguido como parte integrante del mismo, radicaba en que gracias a la presencia en él era posible acceder al segundo momento de reconocimiento, el estructurado en torno al éxito dentro del mercado (medido a partir de los precios alcanzados), a la inclusión en los museos y a las publicaciones monográficas de importancia. (Peist, 2012a: 320)*

Aquí podem intuir com la lluita pel reconeixement dels oficis artístics es desenvoluparà en aquest territori de pas del primer moment al segon (el moment dels especialistes, com l'anomena Heinich): els bons resultats en les xarxes del mercat, l'accés als museus, a les publicacions de la mà de reconeguts especialistes (i l'interès de l'acadèmia).

*El creador de los valores artísticos es el autor de las obras que responde a las necesidades resultantes, y el de la reputación artística lo es el experto, el crítico e intérprete de los productos. El artista crea la forma de la obra, el mediador su leyenda. (Hauser, 1977a: 569)*

Això mateix té un mecanisme de doble entrada (consagracions creuades): l'historiador reconegut facilita reconeixement als autors i moviments que ell tracta, però l'artista, l'arquitecte reconegut, dona visibilitat a l'acadèmic que l'estudia (es coneixen exemples de creadors reconeguts que no han volgut facilitar la tasca a investigadors/ historiadors que ells no han considerat prou reputats).

#### **1.3.4 Mons de l'art i l'*artification***

La relació entre els mons de l'art i els mons de les arts artesanals (Becker) és un altre tema cabdal. Així mateix el concepte de l'*artification* (Heinich i Shapiro) i el seu contrari, la *désartification* (Melot), entesos com a processos complexos que funcionen com a portes giratòries entre aquests mons. Tot això implica als processos de reconeixement, de distinció, i el paper dels *gatekeepers* que marquen els drets d'entrada (Mauger).

Al parlar de mons de l'art, ens apareix en primer terme el concepte de camp, tal com el va conceptualitzar Pierre Bourdieu.

*Un campo es un universo en el que las características de los productores están definidas por su posición en las relaciones de producción, por el lugar que ocupan en un determinado espacio de relaciones objetivas. Al contrario de lo que presupone el estudio de individuos aislados, tal como lo practica, por ejemplo, la historia literaria del tipo "el hombre y su obra", las propiedades más importantes de cada productor residen en sus relaciones objetivas con los demás productores, es decir, fuera de él, en la relación de competencia objetiva, etc. (Bourdieu, 2008: 82)*

Interessant assenyalar com aquesta relació entre productors defineix el camp (que podríem definir com el territori d'aquesta relació), i que inevitablement s'estableix en relacions de competència, que nosaltres assimilem a les relacions de reconeixement: el camp artístic es regeix fonamentalment pels processos de reconeixement? Segurament, ja que l'ambigüitat de la seva producció (per a què serveix l'art), i la inespecificitat de quins són els actors (qui és o no és artista), recau en aquest procés de reconeixement com a clau de

volta. En aquest sentit, l'existència d'un *habitus* és absolutament necessària, un *habitus* que alimenta la perspectiva *emic* per a que el camp tingui una existència objectiva, constatable des de la perspectiva *etic*.

*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.*

*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. (Harris, 1987: 555)*

Aquests dos conceptes (antropològicament en diríem, dues perspectives) queden complementades en la següent explicació:

*La evidencia de la 'individuación biológica' impide ver que la sociedad existe bajo dos formas inseparables: por un lado, las instituciones, que pueden revestir la forma de cosas físicas, monumentos, libros, instrumentos, etc.; por el otro, las disposiciones adquiridas, las maneras duraderas de ser o de hacer que se encarnan en los cuerpos (y que yo denomino 'habitus'). (...)...lo colectivo se halla depositado en cada individuo en forma de disposiciones duraderas, como las estructuras mentales. (Bourdieu, 2008: 30-31)*

Allò que la "*individuación biológica*" es reflexa en la perspectiva *emic*, queda explicat com a *habitus* des de la visó *etic*: aquestes disposicions duradores que l'individu viu com a personals i són explicables com a pauta social, pauta generada des del camp. I aquesta "*individuación biológica*" ens dificulta la reflexió més objectiva: una reflexió que superi el "marc", l'inconscient cognitiu (veure Lakoff, 2007) que genera el camp on aquest individu actua com a productor.

Resulta clarificador establir, doncs la relació entre *habitus* i camp.

*La relation entre l'habitus et le champ est d'abord une relation de conditionnement: le champ structure l'habitus qui est le produit de*

*l'incorporation de la nécessité immanente de ce champ ou d'un ensemble de champs plus ou moins concordants –les discordances pouvant être au principe d'habitus divisés, voire déchirés. Mais c'est aussi une relation de connaissance ou de construction cognitive: l'habitus contribue à constituer le champ comme monde signifiant, doué de sens et valeur, dans lequel il vaut la peine d'investir son énergie. (...) La réalité sociale existe pour ainsi dire deux fois, dans les choses et dans les cerveaux, dans les champs et les habitus, à l'extérieur et à l'intérieur des agents. (Bourdieu, citat a Bonnewitz, 2002: 69-70)*

En el camp artístic entenem que això es dona d'una manera particularment intensa, donat que el seu principal objectiu és construir capital simbòlic. Altres camps tenen objectius més compartits: el científic, per exemple.

*Il existe ainsi des champs fondés sur un habitus qui suppose des propriétés très particulières: ceux de la production des biens symboliques tels les champs religieux ou artistiques. Tous en effet supposent que les agents qui s'y investissent soient "désintéressés". Les échanges dans des champs ne peuvent être des échanges monétaires, la logique de leur fonctionnement impliquant la désintéressement. Mais cela suppose un travail d'euphémisation et de dénéigation: le tabou du calcul y prévaut.*

*Ainsi, l'habitus de l'artiste s'est constitué en relation avec un champ qui, à l'origine, considérait les réussites commerciales comme secondaires: le capital à accumuler est avant tout symbolique. De même, le champ religieux repose sur l'offrande, le bénévolat, le sacrifice. (Bourdieu llegit per Bonnewitz, 2002: 70)*

Com veiem els termes camp i *habitus* (complementàriament *etic*, *emic* i "marc") ens són molt útils per bastir un territori conceptual on anar garbellant les dades, i els recorreguts històrics de la nostra investigació.

I mentre el concepte de camp artístic ens dona una visió sociològica, al nostre parer l'aportació dels mons de l'art de Howard S. Becker, té un caràcter més descriptiu i operatiu.



*Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez otros, definen como arte. Los miembros de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse un mundo de arte como una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes. (Becker 2008: 54)*

La novetat radica en establir aquesta comunitat d'actors que fa possible aquest món de l'art, que queda definit pels seus resultats: l'objecte artístic en el sentit més ample del terme. I en ell els artistes són nomès un subgrup que "*de común acuerdo, tienen un don especial*" (Becker 2008: 55): cal aclarir que aquest don particular és apercibut i valorat de diferent manera segons l'època i el context cultural (veure Tatarikiewicz i Shiner, per exemple).

*Los mundos del arte no tienen límites, de modo que no puede decirse que un grupo de personas pertenece a un mundo de arte particular al que otras personas no pertenecen. Mi objetivo no es trazar una línea divisoria que separe un mundo de arte de otros sectores de una sociedad. En lugar de ello, lo que buscamos son grupos de personas que cooperan para producir cosas que por lo menos ellos llaman arte. Una vez encontradas, buscamos otras personas que también son necesarias para esa producción, con lo que vamos construyendo gradualmente un panorama lo más completo posible de la red cooperativa que irradia el trabajo en cuestión. (Becker 2008: 55)*

Important destacar que aquesta xarxa de cooperants (inclourem els crítics, els historiadors, els professors, les institucions, etc., ja que un món de l'art comporta uns segments) han de compartir el mateix *habitus* que els permet ocupar aquest camp artístic i que (seguint la lògica circular de Bourdieu) construeix a la vegada el camp. Aquest camp està construït pel volum i l'estructura dels capitals que estan en joc, i són aquests capitals els que permeten construir les posicions, tot ocupant-les compartint l'*habitus*.

Segurament si pensem en un món de l'art, pensarem en l'art institucionalitzat, però les relacions tangencials (amb les seves interseccions) són inevitables.

*Por otra parte, los mundos del arte se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes y estrechas con los mundos de los que tratan de diferenciarse. Comparten fuentes de abastecimiento con esos mundos, reclutan personal en los mismos, adoptan ideas que se originan en esos mundos y compiten con éstos por público y apoyo económico. En cierto sentido, los mundos del arte y los mundos del comercio, la artesanía y el folclore son partes de una organización social más amplia. Así, por más que todos entienden y respetan las distinciones que los separan, un análisis sociológico debe dar cuenta de cómo, después de todo, no están tan separados. (Becker 2008: 56)*

Hi hauria un món de l'art (*plus vaste*) en el que estarien incorporats els mons de les arts "convencionals / institucionals", les arts artesanals, les comercials i les populars. Les interseccions són inevitables donada l'ambigüitat de l'activitat artística, sobretot en els espais fronterers. I són, àdhuc bel·ligerants, perquè *"como 'arte' es un título honorífico y poder dar ese nombre a lo que se hace tiene sus ventajas, la gente suele querer que se llame así lo que hace (...)* Algunos miembros de una sociedad pueden controlar la aplicación del término honorífico 'arte' a los efectos de que no todos estén en posición de tener las ventajas que este implica." (Becker 2008: 57). En aquesta bel·ligerància rau la "lluita pel reconeixement" que dóna títol a la nostra investigació.

Posarem un exemple: al si del FAD (Foment de les Arts Decoratives) va néixer a l'any 1973 l'Agrupació d'Activitats Artesanes (AA FAD). Aquesta agrupació feia visible de nou (a la seva fundació al 1903 el FAD incorporava de manera natural arquitectes, pintors, escultors, artesans, etc.) la presència d'un món de l'art dins d'aquesta associació, en aquell moment (1973) molt visibilitzada com a món de l'arquitectura i el disseny. El AA FAD sorgeix en un temps de reivindicació de l'artesanía no tant del seu vessant artístic com de recuperació del seu vessant d'art popular (actors del moment en la junta directiva: José Corredor Matheos i Maria Antònia Pelauzy, coneguts per la seva

defensa de l'artesanía i de l'art popular). A l'any 1991 canvia la denominació per AAIP FAD (Associació d'Activitats Artesanes i d'Investigació Plàstica) on apareix la capacitat investigadora plàstica al costat de l'artesanía (que arrossegant la tradició sembla no tenir capacitat d'innovació). Aquest canvi cal contextualitzar-lo ja que durant els anys 80 la ceràmica i el tapis (principalment) havien intentat superar les seves arrels per incorporar-se al món de l'art (M<sup>a</sup> Assumpció Raventós, coneguda innovadora en el camp del tapis, liderava la presidència de l'associació en aquell període). Però es manté la referència a l'artesanía, tant per la idiosincràsia dels socis com per què facilitava l'obtenció de subvencions des del departament governamental corresponent. A l'any 2004 torna a haver-hi un altre canvi (sens dubte és l'associació en el si del FAD que més canvis ha fet, i això és altament significatiu): AA FAD, Artistes i Artesans del FAD. L'assemblea (presidida per l'autor d'aquesta recerca) va ser un exemple d'aquesta intersecció entre el món de l'art i el món de l'artesanía: òbviament els socis (a destacar la presència de Corredor-Matheos) varen decidir mantenir-se en aquesta intersecció. No consta en acta (AA FAD 12-IV-2005), però un intervinent va ratificar la nova denominació explicant que ell al seu taller al dematí es sentia artesà i a la tarda artista (algú li va preguntar si els honoraris variaven).

*Los miembros de los mundos del arte a menudo distinguen entre arte y oficio. Reconocen que hacer arte exige habilidades técnicas que podrían considerarse habilidades artesanales, pero insisten en que los artistas aportan al producto algo que excede la habilidad artesanal, algo que nace de las habilidades y dotes creativas y que da a cada objeto o interpretación un carácter expresivo único. Otras personas, que también tienen habilidades y que contribuyen al trabajo del artista, son llamadas "artesanos", y el trabajo que hacen recibe el nombre de "oficio" o "artesanía". La misma actividad, utilizando los mismos materiales y habilidades de formas que parecen similares, pueden recibir cualquiera de los dos nombres, así como la gente que lo realiza. La historia de las distintas formas de arte comprende secuencias de cambio en las que pasa a llamarse arte algo que tanto el público como los protagonistas antes entendían y definían como oficio o artesanía o, a la inversa, una forma de arte*

*se redefine como artesanía. En el primer caso, los que participan en un mundo de arte empiezan a tomar elementos de un mundo artesanal o lo adoptan. En el segundo, una forma artística madura empieza a presentar algunas de las características de los mundos artesanales. Los cambios, tanto en lo que respecta a la reputación como a la organización, tienen lugar al mismo tiempo. El análisis de las complejas relaciones entre arte y artesanía, y de las secuencias en que uno se convierte en otro (...) nos ayudan a entender cómo funcionan los mundos de arte. (Becker 2008: 311)*

Interessant ressaltar la idea de les "secuencias de cambio" que ens porta al concepte d'*artification* –i en tant hi ha el "viceversa"– de *desartification*, que potser poden aclarir el funcionament dels mons de l'art (sobre la darrera frase hi tornarem en el capítol de les conclusions).

Trobem aquest concepte (*artification*) en el territori de la semiòtica cognitiva: "*a behavioral predisposition for deliberate use of aesthetic operations by adult individuals and groups in contexts and circumstances of uncertainty*" (Dissanayake, 2009: 150). No és el nostre territori, però sí destacarem la seva implicació en aspectes evolutius i cognitius on la relació entre rituals, religió i art fou significativa. Al 2010 tenim una clara formalització en el nostre camp teòric.

*La notion d' "artification" désigne la transformation du non-art en art. Cette transformation résulte d'un travail complexe qui engendre un changement de statut des personnes, des objets, des activités. Ces changements peuvent être symboliques (requalification des actions par de nouveaux termes, ennoblissement des activités par leur élévation dans la hiérarchie, prestige accru des personnes concernées); mais l'artification implique aussi des changements concrets: modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, importation d'objets nouveaux ou de nouvelles techniques, création d'institutions, réagencement des organisations.*

*L'ensemble de ces processus entraîne un déplacement durable de la frontière entre art et non-art, et non pas seulement une élévation sur l'échelle hiérarchique interne aux différents domaines artistiques (arts majeurs / arts mineurs). Ce dernier phénomène relève d'une problématique non pas de*

*l'artification mais de la légitimation, autrement dit de l'ascension dans la hiérarchie des activités, à laquelle s'est longtemps confinée la sociologie de l'art, et qu'il s'agit ici de dépasser au profit d'une problématique plus ambitieuse: celle de la définition même des êtres, des choses, des actions amenés à endosser la qualification d'art ou d'artiste. (Heinich, 2010: 2)*

Heinich planteja aquí el terme "*artification*" (que utilitzem sense traduir) com un concepte que ens sembla clau en la nostra recerca: aquest terme es troba en el nucli del problema de la lluita pel reconeixement dels oficis artístics. És la transformació que experimenta una activitat per canviar d'estatus, de no-art a art. Aquest concepte va ser desenvolupat en el curs de trobades informals i formals (2003-2008), que prengueren la forma d'un llibre de recull d'articles (amb 13 autors involucrats) sota el títol *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (Heinich i Shapiro, 2012). Resenyarem a F. Brunet que aplica el concepte a la fotografia (*éternelle aspirante à l'art*), M. Melot sobre els oficis artístics (*métier d'art*), M. Liebaut sobre el *graffiti*, R. Shapiro sobre el *hip-hop*, M. Chaudron i N. Heinich sobre el cinema... com veiem la panòpia és àmplia.

El text a dalt citat (*L'artification des métiers d'art*, ponència presentada amb motiu de l'Assemblea General de l'AIC a París, 2010) explicita que *l'artification* implica canvis simbòlics (millora en la jerarquia, augment del prestigi) però comporta canvis concrets: modificació del contingut i de la activitat, transformació de les qualitats físiques de les persones, importació d'objectes nous o de noves tècniques, creació d'institucions, redefinició de les organitzacions.

En aquesta ponència Heinich s'interessa per l'artesanat artístic, en tant que és aquest el que és susceptible de protagonitzar un procés d'*artification* (l'artesà hauria de fer primer el pas cap a l'artesanat artístic, l'ofici artístic: alguns artesans actuals s'autodenominen "artistes d'ofici"). Segons l'autora (Heinich, 2010: 3) *l'artification* és un procés en el que intervenen 'actors', es resolen diferents 'operacions', cal superar 'obstacles', s'observen 'efectes', tot provocant, finalment, un 'resultats'. Així un ofici artístic s'*artifica* gràcies als següents 'actors': els productors, els col·leccionistes, els marxants, els crítics, els agents de l'Estat, i els restauradors.

Les 'operacions' que activen l'*artifiction* són: estètiques (modificacions formals dels objectes), gràfiques (firma, etiqueta...), iconogràfiques (reproduccions), corporals (postures, formes de vestir,...), organitzacionals (divisió del treball), espacials (exposicions,...), semàntiques (paraules), discursives (història de l'activitat, manifestos), cognitives (categoritzacions, biografies, llistats administratius), jurídiques (lleis, règims administratius), associatives (associacions), institucionals (museus, acadèmies, escoles, premis, mostres,...), mercantils (venta), editorials (llibres, revistes, crítiques especialitzades, catàlegs, diccionaris,...), perceptives (percepció estètica), emocionals (manifestacions emocionals).

Els 'obstacles' per l'*artifiction* són: el caràcter utilitari, el caràcter efímer, el treball purament manual (l'habilitat únicament tècnica), maquinisme, treballs seriats, dependència del client, dificultats tècniques extremes (problemes de seguretat), pes de la tradició (dels mestres), inferioritat social, amateurisme.

Els 'efectes' de l'*artifiction* són: autonomia respecte a la demanda, internacionalització de l'activitat, "estetificació" de la producció, individualització del treball, autenticació dels objectes, objectes rars (no comuns, extraordinaris), elevació en la jerarquia social.

Els 'resultats' de l'*artifiction* són: èxit complet i durador (pintura), èxit parcial (cinema, còmic, fotografia, *corrida*), èxit recent (*art brut*, *ready-made*), èxit en procés (comissariat d'exposicions, *graffiti*), èxit impossible (jardineria, perfumeria, tipografia, enologia, gastronomia ?), *desartificació* (l'art de la conversa, cal·ligrafia, patrimoni), semi-èxit estabilitzat (arquitectura, oficis artístics) i aquest darrer seria un estatus a mig camí, testimoniament clarament pel terme "artesanía artística" o "oficis artístics".

No entrarem a fer el comentari en detall d'aquesta exposició (hem treballat amb la proposta publicada de la ponència i no hem tingut la possibilitat d'accedir a la ponència presentada pròpiament), però sembla clar que l'autora apunta idees molt interessants que tindrem l'oportunitat d'aplicar en el desenvolupament de la investigació. Ens quedem ara amb aquesta qualificació dels oficis artístics que tenen, com a resultat de la seva *artifiction*, un "semi-èxit estabilitzat", tot comentant que l'autora (concretant en la ceràmica) troba

que això comporta una oportunitat: *"C'est sans doute ce qui fait la difficulté ou l'inconfort social de cette activité; mais c'est certainement aussi ce qui fait une part de sa richesse, et dont les céramistes peuvent, me semble-t-il, tirer parti, et se féliciter."* (Heinich, 2010: 3).

Revisant els elements sobre els que opera l'*artification* volem explicitar les següents observacions. Els actors coincideixen amb els cercles de reconeixement, si bé nosaltres volem incorporar l'escola com a instància, amb el paper concret dels professors (molt sovint productors). Respecte a les operacions, destacar els aspectes semàntics (on el debat simbòlic és clau), institucionals (quins espais, quins museus, quines avaluacions comporten), els canals de venda (amb el seu valor no només mercantil si no significatiu), el prestigi de les editorials (el llibre de *El artesano*, editat per Anagrama, per exemple), i en el terreny emocional avui en dia és molt rar trobar un escrit, una crítica, que obertament traslladi aspectes emocionals sobre un objecte (segurament extensible al paradigma de l'art contemporani, com explicarem en el darrer apartat 1.4.5). De l'apartat dels obstacles només destacar el tema de la utilitat, de la manualitat, del pes de la tradició i dels mestres: aspectes que cauen al centre del món de l'artesanía, dels oficis artístics.

*Dans ce monde où le travail intellectuel est seul valorisé, ou l'artiste, par conséquent, n'est plus jugé sur son habilité manuelle, on devrait être stupéfait devant cet honneur qu'on rend aux métiers d'art: honneur funèbre, remords ou aumône concédée à des gens dont les créateurs et les industriels de la création ont encore besoin. Leurs tarifs, sinon leur réputation, plaident pour cette dernière interprétation.* (Melot, 2012: 91)

Larry Shiner reflexiona sobre l'*artification*, trobant que hi ha tres diferents versions: decoració, transformació i modificació.

*The decoration version of artification lies behind such things as the city of New Orleans calling a project to have artists adorn bus shelters, "artification," or a writer on architecture criticizing what he calls the "artification of design."*

*The transformation version of the concept of artification, on the other hand, refers to a process in which something not initially understood to be art is subsequently recognized as belonging to the realm of art. This usage takes two different forms, an evolutionary approach according to which humans have an "instinct" for turning all sorts of things into "art," and a sociological approach which describes the ways in which contemporary society bestows art status on such things as graffiti, hip-hop, vernacular architecture, etc. (...)*

*Along with Roberta Shapiro and Nathalie Heinich's sociological approach to the transformation concept of artification, it is among the most intelligible and defensible uses of the artification idea. (Shiner, 2012)*

El seu text analitza aquest concepte, tot aportant la seva revisió del mite de l'artista (*Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist"*), tot assenyalant les contradiccions que suposa el procés d'*artification* quan l'art contemporani ha comportat l'abolició dels límits entre art i no art.

*That kind of ambiguity also seems implicit in Josef Beuys' famous declaration that "every human being is an artist," a statement that, on the older and broader definition of art (an art), is a truism, but that gets its provocative edge from the romantic associations of the term "artist." (Shiner, 2012)*

Sempre oblidem el marc polític (utòpic) on Beuys aplicava aquesta idea "panartística": no era en el neoliberalisme. I evidentment "tots som artistes, tots fem art", en l'actual sistema econòmic significa un augment de l'oferta (amb una gran diversificació de tipus de "productes") però que ha de restringir la demanda per mantenir l'interès econòmic i no enfonsar els preus. Si tots fem art algú ha de controlar els drets d'entrada en aquest món de l'art, algú ha de fer de porter, de *gatekeeper*.

A un primer nivell tots els actors del camp artístic tenen aquesta condició, ja que pertànyer a aquest camp depèn dels propis actors del camp. Significatiu d'aquesta darrera afirmació és la situació metodològica en la que es va trobar l'equip que va redactar l'informe, promogut per l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) i subvencionat pel Departament de Cultura de la



Generalitat de Catalunya. Aquest informe, *La situació dels artistes visuals a Catalunya* (VV.AA., 2002) havia de delimitar allò que entenem per artistes visuals (el marc geogràfic estava clar). I per delimitar-ho van recórrer a la proposta de Raymonde Moulin i Jean Claude Passeron (1985): "Es considera artista aquell que és considerat artista per una tercera persona, en general per un intermediari del mercat de l'art." (VV.AA., 2002: 7) Aquesta proposta evidencia com, en el camp artístic, la pertinença depèn, més que en cap altre camp, dels factors relacionals.

*Lorsque les défenseurs de la définition la plus "pure", la plus rigoriste et la plus étroite de l'appartenance disent d'un certain nombre d'artistes que ce ne sont pas réellement des artistes, ou que ce ne sont pas des artistes véritables, ils leurs refusent l'existence en tant qu'artistes, c'est-à-dire du point de vue qu'en tant qu'artistes "vrais" ils veulent imposer comme le point de vue légitime sur le champ, la loi fondamentale du champ, le principe de vision et de division (nomos) qui définit le champ artistique en tant que tel, c'est-à-dire comme lieu de l'art en tant qu'art. (Bourdieu, 1992: 310)*

I en aquest sentit la proposta dels cercles de reconeixement evidencia els camins i les temporalitats per obtenir els drets d'entrada (els pars en primer lloc), tot donant el paper de *gatekeepers* als intermediaris del mercat de l'art, si bé, pensem, que cal incloure no sols als galeristes, sinó als primers crítics. Per què? Per què molt sovint la valoració crítica comporta valoració econòmica (anècdota: era un fet comprovat, anys 80-90, que la peça fotografiada que il·lustrava una crítica a *La Vanguardia*, aquella mateixa tarda ja estava adquirida).

*Qui travaille à faire reconnaître ou à disqualifier telle oeuvre, tel artiste ou tel genre? Avec quelles ressources? quelles stratégies? La question renvoie à l'étude des multiples circuits de la production sociale de la valeur artistiques ou de la formation des réputations, à celle des instances de consécration en lutte pour le monopole du pouvoir de consécration des producteurs ou des produits, c'est-à-dire de "tous ceux qui peuvent être inscrits, en quelque sorte, au*

*générique de la production de l'oeuvre" (Menger, 2004), "talent-makers", "entrepreneurs culturels", dans leur diversité: l'État, le distributeur, le critique, le théoricien, l'historien d'art, le connaisseur ou l'expert, etc. Elle suppose également l'analyse des modes de sélection et de consécration et des stratégies des "gatekeepers" pour imposer et faire reconnaître tel ou tel critère de compétence et d'appartenance. La reconnaissance par les pairs concurrents et par la critique spécialisée définit la légitime esthétique. La reconnaissance par le public est au principe de la légitimité commerciale. La reconnaissance par le réseau de distribution participe de la légitimation esthétique et commerciale. La reconnaissance par l'État, dont dépendent statut et subventions, tend à devenir décisive, mais si elle est garante de l'autonomie par rapport au marché, elle peut aussi engendrer un "art d'État". De façon générale, la pluralité des instances de consécration pose le problème de la conversion du crédit acquis auprès de chacune d'elles. (Mauger, 2006b: 255-256)*

Aquesta reflexió, tot i deixant molts interrogants oberts, descriu la complexitat de les interrelacions, de com es consoliden reputacions, i com la xarxa múltiple d'interessos està en el si del món de l'art. L'especificació de les legitimitats (estètica, comercial) semblen molt pertinents: el va i ve entre una i altra en funció de les instàncies (els pares, la crítica especialitzada, el públic, la xarxa de distribució, l'estat amb les seves subvencions, premis i inclusió en els museus). Molt pertinent, al nostre parer, com el crèdit adquirit amb cada instància es consolida o no. En aquest sentit caldria diferenciar, en els processos de reconeixement els anomenats "còmplices necessaris" i els "còmplices decisius" (Furió, 2013), tot responsabilitzant les instàncies que consoliden el moment de la consagració (moment decisiu): els especialistes (historiadors i teòrics reconeguts) i els museus (exposicions antològiques), malgrat que, com Furió demostra –en el cas del problemàtic reconeixement de l'artista sueca Hilma af Klint– no tots els museus tenen el mateix poder legitimador.

Però el món de l'art insisteix, en molts àmbits, sobre la seva consubstancial obertura, la seva tolerància per incloure tot tipus de pràctiques i llenguatges (tot és art). En aquest món sense discriminació ens interessa

apropar-nos a 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-se 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 *gatekeepers* que operen silenciosament? Encara més: el caràcter tòpicament femení dels oficis artístics hi incideix? És coneguda la depreciació dels territoris professionals a mida que avança la seva feminització, tant a nivell de prestigi com a nivell remuneratiu: un diferencial que ronda el 23,93% segons l'INE (dades a 2015).

Els oficis artístics es mouen en aquest territori d'intersecció entre el món de l'art i el món artesanal, amb processos d'*artification* no consolidats, o en paraules de Nathalie Heinich, de semi-èxit estabilitzat. En tant que el referent del prestigi, del reconeixement, és el món de l'art, resulta pertinent plantejar si en aquest món (arts plàstiques i visuals) tot és homogeni respecte a la seva visibilitat i el seu prestigi: potser també hi ha al seu si *gatekeepers*, drets d'entrada, i sostres de vidre.

### **1.3.5 Art modern vs. art contemporani.**

Primer de tot cal reposicionar els termes: a la literatura referida a l'art del segle XX, és un lloc comú utilitzar el terme "art modern" com aquell que arrenca amb les avantguardes (trepitjant els finals del s.XIX), denominant "art contemporani" a aquell que es realitza a partir de la segona guerra mundial: és també una categorització utilitzada en el terreny de les subhastes d'art (Moulin 1997: 10), i en altres estudis (Quemin, 2002: 15-18).

*Dans un article publié en 1999 sous le titre "Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain", je proposais de considérer l'art contemporain comme un*

*"genre" de l'art, différent du genre moderne comme du genre classique. Il s'agissait ainsi de bien marquer sa spécificité, à savoir un jeu sur les frontières ontologiques de l'art, une mise à l'épreuve de la notion même d'oeuvre d'art telle que l'entend le sens commun; et non plus, comme avec l'art moderne, une mise à l'épreuve des règles de la figuration assortie d'un impératif d'expression de l'intériorité de l'artiste; et moins encore, comme avec l'art classique, une mise en oeuvre des canons académiques de la représentation figurative, plus ou moins idéalisée (peinture d'histoire, paysage mythologique, portrait officiel...) ou réaliste (scène de genre, nature morte, trope-l'oeil...)*

*Considérer l'art contemporain non plus comme une catégorie chronologique (une période de l'histoire de l'art) mais comme une catégorie 'générique' (une certaine définition de la pratique artistique) me semblait avoir l'avantage de permettre une certaine tolérance à son égard. (Heinich, 2014: 24)*

El títol del llibre és prou explícit de les intencions de l'autora: *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.* (Heinich, 2014). La seqüència dels capítols és prou significativa respecte al recorregut cognitiu que se'ns proposa: un nou paradigma, l'experiència dels límits, més enllà de la bombolla actual, l'obra més enllà de l'objecte, la integració del context, la diversificació dels materials, la caiguda (*déclin*) de la pintura, el status de les reproduccions, la presència de l'artista, el lloc del discurs, la importància de les mediacions, la inversió dels cercles de reconeixement, les noves maneres d'exposar (de mostrar), les noves maneres de col·leccionar, els dilemes dels conservadors, els turments dels restauradors, els desplaçaments problemàtics, una altra relació amb l'espai, una altra relació amb el temps, les protestes renovades.

Com veiem en aquesta enumeració, aquests aspectes acoten el que l'autora entén per art contemporani en front a l'art modern, i estarem d'acord amb ella que això suposa un canvi de paradigma.

*Un paradigme, en d'autres termes, c'est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine: non tant un modèle commun –car la notion de modèle sous-*

*entend qu'on le suive consciemment– qu'un socle cognitif partagé par tous.*  
(Heinich, 2014: 24)

L'autora remarca que aquest paradigma afecta no sols a la creació sinó també a la percepció de les obres i, citant a Julie Verlainne, "*il requiert que les intermédiaires professionnels, marchands et critiques d'art, modifient considérablement leurs moyens d'action*" (Verlaine, 2012: 462). I concreta:

*(...) l'art contemporain fonctionne bien comme un paradigme, doté de ses caractéristiques propres, si radicalement en rupture avec les autres paradigmes artistiques –et avant tout le paradigme moderne– qu'aucune coexistence pacifique ne semble pouvoir tenir. C'est donc une véritable "révolution artistique" qui s'est produite sous nos yeux depuis une cinquantaine d'années – et ce terme de "révolution" est à entendre comme un constat, sans l'accompagner de connotations positive ou négative. Reste à comprendre en quoi.* (Heinich, 2014: 54)

Quin és el paradigma modern? Com ja hem assenyalat és un lloc comú que l'art modern arrenca amb les avantguardes, deixant pas a l'art contemporani a partir de la segona guerra mundial. Però l'autora afirma que la seva proposta és superar aquesta consideració cronològica per proposar que es tracta de dos paradigmes diferents: l'art modern suposaria el trencament de les convencions de l'art clàssic que transgrediria les modalitats de la figuració (impressionisme, fauvisme, cubisme, abstracció, surrealisme, expressionisme...) en tant que aquestes transgressions descansen sobre "*l'impératif d'expression de l'intériorité de l'artiste*" (Heinich, Ténédos, 2015: 44).

*Mais ces transgressions modernes ne sont que des transgressions formelles de la façon de représenter, alors que l'art contemporain opère encore une autre rupture. Il a en commun avec l'art moderne la transgression, mais cette transgression ne porte plus sur les conventions de la figuration, mais sur les frontières de l'art lui-même. Il transgresse radicalement les frontières de l'art tel que le sens commun les considère et les perçoit. On le voit parfaitement avec les ready-made de Duchamp: un urinoir ou une roue de bicyclette constituent*

*des transgressions majeures de la frontière entre l'art et le monde ordinaire.*  
(Heinich, Ténédos, 2015: 44-45).

Marcel Duchamp és un exemple clarificador: mentre la seva *Fountain* (1917) entra dins del paradigma de l'art contemporani, la seva obra *Nu descendant un escalier* (1912) pertany al paradigma de l'art modern. Però les dates no ens han de confondre: cal esperar al Pop (reivindicat com a neodadaisme), el moviment Fluxus, el Minimal i el Conceptual per què aquest paradigma es faci present amb totes les seves conseqüències. Heinich proposa un fet ocorregut a la biennial de Venècia del 1964 com a punt temporal significatiu: es va atorgar el gran premi de la biennial no al favorit, Roger Bissière artista septuagenari i representant de l'escola de París, sinó a un artista americà de trenta-nou anys que presentava les seves *Combine paintings*, Robert Rauschenberg, que feia bo el comentari de l'historiador d'art Thierry de Duve "*une oeuvre d'art serait contemporaine –par opposition à moderne, ancienne, classique, tout ce que vous voudrez– tant qu'elle demeure exposée au risque de n'être pas perçue comme de l'art*" (citada per Heinich, 2014: 27).

Posicionant-se en aquest paradigma, l'art contemporani deixa de banda la centralitat de la subjectivitat (no la de l'autoria) com a expressió, la centralitat del material i les tècniques (habilitats) pel seu treball, el concepte de bellesa, els circuits comunicacionals convencionals; i obre les portes a totes les possibles transgressions sobre els materials, les tècniques, la perennitat de les obres, la introducció dels nous medis tecnològics, l'aparició dels mediadors (comissaris, *curators*), el discurs omnipresent, els nous espais d'exposició, la connivència amb les institucions estatals, la inversió dels cercles de reconeixement (que ja hem assenyalat a l'apartat 1.4.3). Tot això comporta el joc a tres parts: les obres, els espectadors i els mediadors, per què com sosté Heinich, en el paradigma de l'art contemporani sense els mediadors no ocurreria res (*Le triple jeu de l'art contemporain*, Heinich, 1998).

*Mais en rompant avec l'art moderne il opère du même coup, remarque l'historien Krzysztof Pomian, "une rupture non seulement avec le binôme beaux-arts/ arts décoratifs (appliqués) tel qu'il s'est formé au XIX siècle, et avec*

*les beaux-arts tels qu'ils se sont constitués à partir de la Renaissance, mais aussi, bien plus profondément, avec une tradition plus de deux fois millénaire."*  
(Heinich, 2014: 31).

Pensem que cal tenir en compte aquesta proposta teòrica dins del nostre marc, perquè pot ser significativa del diferent reconeixement que els oficis artístics han tingut en el període del nostre estudi, i que comporta un intens debat en el si de les arts majors: *L'Art à l'état gazeux* (Michaud, 2003), *La Querelle de l'art contemporain* (Jimenez, 2005), *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas* (Baudrillard, 2006), *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain* (Kerros, 2013). Aquest paradigma allunya significativament (per no dir radicalment) les voluntats que poden estar implicades en els productors que han treballat amb els esmalts, la ceràmica o la joieria, una de les quals la havia formulat Willian Morris: el plaer físic de l'art.

*Les principaux courants de l'art visuel aujourd'hui ne se préoccupent guère de formuler une interprétation du réel; encore moins, peut-être, de transmettre et de provoquer chez le spectateur l'émotion éprouvée par l'artiste.* (Tzvetan Todorov citat a Heinich, 2014: 187)

2



Aula Escola Superior dels Bells Oficis

## L'ESCOLA COM A INSTÀNCIA DE LEGITIMACIÓ

Com hem explicat en el marc teòric, dins dels processos de reconeixement les diverses instàncies tenen un paper primordial, però amb diferents intensitats.

*Reyes y papas, nobles, artistas y humanistas influyentes, y el staff que gobernaba las academias de arte, fueron en el pasado quienes contribuyeron a construir la reputación de los artistas. En los inicios del arte moderno debemos añadir a los críticos de arte, marchantes y galeristas, los coleccionistas del arte nuevo, y, en una segunda fase, los directores de los grandes museos, los autores de las monografías de referencia, los comisarios de exposiciones.*  
(Furió, 2013: 4)

Tenen les escoles un paper com instàncies de reconeixement? Potser en el primer moment al costat dels pares i com espais vinculats als primers crítics, marxants, galeristes i els col·leccionistes? És el mateix paper el de les escoles vinculades al fer (escoles d'arts i oficis, facultats de belles arts) que el de les facultats d' història de l'art? Quines són les relacions i com afecten a la reputació de l'escola els diferents docents que hi participen? Quin efecte té el



paradigma de l'art contemporani sobre la formació dels creadors i sobre la pervivència dels oficis artístics?

En aquest capítol en el primer apartat mirarem de respondre aquestes preguntes, per després centrar-nos en l'Escola Massana, que la treballarem com a cas d'estudi.

## 2.1 L'escoles i el seu paper en la valoració de les arts que ensenyen

Recordem que, dins de la teoria dels cercles de reconeixement d' Alan Bowness (Bowness, 1990), aquest ens parla d'una primera etapa marcada pel reconeixement dels pares:

*Peer recognition is the first and in many ways the most significant. By peers I mean the young artist's equals, his exact artist contemporaries, and then the wider circle of practising artists. In general, they can be highly perceptive, though they may occasionally be obtuse and sometimes jealous of a younger artist's success.*

*In any group of artists, some stand out. You can see this happening among art students, and it is sometimes at first a matter of personality as much as it of achievement. (Bowness, 1990: 11-12)*

Quin millor espai per compartir amb els pares, amb els iguals, que una escola? És cert que la funció d'aquesta institució és la de formar els futurs artesans/artistes. Però té algun paper en les condicions de l'èxit d'aquests?

Si bé Bowness explica la seva descoberta d'un alumne brillant del *Royal College* (concretament David Hockney) en una primera exposició col·lectiva, no acaba d'atorgar un paper a les escoles dins de la seva proposta de les condicions de l'èxit (Bowness, 1990: 12-16). Nuria Peist (comentant aquesta descoberta) parla de com *"la cadena de prácticas legitimadoras construía poco a poco las reputaciones: notoriedad en la escuela, participación en una exposición de relevancia..."* (Peist, 2012a:276) i introdueix a l'escola en aquesta primera cadena. Farem notar que parla de *"notoriedad en la escuela"* i no de *"notoriedad de la escuela"*, ja que potser la institució acadèmica és un primer

lloc per destacar entre els pares, i no tant que aquesta sigui per ella mateixa un primer pas en la reputació.

Aquí ens plantejem una pregunta: és l'escola una instància, a considerar dins de les fases del reconeixement? Recordem la proposta de dues fases elaborada per Peist respecte a l'èxit a l'art modern, sintetitzada per Furió.

*Existen dos fases en el camino hacia el éxito del artista moderno. Una primera fase de reconocimiento en la que los pares, el mercado y la crítica son los principales agentes que mantienen la visibilidad social del artista, y una segunda fase en la que se produce la consagración o consolidación, básicamente debida a la integración de la innovación en la cultura artística dominante y en sus instituciones. (Furió, 2012: 16-17)*

Forma part l'escola d aquestes institucions que actuen en la segona fase? Furió parla de "*las academias de arte y los museos, las universidades, y, en general, cualquiera de las organizaciones con las que el Estado dirige su política cultural y educativa*" (Furió, 2012: 40) como institucions específiques del camp artístic. Aquí hem d'entendre les acadèmies de l'art en el sentit clàssic (Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, per ex.) no com escoles d'art, així com sembla que quan parla d'universitats, no pensa tant en les facultats de belles arts com en les d'història de l'art, és a dir aquestes que a través de la seva feina acadèmica (tesis, articles, llibres, investigacions) sancionen el prestigi dels artistes. Potser això explica que el paper d'aquestes institucions (pensades en termes d'investigació que no en els de la docència de la pràctica artística) tinguin un paper reconegut en la segona fase de la consolidació.

Les escoles i facultats d'art, serien més presents en la primera fase, amb la seva aportació en la creació del cercle de pares, tal com evidencia Bowness amb el seu citat exemple del grup d'estudiants de la *Royal College* (D. Hockney, amb els seus col·legues R.B. Kitaj, A. Jones, P. Philips, D. Boshier). L'escola formadora de futurs artistes (facultats de belles arts, escoles d'arts i disseny) tindrien un rol en aquesta creació del cercle de pares amb les

contradiccions evidents (como assenyala Bowness i comenta Nuria Peist) de competitivitat i comunitat (Peist, 2012a: 11).

*The creative act is a unique and personal one, but it cannot exist in isolation. I do not believe that any great art has been produced in a non-competitive situation: on the contrary it is the fiercely competitive environment in which the young artist finds himself that drives him to excel. He has to make an enormous effort to lift himself above his contemporaries.* (Bowness, 1990: 50)

Aquesta és una tasca genèrica de tota institució formativa: verificar un primer nivell de competència en el si de la formació, que és ja un tast de la real competitivitat al món professional. Però així com en els altres ensenyaments, la formació d'una escola és un pas fonamental pel reconeixement de les capacitats professionals (enginyeria, medicina, etc.), al món de l'art sembla ser que no és així.

Quan al 2002 el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya vol conèixer la situació dels artistes visuals al nostre país, els responsables de l'estudi, de cara a censar aquest sector, es veuen en la necessitat de definir aquests professionals (és un sector en el que resulta pertinent aclarir la dicotomia professionals/amateurs, impensable o marginal en altres professions, amb connotacions d'intrusisme o il·legalitat).

Per poder conèixer quina és la situació dels artistes a Catalunya, calia començar per definir qui és artista i qui no ho és. Existeixen diversos procediments per aproximar-se a un determinat col·lectiu professional: la formació, la dedicació temporal, els ingressos percebuts, l'adscripció a un col·legi professional, la pertinença a una associació, l'autoconsciència, etc. Cap d'aquests criteris seria aplicable al col·lectiu de creadors plàstics del país sense cometre greus omissions. En aquest estudi s'ha utilitzat la metodologia proposada per Raymonde Moulin i Jean Claude Passeron en un estudi seminal realitzat a França ja fa gairebé 20 anys.

Els investigadors francesos van afrontar el repte de definir qui és artista i qui no ho és des d'una perspectiva alternativa a les anteriorment citades. *Es considera*

*artista aquell que és considerat artista per una tercera persona, en general per un intermediari del mercat de l'art. (VV.AA., 2002: 5) (la cursiva és nostra)*

No estem en condicions d'afirmar l'excepcionalitat d'aquesta proposta metodològica respecta a altres professions (no hem fet un estudi comparatiu), però en una primera aproximació resulta sorprenent i altament significatiu la "anormalitat" del sector de les arts visuals. I de retruc col·loca la institució formadora, amb les seves capacitats sancionadores a través de la titulació, fora de combat (per ser artista no cal la facultat, l'escola). I ratifica que els processos de reconeixement i els processos d'afirmació (jo sóc un artista) depenen, totalment, de l'entorn, d'aquest primer cercle de pars ("un intermediari del mercat de l'art").

Aquí sí, l'escola compleix el seu paper: iniciant els estudis (matriculant-se) un ja es postula per ser reconegut com artista, i seran les complicitats amb els seus companys les que començaran a facilitar-li el camí. Quan la línia de l'escola, o d'un professor en concret, es visibilitza com reconeguda en el món de l'art, el cercle de pars comença a instaurar-se ("*...it is always the artists themselves who are first to recognize exceptional talent.*" Bowness, 1990: 16). No oblidem que l'escola, la facultat, integra ara amb molta normalitat en el seu equip docent a tots els actors del primer cercle (seguint la proposta dels dos cercles de Núria Peist): pars, crítics i les primeres xarxes comercials. En aquest sentit, cal assenyalar, com ja Josep Llorens Artigas, implicat tant a l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art com a l'Escola Superior dels Bells Oficis, compartia la seva tasca com a pintor (la ceràmica vindria després) amb la de crític d'art a diferents mitjans (*La Veu de Catalunya, Vell i Nou, La Revista, L'Instant, Gasetta de les Arts, Mirador...*). I aquest doble vessant li va facilitar la consolidació en el cercle dels pars (ja des del món de l'escola), consolidació no exempta d'interessos evidents com quan freqüenta, ja a París, 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. (Llorens Artigas citat per Permanyer, 1972a: 45)*

Evidentment aquesta convivència en el si de les escoles ha anat en augment a partir dels 70, i la presència de forts departaments d'història i teoria amb personalitats rellevants vinculades al món de la crítica i del comissariat, són un valuós atractiu. Potser indicatiu, d'aquesta evolució, les professions dels diferents directors de l'Escola Massana: Jaume Busquets pintor decorador (1929-1939), Miquel Soldevila esmaltador (1940-1956), Lluís M<sup>a</sup> Güell pintor (1956-1976), Joaquim Sabaté pintor (1976-1980), Francesc Miralles historiador de l'art (1981-1989), Lluís Doñate escultor (1990-1993) i Jesús-Àngel Prieto teòric de l'art (1993-2000). Remarcar que en la etapa de J. Sabaté el subdirector era Eduard Carbonell, historiador de l'art (i futur director del MNAC entre el 1994-2005), i que L. Doñate, doctor en Belles Arts, aportava un fort recorregut teòric.

Des dels 80 cap al present amb la consolidació de la figura del comissari, i donat el perfil molt més conceptual de l'actual artista, fa que les portes giratòries entre la figura d'aquest i la del comissari siguin moltes vegades d'una franca promiscuïtat, essent molt habituals, en les darreres dècades, les personalitats mixtes: hi ha la tendència generalitzada a les escoles i facultats de incorporar amb naturalitat la formació d'artista i comissari, essent ja una associació totalment naturalitzada.

*“Le succès des nouvelles écoles d'art se mesure à leur capacité de former un type social nouveau d'artiste et d'accélérer son intégration dans le monde et le marché de l'art. (...) Mais les écoles renommées fonctionnent comme des viviers où s'approvisionnent les acteurs culturels et économiques.”* (Moulin, Costa, 1997: 322)

Recapitulant: les escoles i les facultats d'art (no les d'història de l'art i humanitats) tenen una funció en el primer cercle ja que són una porta d'entrada al grup dels pars, així com de contacte amb els altres actors: crítics, historiadors, comissaris i indirectament al primer mercat (la seva funció com a viver). En el cas de l'Escola Massana: ¿quin paper pot haver jugat, a part de l'evident i primordial funció formadora, la participació en l'equip docent fundacional d'un historiador com Josep Francesc Ràfols (1889-1965) que als

anys 50 edita el *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*? O l'historiador Miquel Molins, futur director del MACBA (1995-98), que la dècada dels 70-80 impartí classes al mateix centre?

Escoles d'art, a les primeries del segle XX (ho veurem al parlar dels esmalts) com *The London Central School of Art* (amb Alexander Fisher) o la *Ecole d'Arts et Metiers* de Ginebra (amb Henri Demole), encara responien a aquella necessitat de formació en l'ofici que podia garantir un aprenentatge, una destresa que procurava un reconeixement posterior gràcies al bon fer, un bon fer valorable.

*Este mito del autodidacta (...) no es otra cosa que la consecuencia de las representaciones modernas del artista, quien, desde la época romántica, privilegia el don individual sobre el aprendizaje, el mérito personal sobre la transmisión colectiva de los recursos, y la inspiración por sobre el trabajo.*  
(Heinich, 2002: 79)

És obvi el paper diferenciat que es dona a la formació en l'àmbit dels oficis artístics i de les arts autònomes (o belles arts, arts plàstiques, visuals...). El do individual, el mèrit i la inspiració són mes consubstancials a la "representació moderna de l'artista", mentre que l'aprenentatge, la transmissió del recursos i el treball són bàsics en la formació de l'artesà. Així els artesans es solen reconèixer deixebles d'un mestre: trobarem mantes vegades la filiació, per exemple, de Miquel Soldevila (en alguns casos ignorant la institució, quan Soldevila només va impartir des de la Massana, i el mateix hem detectat amb en Llorens Artigas: Roberta Griffith en el seu currículum de presentació de la seva ponència al 47è Congrés de l'Acadèmia Internacional de Ceràmica – Barcelona 2016–, fa constar "*mentor* Josep Llorens Artigas" sense citar l'Escola). Aquest també és el cas moltes vegades dels músics que es reconeixen deixebles d'un mestre i no necessàriament d'una escola. No així dels artistes, que generalment en els seus CV als catàlegs hi ha la tendència molt generalitzada de no incorporar la formació, i sí es parla (en biografies informals o entrevistes) dels companys de generació, els pares (hem detectat escultors que oculten –a demanda del museu on tenen l'exposició– el seu pas

per una escola on havien estudiat un ofici artístic, o artistes conceptuals que obvien el seus estudis de disseny gràfic, per exemple).

*Aujourd'hui comme hier, les artistes se proclament volontiers autodidactes; ils occultent tout ou partie de leur cursus scolaire et, s'ils reconnaissent avoir reçu un enseignement, c'est pour dénier son utilité.* (Moulin, Costa, 1997: 307)

Resulta evident que els artesans i els artistes visuals tenen, ja d'entrada, una diferent política respecte a aquest primer nivell de la pertinença, respecte als pars i la institució escolar donada la diferent valoració (o necessitat) que se li dóna a la formació, ja que (seguint a Heinich) uns valoren l'aprenentatge, la transmissió (que porta implícita la tradició) i el treball, mentre que els altres es sostenen en el do individual, el mèrit i la inspiració (amb una al·lèrgia mal dissimulada cap a la tradició). En aquest sentit uns no necessiten tant el reconeixement dels pars, per que l'obra es defensa sola. I es defensa sola també per que els altres artesans valoren la seva qualitat i el bon ofici, començant pel seu professor, el seu mestre, la seva escola. Mentre que en el camp dels artistes visuals:

*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, 1995b: 45)

Aquesta firma, aquest artista, qui l'autentifica? Doncs seguint els criteris de Raymonde Moulin i Jean Claude Passeron a dalt esmentats (citats a AAVV, 2002: 5) necessita ser considerat "artista per una tercera persona, en general per un intermediari del mercat de l'art". I aquí el primer cercle és bàsic: pars, escola, crítics, i primeres xarxes comercials.

Fem, ara, un petit recorregut pel paper de les escoles d'arts i d'oficis en els processos de reconeixement, que tindrà una primera prova en la dicotomia arts/oficis, inevitable classisme respecte a la valoració social (cultural i econòmica) de les nobles arts i els bells oficis.

Al nostre país hem de iniciar la nostra reflexió amb la degana Escola “Llotja” que va començar la seva trajectòria el 23 de gener de 1775, sota l’impuls de la Junta de Comerç, amb la precursora denominació d’Escola Gratuïta de Disseny (veure Calvera, 2000: 10-20). La Junta, necessitada de nous dissenys per la ja important indústria tèxtil, va cercar aquella “sinergia precoç”, tal com es concreta en el primer reglament de l’any 1776:

*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; (...).(Citat a Vélez, 2011: 99)*

Però les voluntats fundadores varen mostrar ja la dualitat que hem comentat: els oficis artístics (industrials) *versus* les nobles arts.

*Aunque nuestra Escuela fué principalmente creada a últimos del siglo XVIII para facilitar conocimientos artísticos a los obreros necesitados de ello, hemos visto que siempre dió, por natural impulso, gran importancia a las Nobles Artes. En la presente etapa este natural impulso vino coadyuvado por disposiciones oficiales que, en vista de que Barcelona no disponía de otro organismo docente que sirviera tan elevada función social, juntaron las Bellas Artes con las enseñanzas de finalidad industrial, formando grupos separados dentro de la misma Escuela. (Martinell 1951: 118)*

Voldríem assenyalar dos aspectes del text: es vol facilitar coneixements artístics als obrers necessitats “*de ello*”, no dotar a la indústria d’obers qualificats que la fessin més competitiva davant dels mercats europeus i superar la supeditació a la còpia de models forans (que era això el que



necessitaven els industrials promotors de la Cambra de Comerç). I d'altra banda:

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, 2012: 208)

Aquest objectiu "típicament il·lustrat" ha de ser compensat pel "*natural impulso*" cap a les Nobles Arts, territori de distinció i emancipació social, de reconeixement (la "*tan elevada función social*", és a dir, "l'art al servei de la política terrenal o divina"). Aquesta dualitat perseguirà a la institució durant tota la seva història. I una mostra és la cronologia dels canvis successius de denominació (Martinell, 1951: 118) i les seves escissions: *Escuela Gratuita de Diseño* (1775), *Escuela Gratuita de las Nobles Artes* (1789), *Escuela Provincial de Bellas Artes* (1850), *Escuela de Bellas Artes* (1871, moment en què es segrega la *Escuela de Arquitectura*), *Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes* (1900), *Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes* (1906), *Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes* (1911), *Escuela de Artes y Oficios Artísticos* (1944, quan s'escindeix l'*Escuela Superior de Bellas Artes de Sant Jorge*), *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos* (1961), Escola Superior d'Arts Plàstiques i Disseny (1998), Escola Superior de Disseny i d'Arts (2002). A aquest va i ve denominatiu (inclòs el canvi idiomàtic) 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 debit a les institucions estatals (*Academia de San Fernando, Ministerio de Madrid*). Voldríem veure en aquest recorregut nominatiu un reflex de la contradictòria relació del paper de l'escola, originàriament pensada per satisfer la formació d'obrers per a la indústria, i escorada ràpidament cap a les necessitats de oferir una formació acadèmica lligada a les nobles arts. Per què des de la implantació de les acadèmies, seguint l'exemple francès, quedaven clars els dos status: "*le statut artisanal*,

*ancien et hiérarchiquement inférieur, de la corporation; et le statut professionnel, récent et plus prestigieux, de l'académie.*” (Heinich, 2005: 46). El manteniment d'aquesta adscripció acadèmica la fa privilegiar els ensenyaments de dibuix lligats a la pràctica pictòrica i escultòrica (més prestigiosos) que no al dibuix lligat a les tasques del pintat i estampat de les indïanes:

Probablement, aquesta realitat era conseqüència que aquestes tasques encara s'associaven amb el món dels gremis i el taller, i per tant el concepte d'una escola oficial de dibuix al servei d'aquestes especialitats era força impensable. Per contra, el prestigi intel·lectual de l'acadèmia de belles arts, amb majúscules, feia que en sorgissin per tot arreu, en ser considerades, en definitiva, com un nou camí docent contraposat al gremi, on l'aprenent treballava manualment al costat –i al servei– del mestre. L'escola setcentista, fortament teòrica, era sinònima de modernitat i, alhora, comportava l'enaltiment i reconeixement de l'artista, atorgant-li un nous estatus social. (Vélez, 2012: 209)

Al costat d'aquesta escola setcentista, des del 1873 la Diputació de Barcelona disposava d'una escola eminentment tècnica: la *Escuela Libre Provincial de Artes y Oficios*, agregada a l'Escola Superior d'Enginyers Industrials (Serra, 2016). La Diputació (ja amb Prat de la Riba al capdavant) va considerar necessari reordenar el panorama de la formació en arts i oficis, incloent la Llotja en els seus propòsits.

Primer es va plantejar integrar-la dins del conjunt de l'Escola Industrial (1904). Posteriorment (1913) es va crear el Consell d'Investigacions Pedagògiques, que preveia la implicació de les institucions, sobretot de la Diputació, en els plans d'estudi de l'*Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes*, és a dir la Llotja. En negar-s'hi els professors, es va optar per la creació d'una nova escola moderna, noucentista i que respongués a les necessitats del país. (Serra, 2016)

Segurament això explica, en part, el perquè al 1917 la Llotja sofreix una greu crisi, lligada a la retallada del pressupost provinent de la Diputació de

Barcelona, que li fa tancar temporalment la seva activitat i demanar la seva incorporació a la xarxa estatal. Es significativa la següent crònica publicada a *La Veu de Catalunya* el 29 d'octubre del 1918:

Ja veiérem, amb motiu de la seva darrera exposició escolar celebrada, que tota l'activitat de l'Escola s'havia congestionat en les classes de dibuix i pintura, i que aquests ensenyaments eren donats deplorablement, damunt de bases completament inactuals i falses (...). I encara més de lamentar que, per la concessió d'aquests dos ensenyaments –dibuix i pintura– d'una importància desmesurada, filla millor d'un fetixisme que d'una convicció conscient, els altres ensenyaments haguessin quedat completament abandonats, completament anul·lats, aconseguint tan sols sobresortir entre el marasme general –i encara degut al sol esforç dels respectius professors– les dels senyors Calvo, Mestre i Alsina, corresponent a les assignatures de perspectiva, decoració i cuiros, respectivament.” (*La Veu de Catalunya*, citat a Miralles, 1983a: 44)

Cal recordar que en aquells moments, en ple noucentisme i amb la seva preocupació per l'ensenyament, Barcelona disposava d'un grapat de pedagogs amb els seus corresponents centres de formació: Francesc d'Assis Galí (el més prestigiat del moment), Ignasi Mallol, Francesc Labarta, J. Torres García... Segons documenta Francesc Miralles, “L'ambient d'interès pedagògic es traslluïa, abastament, pels freqüents articles sobre l'art a l'escola, el modelatge com a mitjà educatiu, la pedagogia del dibuix i del color...” (Miralles 1985b: 251).

Segurament també plana en la nostra realitat els nous corrents que a Europa s'estan produint en les orientacions didàctiques, com comenta Tomás Maldonado en el seu article *Arte, educazione, scienza – verso una nuova creatività progettuale* (1978) a propòsit de la irrupció de la *Bauhaus*:

*Entre 1900 y 1910 nace el movimiento de la Arbeitsschule (escuela del trabajo), que retoma algunas ideas típicas de la Kunsterziehungsbewegung (movimiento de la educación artística), como por ejemplo el anti-intelectualismo, llevándolas a sus últimas consecuencias. Según la Arbeitsschule, se aprende haciendo, no*

*leyendo; de ahí el famoso eslogan “Arbeitschule gegen Buchschule” (la escuela del trabajo contra la escuela de libros). Educación por medio del arte, la acción, el trabajo.(...) Se reconoce, por ejemplo, la influencia del “movimiento de formación artística” fundado por Marées y Hildebrand, la del “movimiento de la escuela activa” de Kerschensteiner, al del “activismo” de Maria Montessori y la del “progresivismo” de Dewey. (Tomás Maldonado citat a de Fusco, 2005: 167-168)*

No sembla difícil reconèixer en la pedagogia activa d'un Francesc d'Assis Galí aquests nous corrents. Així ho traspua aquest comentari de J. Aragall, deixeble seu:

En Galí és el desvetllador de les aptituds de cadascú; (...) No dirà a ningú de quin color es pinten els arbres com en altres temps, ni li ensenyarà ço que sigui la moda del dia. (...) Perquè amb Galí hi trobaran, no l'home que ensenya el que sap, sinó el qui ensenya a saber. (J. Aragall citat a Miralles, 1985b: 250)

J.F. Ràfols escrivia que la seva pedagogia era “un crit de protesta contra els rescalfats de la Llotja”, (citat a Miralles, 1985b: 250) i un parer similar més argumentat, era el del president Prat de la Riba, que ja en la seva memòria presidencial del 1910 parlava de la Llotja en aquests termes:

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. (Prat de la Riba citat a Galí, 1982: 25)

És en aquest clima d'una escola oficial en crisi i molt abandonats els oficis artístics respecte al seu servei a les manufactures i indústries del país, que 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)

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" (Escola Superior dels Bells Oficis, 1915).

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 (Galí, 1982: 30)– qui basteix aquest programa de mà, ja que és ell qui s'encarregarà de la direcció i lideratge de l'escola en aquests anys (com no podia ser d'altra forma, donada la seva reputació) i qui 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 complets 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 dirho així,

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 en 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 feia 12 anys) 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 Mancomunitat va veure la necessitat de complementar-la amb un altre centre que preparés els obrers especialitzats: l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art (1918), tot recuperant, segurament, el recorregut de l'anterior *Escuela Libre Provincial de Artes y Oficios*. Hi compartien edifici i aules, les dues 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)

L'any 1923 el directori militar encapçalat per Primo de Rivera canvia el panorama del país, i una de les múltiples conseqüències va ser el tancament (al 1924) de la brillant Escola Superior dels Bells Oficis, que per les

informacions de que disposem, havia suposat una revolució pedagògica molt progressista conceptualment. Aquestes paraules del director de l'Institut Francès de Barcelona, Gabriel 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”, diu– 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)

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

*Arquitectos, pintores, escultores, ¡Todos debemos volver a los oficios! Pues no hay tal "arte profesional". No hay una diferencia básica entre el artista y el artesano. El artista es un artesano exaltado. Por gracia divina y en raros momentos de inspiración que superan a la voluntad, el arte puede florecer inconscientemente de la obra de su mano, pero una base en artesanía es fundamental para cada artista. Es allí donde reside la fuente original de la creatividad. ¡Por lo tanto creemos un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que levanta un muro de arrogancia entre artesanos y*

*artistas! Permitámonos todos juntos desear, concebir y crear el nuevo edificio del futuro.* (Walter Gropius, Manifest i programa de la *Bauhaus*, 1919 citat a Droste, 1998: 18)

Hi ha intencions similars entre la doble escola de la Mancomunitat i la *Bauhaus*: la consideració igualitària entre artista i artesà, el valor del taller, l'aprenentatge de la mà d'un "mestre de l'ofici" (en el cas de l'escola de Weimar en règim d'igualtat amb el teòric, el "mestre de forma"), la voluntat de treballar per a la indústria, de no "ofendre's del contacte amb la màquina"... Si bé les condicions materials i socials dels dos països eren diferents.

Aquesta referència creuada ens permet reflexionar sobre el debat de la relació entre art i artesanía, que té conseqüències en la lluita pel reconeixement, que és l'objectiu de la nostra recerca. Així com veure com aquestes dues escoles (amb les distàncies adequades) varen aconseguir un alt prestigi en un temps molt curt de vida. Un prestigi facilitat sens dubte per l'èpica implícita en els seus inicis marcats per les voluntats de renaixement nacional (el Noucentisme i la Mancomunitat, la república de Weimar després de la desfeta de la Gran Guerra) i els seus finals a mans de dictadures militars. I un reconeixement molt lligat més als seus professors que als seus alumnes (cal tenir en compte la seva curta vida: 9 anys l'E.S.B.O., 14 anys la *Bauhaus*).

Fem un repàs del cos docent de l'Escola Superior dels Bells Oficis: Joaquim Folch i Torres, Pau Gargallo, Josep M<sup>a</sup> Aragay, Feliu Elias, Antoni Serra, Ramón Raventós, Nicolau M<sup>a</sup> Rubió i Tudurí, Tomàs Aymat, Francesc Quer, Esteve Monegal, Rafael Solanic, J. Llorens Artigas...i F. d'A. Galí. Aquesta nòmina ens remet a la capacitat que una escola va tenir d'aglutinar un grup de "pars" (pintors, arquitectes, ceramistes, tapissers, historiadors, crítics, escultors,...) que van ser prou significatius en l'esdevenir de les arts del país, amb les seves xarxes de reconeixement. I malgrat el seu 9 anys de vida podem ressenyar alguns dels seus alumnes reconeguts: Joan Savall, Jaume Busquets, Angelina Alós.

La *Bauhaus* és paradigmàtica del aglutinament de personalitats molt rellevants de l'art de la primera part del s.XX. Hi ha una foto del grup de professors de la *Bauhaus* sobre la teulada del flamant edifici a Dessau a l'any



1926: Josef Albers, Georg Muche, Lászlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer...

*Si una bomba hagués fet saltar a este grup, la cultura visual del segle XX hauria sigut completament distinta. Juntos incidieron sobre todos los ámbitos, desde la fotografía y el teatro hasta la pintura y la arquitectura. (Sudjic, 2014: 31)*

És clar que les condicions del moment varen contribuir a una reunió de talent, de pars, amb el calendari suficientment curt per a que la sinergia interna no saltés pels aires, i que la diàspora americana provocada pel final tràgic fos fecunda (compartit el mateix fenomen en el cas del cinema expressionista alemany). Però inclús en la diàspora, la sort dels diferents actors (i el seu reconeixement) estarà marcat pel seu capital social i cultural.

*Mies van der Rohe, hijo de un albañil especializado en tallar lápidas, fue expulsado de Berlín a la provinciana Chicago para llevar la escuela de arquitectura del Illinois Institute of Technology, Gropius, hijo de un arquitecto, sobrino nieto de otro, y marido engañado de la viuda de Gustav Mahler, Alma, consiguió mandar en Harvard. (Sudjic, 2014: 32)*

Com a darrera reflexió sobre el paper de la *Bauhaus* i la seva capacitat de generar reconeixement, voldria posar en consideració el llistat amb el que Magdalena Droste (historiadora i arxivista en el *Bauhaus Archiv*) complementa el seu llibre (Droste, 1998). Aquest llistat de biografies rellevants consta de 24 professors, dels quals 8 havien estat alumnes prèviament. Resulta difícil valorar l'escola pel prestigi només dels seus alumnes (indestriable del seu paper com a professors) Marcel Breuer, Josef Albers, Marianne Brandt... Només Max Bill va ser alumne (no citat per Droste) i més tard un reconegut creador polifacètic (arquitecte, pintor, escultor, dissenyador gràfic i industrial...), membre fundador i primer director de la *Hochschule für Gestaltung*, coneguda com l'Escola de Ulm (1953-1968), considerada la continuadora pedagògica de la *Bauhaus*.

És un lloc comú el reconèixer l'excepcionalitat de la *Bauhaus*: “*Tal vez la cuestión más difícil que plantea la Bauhaus es por qué no ha habido después ninguna escuela con el mismo impacto.*” (Sudjic, 2014: 37) Aquest mateix autor dóna una possible resposta: la direcció consecutiva de tres dels principals dissenyadors del moment, que varen marcar “*el corazón del movimiento moderno*”, sens dubte un impacte indestriable de la seva reputació professional i de la seva implicació a l'escola, on podem apuntar que el paper de la institució “escola” pot ser rellevant en els processos de reconeixement. Segurament el concepte que ens pot ajudar és el de consagracions creuades (Peist, 2012a: 316-319) aplicat a la relació entre persones i institucions. La suma de prestigi dels diferents actors (com exemple, la citada foto a la teulada a Dessau) dóna fama a una institució, però no podem oblidar que el prestigi de la docència també retorna. Pertànyer a aquesta escola va ser important en el reconeixement dels participants. Núria Peist assenyala la importància del suport que la *Bauhaus* va suposar per a Kandinsky, sobre tot en la publicació del seus escrits teòrics (Peist, 2012a: 160-161) i el seu consegüent impacte en la seva valoració com artista.

Com a observació personal, a la meva pràctica docent he observat l'ambigua relació que mantenen alguns professors amb una activa vida “professional exterior” respecte a la institució. És curiós constatar la dicotomia entre el professor-professor i el professor-professional, entès aquest darrer com el que manté una activitat en el terreny de la pràctica plàstica: això inclou una certa jerarquia en el si de la institució en funció del reconeixement exterior del professor/a. L'ambigua relació a la que em refereixo consisteix a considerar la seva presència a la institució com un favor cap a aquesta (un orgull formar part de) o el contrari (amagar la pertinença), i això depèn d'un càlcul personal sobre quin nivell de reputació és més favorable. O dels cercles d'influència als que s'intenta arribar.

També podem observar com les escoles i les facultats d'arts actuen, inevitablement en alguns casos, com a “univers de consolació”. Gérard Mauger rescata aquest concepte d'un treball previ de Claude Poliak en una enquesta sobre el sector literari (Mauger, 2006b: 253-255) on els protagonistes perceben

el rebuig dels cercles de reconeixement (moltes vegades parcial) en termes de un cert maleïdisme, entès –a nivell personal– com a garantia d'encert a l'espera del reconeixement futur. La funció d'aquests “universs de consolació” és *“perpetuar la creencia en la vocación gracias al reconocimiento y a la ilusión de que el acceso al campo de producción artística es posible.”* (Peist, 2012a: 336). No podem deixar de reconèixer en certes actituds professorals aquest “univers de consolació”, donant-se casos de rescats efectuats per algun ex-alumne.

És pertinent, en l'explicació d'aquells processos de consagracions creuades, veure com al llarg del segle, l'Escola Massana té dues etapes: des de l'inici (1929) fins a finals dels 70, i des dels 80 fins a l'actualitat. La primera etapa està (recordem les primeres especialitats amb les que va començar: repussat i cisellat de metall, gravat de cristall, esmalt d'art, policromia, daurats i pintura decorativa) molt marcada pels oficis i el taller. En aquesta etapa és evident el criteri d'aprenentatge clarament artesanal, amb la figura del mestre com a referent, demostrable pel seu reconeixement en els territoris que li són propis i les seves indiscutibles *chef-d'oeuvre* (Joan Muntasell, Xavier i Valeri Corberó, Jaume Busquets, Miquel Soldevila,...). Això s'allarga en els anys posteriors tant amb la incorporació dels dissenys (finals dels 50) on també és parla de mestres (Josep Pla Narbona, Santiago Pey, Rafael Marquina) i l'escultura i la pintura que continuen molt enfocades sota la idea d'ofici. En aquesta etapa la reputació ve molt donada per aquesta idea de taller, de professor-professional, i on la incorporació de l'alumne a la vida professional (el seu primer nivell de reconeixement) va de la mà d'aquest contacte, apareixent sovint aquell alumne que estudia i ja treballa (inclús) en el taller professional del propi professor (per exemple en disseny gràfic). Cal fer esment d'un element molt peculiar de l'Escola Massana: la creació del taller de manufactura.

*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 idea sembla tenir (més enllà de la referència ideològica als natzarens) la voluntat de dotar l'Escola d'una forta connexió amb la producció, tant des del punt de vista econòmic, com des de la voluntat d'incorporar els alumnes directament a la professió, tot marcant un estil institucional. Ja a Viena de principis del s. XX, la *Wiener Werksatätte*, la coneguda empresa fundada per Joseph Hoffmann, Koloman Moser i Fritz Waerndorfer, va estar molt vinculada a la *Kunstgewerbeschuel*, on tant Hoffman com Moser eren professors. Amb motiu d'una exposició de l'escola l'any 1908, Hermann Muthesius escriu:

*El espíritu de la Wiener Werksatätte está presente por doquier en la Kunstschau de Viena. En todas las salas encontramos el mismo lenguaje formal, la misma sensibilidad cromática, la misma elegancia. A primera vista parece que toda la exposición sea obra de Hoffmann y Moser, pero después descubrimos que, si bien existe una contribución notable de ambos artistas, la mayor parte de lo expuesto se debe a un ejército de jóvenes salidos de la escuela de Hoffmann. (Muthesius citat a de Fusco, 2005: 154)*

La mateixa *Bauhaus*, amb una clara voluntat productivista, tenia clar la vinculació amb el món "real", tal com mostren aquestes notes de Gropius de 1921:

*En mi programa, la cuestión del trabajo por encargo está tratada con toda claridad. La Bauhaus, en su forma actual, se sostiene o se cae dependiendo de si aceptamos o rechazamos la necesidad de admitir trabajos por encargo. A mi juicio sería un error que la Bauhaus no se midiera con el mundo real y se*

*considerase a sí misma como una entidad aislada. Este es el error de los institutos de arte tradicionales que alimentan parásitos del Estado.* (Gropius citat a de Fusco, 2005: 169)

Curiosament part dels principals encàrrecs que va executar l'escola varen ser vinculats a través del propi estudi de Gropius (Torrent, Marín, 2015: 205-208), el que mostra la voluntat de propiciar una consagració creuada (entre els professors-professionals i la institució) en tant que el reconeixement d'uns alimentava als altres i viceversa, seguin la constatació de Peist:

*El sistema del arte moderno y de vanguardia en los comienzos se articula gracias al reconocimiento que alcanza cada uno de sus participantes a partir de la existencia y el apoyo de unos y otros.* (Peist, 2012a: 316)

La nostra aportació incorpora el paper de les escoles com instància de reconeixement, tot aclarint que aquestes (i el cas de la *Bauhaus* es paradigmàtic) tenen ja un paper molt diferent al de les antigues institucions dependents de l'antic règim acadèmic (no totes).

Tornant a la manufactura de l'Escola Massana (i havent vist que la voluntat d'interrelacionar escola i producció no ha estat exclusiva d'aquesta institució), la capacitat de generar prestigi va ser molt remarcable. Aquesta manufactura funcionava en horari de matí, desvinculada de l'horari acadèmic (que era vespertí), en els mateixos tallers, amb alumnes destacats, amb tutorització de reconeguts mestres (Soldevila, Brunet) i sota demanda concreta. Cal entendre que el principal client era l'Ajuntament de Barcelona (regals institucionals a visitants il·lustres) ja que era el titular de l'escola, i això va tenir una importància radical en la reputació de l'Escola Massana. Al Fons Escola Massana, 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 protocol·laris 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 (Amèrica, Europa i Àsia), sens dubte, varen reforçar una altíssima reputació en l'àmbit dels oficis artístics (esmalts, vidre, metall, ceràmica), 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). Curiosament aquesta expansió dels productes de la manufactura varen coincidir amb un gran creixement de l'alumnat (no essent l'única causa): de 398 alumnes a l'any 1956, fins a 3.025 a l'any 1968, i amb una internacionalització evident a partir dels anys 60.

*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)*

Aquesta reputació (*prestigio de los profesores aireado por los alumnos destacados*) 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).*

Ara bé, aquest ha estat el model de reconeixement de la primera etapa: des del seu inici fins a finals dels 70, l'època regida per una metodologia molt marcada per la pròpia dels oficis (malgrat que ja s'imparteixin els dissenys i les arts plàstiques).

Amb un comprensible retard, cap a finals dels 60 l'escola passa a la segona etapa, etapa que supera el concepte artesanal (matèria, ofici, destresa)

per donar pas a la victòria de la contemporaneïtat, amb l'accent a la figura de l'artista (i del dissenyador amb el seu boom dels anys 80), al seu do individual, a la inspiració, a la idea, als nous materials i les noves tecnologies. Així també les institucions artístiques (galeries, museus, centres d'art) donen pas als nous valors i les escoles fan un pas, lògicament, en aquesta línia. Això forçarà una nova manera de merèixer el reconeixement que ja varen apuntar més amunt : la implementació molt accentuada dels aspectes teòrics amb la incorporació de historiadors i un pes important de la teoria. La lingüística, la semiologia, l'antropologia i en menor mesura la psicoanàlisi, comencen a tenir pes en el rerefons mental de l'ensenyament del disseny i de les arts plàstiques. Cal recordar, en aquest sentit, el paper dinamitzador de l'escola Eina amb els seus seminaris on hi van participar Furio Colombo, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Alexander Cirici Pellicer, Romà Gubern, Roland Barthes, i altres. (Ràfols-Casamada, 1987: 17-21).

El paradigma de l'art contemporani s'instal·la (no de manera homogènia) i planteja la prevalença de la idea i del discurs. I la manera de formalitzar-ho trobarà en les pràctiques plàstiques més interdisciplinàries la forma més coherent de realització: les obres tindran molt sovint a la seva cartel·la l'epígraf "tècnica mixta", i això comportarà un territori d'investigació de nous materials, de llibertat en la combinació, no només de tècniques si no directament de productes ja manufacturats (*combine painting*). Recordem que el gran premi de la Biennal de Venècia al 1964 se li atorga a Robert Rauschenberg (deixant a banda al favorit, el pintor Roger Bissière), fet que marca, segons Nathalie Heinich, una de les fites que assenyala l'inici del paradigma contemporani (Heinich, 2014: 26). És el pop art, i després el conceptual els que marcaran una nova relació de les pràctiques artístiques amb el públic, el mercat, i amb les institucions, és a dir amb totes les instàncies de reconeixement. I també, amb l'arribada dels nous *media*, una diferent relació amb la matèria i la tècnica, curiosament uns medis audiovisuals marcats per la immediatesa i el fàcil control dels resultats, inclosa una deficient qualitat: la *polaroid*, el vídeo, la fotocòpia, etc.

*Desde el fin del Informalismo y los inicios del Pop; se da un progresivo fenómeno de desmaterialización del objeto artístico, en donde la obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto, en una suerte de desmaterialización del objeto artístico. (Vásquez, 2013)*

Molta literatura farà atenció i reflexionarà sobre aquesta desmaterialització de l'objecte artístic que comportarà que l'obra ja no està en el objecte, que està en la idea, que s'hibridarà amb l'espai concret, que adoptarà comportaments efímers, que necessitarà d'un corpus documental, que abandonarà l'objecte per "espectacularitzar" l'experiència, tot presentant unes obres "*allographiques (qui existent à travers la série indéterminée de leurs interprétations ou de leurs reproductions, comme les oeuvres musicales, théâtrales, littéraires ou cinématographiques)*" (Heinich, 2014: 107).

*Aujourd'hui comme hier, les artistes se proclament volontiers autodidactes; ils occultent tout ou partie de leur cursus scolaire et, s'ils reconnaissent avoir reçu un enseignement, c'est pour dénier son utilité. Nous retrouvons les constantes thématiques, déjà évoquées, des biographies d'artistes, la précocité de la vocation étant plus valorisée que la longueur des études et le don plus que le diplôme. (Moulin, Costa, 1997: 307)*

Sembla evident que la formació no té encaix en allò que fins ara consideraven un centre de formació en arts plàstiques. L'Escola Massana ja havia donat passes en aquesta direcció: 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)

Veiem com el seu desig va acomplir-se, i el paradigma contemporani va aportar una renovació en el panorama de les arts plàstiques, que no trigarien en canviar el qualificatiu per arts visuals. En aquest sentit és significatiu rastrejar l'activitat associativa del sector dels artistes al nostre país: a l'any 1979 apareix la *Federación Sindical de Artistas Plásticos de Cataluña*, que en 1994 adopta el nom d'*Asociación d'Artistes Visuals de Catalunya* (Crujera, 2011) que al 2015 és converteix en la *Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya*. Més enllà de la significació històrica de la fórmula organitzativa (federació sindical, associativa, plataforma assembleària), cal fer notar el canvi d'artistes plàstics, a artistes visuals, i a artistes.

Si el 1974 l'Aula Oberta va marcar un punt d'inflexió en les pràctiques docents interrelacionant pintura i escultura, l'any 1982 l'Escola incorpora dos espais formatius que obriran la interdisciplinarietat al conjunt de les pràctiques d'arts i oficis artístics (els dissenys és mantindran, de moment, al marge): l'anomenat taller de Pla/Volum (posteriorment Zona Intermitja) i el taller de Procediments Contemporanis de la Imatge (fotografia, *polaroid*, fotocòpia, cinema, vídeo). Aquests espais formatius incorporaran, amb una metodologia de dissolució de la disciplina, una actitud oberta al fenomen creatiu i propositiu, que marcarà la pedagogia dels anys 90 i següents.

Òbviament (no tant obvi als inicis), la transmissió de coneixements, de habilitats tècniques, de corretja de transmissió amb la tradició, entrava directament en crisi, i es centrava en allò que el alumne aportava per si mateix.

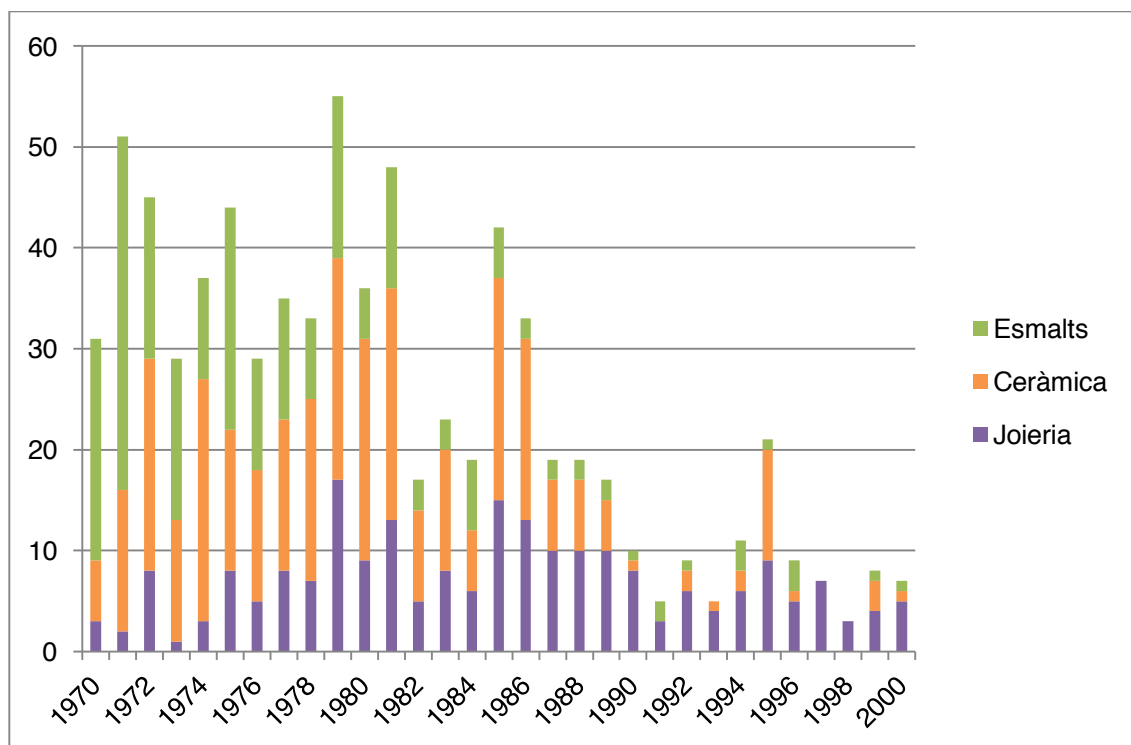
*“Este mito del autodidacta (...) no es otra cosa que la consecuencia de las representaciones modernas del artista, quien, desde la época romántica, privilegia el don individual por sobre el aprendizaje, el mérito personal por sobre la transmisión colectiva de los recursos y la inspiración por sobre el trabajo.”* (Heinich, 2002: 79)

L'escola, en tant que transmissora de recursos, en tant que espai de treball i d'aprenentatge, ha d'admetre unes noves demandes de la seva funció. Als 90 comença a ser un comentari pedagògic habitual si els treballs dels alumnes han de ser considerats obres d'art, obres acabades. I els alumnes actuen cada vegada més amb una autoritat i un mal dissimulat orgull sobre els seus treballs: conceptes com l'adequació a uns mínims tècnics o uns estàndards de presentació són ja obsolets i es privilegia l'actitud del subjecte com a defensor de la seva obra (tot mimetitzant uns espais expositius i museogràfics que actuen en aquesta línia). La paraula disciplina només es ben rebuda si forma part del concepte "inter-disciplina": difícil no veure també el canvi educatiu protagonitzat pels fills del 68, tal com explica *La tentación de la inocencia* (Bruckner, 1996)

Els tallers d'oficis s'anaven buidant als anys 80. L'acció conceptual de Pere Noguera (reconegut ceramista, que havia passat per l'Escola Massana) en la que és grava en vídeo metjant-se uns plats de fang cru (*Prémer amb les dents*, 1999) és –al nostre parer– significativa del canvi de paradigma, on la ceràmica és un mitja per transmetre un concepte. I a la vegada una magnífica imatge on ressona el mite de Saturn devorant els seus fills.

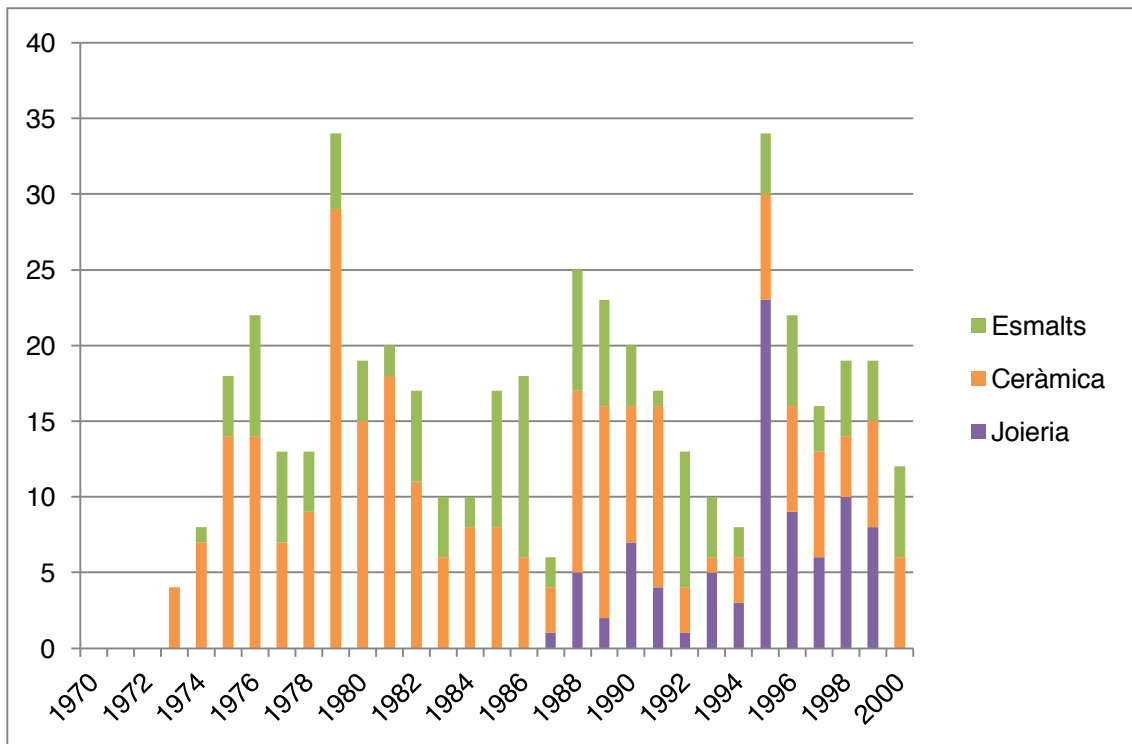
Hem intentat veure l'evolució de l'alumnat en els tallers d'oficis, i podem presentar unes dades molt imperfectes: l'administració de les escoles i l'administració educativa responsable han estat poc curoses en aquest aspectes quantitius. Presentem el Gràfic 1 amb l'evolució d'alumnes en els oficis d'esmalt, ceràmica i joieria entre els anys 1970 i 2000. Aquestes dades responen a la implantació de la llei (1963) que obligava a fer un examen de revàlida a l'escola oficial, la Llotja, i hem rastrejat els alumnes que es varen presentar a les esmentades proves, sense tenir en compte el resultat de les mateixes. També hem de fer notar que aquestes proves no eren molt populars, ja que la validació oficial dels estudis fets no semblava rellevant de cara a la futura carrera professional: essent un títol professional no universitari tampoc ofería garanties de cara a la incorporació en el sistema educatiu. Aquestes dades només són, doncs, indicatives ja que a més la pràctica de fer uns estudis no reglats (l'anomenada matrícula especial, una espècie d'estatus d'oient) era

molt estesa: Roberta Griffith o Madola en són dos exemples notoris (molt habitual sobretot en els estudiants estrangers). Cal insistir en aquests aspectes perquè sinó no s'entén, amb aquest números, les dificultats d'espai i massificació en certes etapes de l'escola.



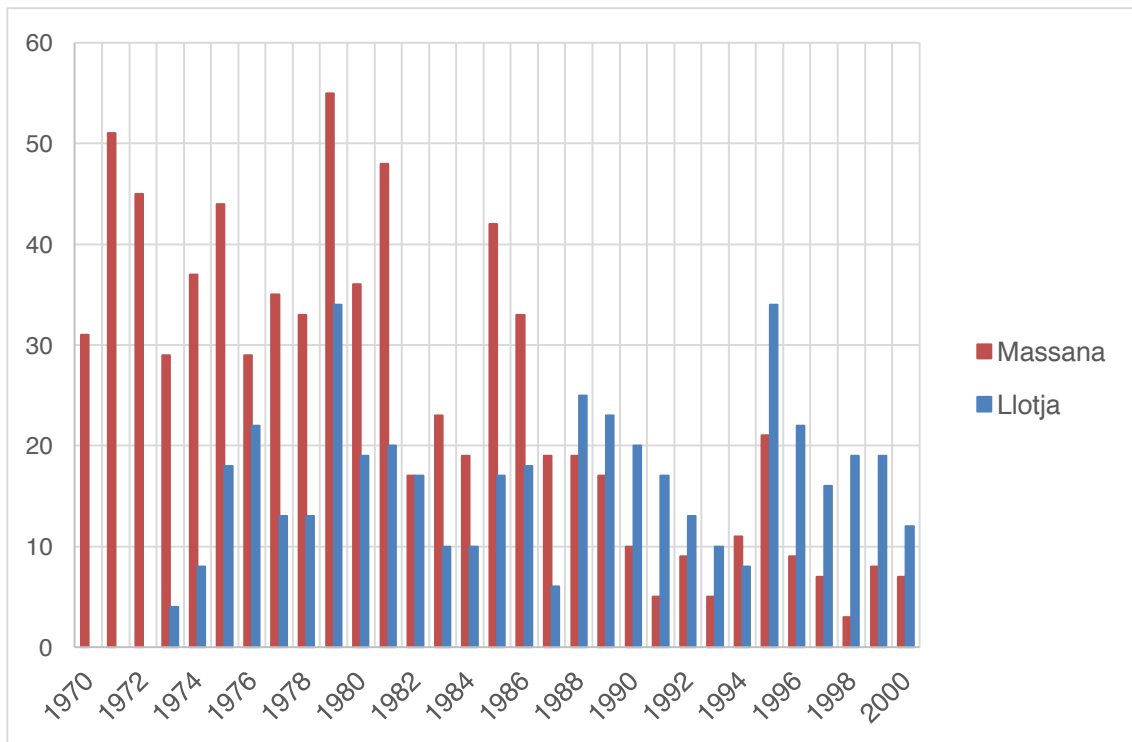
Gràfic 1. Evolució de la presència dels alumnes per oficis a l'Escola Massana.

Llegim d'entrada la predominança dels esmalts que eren clarament majoritaris als principis dels 70, i són residuals a partir dels 80. La ceràmica agafa el relleu ja als 70 i es manté durant els 80. El pic de l'any 1995 respon a la coincidència de dos plans d'estudis, és a dir de dues promocions juntes (no tenim indicis per interpretar el descens de principis dels 80, que pot ser una onada de descrèdit del revalidar els estudis oficialment). I dins de la migradesa dels números (insistim, són només un indicador) veiem com la joieria sobre els 80 manté una significativa presència i és la que queda com a referència als anys 90.



Gràfic 2. Evolució de la presència dels alumnes per oficis a l'Escola Llotja.

Les dades que utilitzem estan estretes de la secretaria de l'Escola Llotja que, en tant que centre oficial, controlava la revalidació dels títols oficials (i pertany al que, administrativament, es denomina "arxiu mort", és a dir arxiu no digitalitzat, que procura inexactituds en les dades). Igualment podem observar la presència notable de la ceràmica a la dècada dels 80 i que és manté posteriorment, just quan la Massana perd alumnes. En aquest tema podem apuntar dues possibles causes conjunturals: un molt important diferencial de preus de matrícula, i una coneguda pèrdua de la qualitat docent (no de la professional) per part de l'equip professoral. Els esmalts, contràriament al cas de la Massana, tenen una clara activitat als anys 80 i 90, fruit com veurem de l'activisme i reputació d'aquesta especialitat, així com és lògic la seva incorporació a l'any 1973, ja que fins a aquell moment no s'impartien a aquesta escola. La joieria té una aparició molt tardana (donada la seva incorporació al 1982) amb un pic molt notable l'any 1995 que no sabem interpretar, així com l'absència de dades de l'any 2000. Complementarem aquesta visió amb la comparativa d'alumnes d'oficis d'ambdues escoles.



Gràfic 3. Presència dels alumnes per oficis a la Massana / Llotja.

Globalment veiem la pèrdua d'alumnes interessats en els oficis, i podem albirar algunes interpretacions en l'estudi de la Diputació que a continuació comentem. Cal tenir en compte al comparar les dues institucions la seva dimensió: l'Escola Massana és un 40% més petita que l'Escola Llotja, i en aquest sentit crida l'atenció l'equiparació en els números globals d'alumnes d'oficis: la preeminència de Llotja en els darrers anys sembla equilibrar aquest diferencial en la dimensió de l'alumnat.

Un estudi de la Diputació, *Els ensenyaments artístics a la província de Barcelona. Situació actual i models de referència* (Baranda, 1999), ens ofereix una foto fixa de la situació al curs 1997-98. Aquest estudi (l'únic de la seva categoria que coneixem) parteix de les dades d'alumnes oficialment matriculats donades pels propis centres, i en aquest sentit ens dóna una imatge més realista de l'estat de la qüestió en aquell moment fixat.

En el cas de l'Escola Llotja, veiem que percentualment, la ceràmica i l'orfebreria estan molt a la par (sobre el 2%), i esmalts està per sota (1,4%). El disseny gràfic (sota la denominació de dibuix publicitari), el disseny industrial i

el disseny d'interiors (decoració) s'emporten el 26,6%, mentre que resulta difícil detectar les anomenades arts majors .

<b>ESCOLA LLOTJA</b>	<b>1997-1998</b>	<b>%</b>
Enquadrernació	31	1,9
Gravat	29	1,7
Litografia	26	1,6
Tipografia	1	0,1
Decoració	139	8,3
Dibuix publicitari	223	13,3
Figurins	93	5,6
Il·lustració	148	8,8
Delineació	27	1,6
Disseny industrial	83	5,0
<i>Ceràmica</i>	<i>37</i>	<i>2,2</i>
<i>Esmalts</i>	<i>23</i>	<i>1,4</i>
Maquetes	21	1,3
Mosaics	4	0,2
<i>Orfèbreria</i>	<i>34</i>	<i>2,0</i>
Pintura mural	81	4,8
Policromia en retaules	7	0,1
Talla de fusta	46	2,7
Tapisseria	5	0,3
Estampats	41	2,4
Cursos comuns	576	34,4
<b>TOTAL</b>	<b>1675</b>	<b>99,6</b>

*Taula 1. Número d'alumnes per especialitats de l'Escola Llotja.*

*Respecte a l'Escola Massana tenim les dades que mostra la següent*

Taula 2. Cal indicar que sota l'epígraf "Oficis artístics" hi ha les especialitats d'esmalts, laca japonesa, procediments pictòrics i murals, i vidre, i on és molt difícil extraure els números respecte als esmalts, però com podem extrapolar per dades anteriors, eren molt pocs alumnes matriculats (per sota dels de ceràmica, sobre els 5, un 0,7%). Els percentatges ens indiquen que els dissenys (gràfic, industrial i d'interiors) s'emportaven el 53% de l'alumnat, que les arts visuals (pintura, escultura i opció intermèdia –imatge i fotografia–) eren el 17%, i els oficis artístics un 16,5%. Dels oficis estudiats per nosaltres, és clar

que la joieria és l'única que té un percentatge (que la manté entre l'escultura i la pintura): la ceràmica i els esmalts resten residuals. (Com a informació que explica la viabilitat d'especialitats oficialment tan deficitàries, apuntar que l'Escola Massana havia implementat un currículum que oferia obligatòriament als alumnes de tota l'escola –disseny, arts plàstiques– l'accés als tallers d'oficis, tot seguint també la voluntat pedagògica de formar creadors interdisciplinaris amb un alt contacte amb les tècniques i els materials.)

<b>ESCOLA MASSANA</b>	<b>1997-1998</b>	<b>%</b>
Dibuix i il·lustració	55	8,1
<i>Oficis artístics*</i>	51	7,5
Disseny d'interiors	103	15,2
Escultura	29	4,3
Pintura	70	10,3
Opció intermèdia	19	2,8
<i>Joieria</i>	54	8,0
Disseny gràfic	155	22,9
Disseny industrial	105	15,5
<i>Ceràmica</i>	7	1,0
Disseny d'estampats	27	4,0
TOTAL	677	99,7

*Taula 2. Número d'alumnes per especialitats de l'Escola Massana.*

Curiosament aquest estudi de la Diputació no incorpora la seva escola (Escola d'Art del Treball), i sí hem de fer constar que la ceràmica també s'impartia a l'escola privada Groc (amb 17 alumnes). Dins de la dificultat d'homologar les dades, ens atrevim a aportar algunes reflexions: els tres oficis que estudiem estan a la banda baixa del número d'alumnes (junt amb la família genèrica d'oficis artístics, que en el cas de la Llotja està molt diversificada), exceptuant la joieria de l'Escola Massana (un 8%) i aquesta dada pensem que reflexa l'activisme i reputació d'aquesta escola en aquesta especialitat (al capítol 5 veurem si trobem justificacions a aquesta reputació). De la mateixa manera el diferencial entre l'Escola Massana i la Escola Llotja respecte als esmalts ( 0,7% a 1,4%) també pot ser explicat per l'activisme d'aquesta darrera. Finalment el

diferencial de la ceràmica (Massana un 1%, Llotja un 2,2%) caldrà veure si trobem indicis per explicar-ho. En tot cas cal ressenyar, com ja hem apuntat, que als anys 90, tot i ser de titularitat pública (recordem que l'Escola Massana és municipal), aquesta titularitat havia pujat extraordinàriament el cost de la matrícula (250.000 pts. en front de les 50.000 pts. de la Llotja). Com a dada colateral d'aquest estudi, fer notar que la procedència dels alumnes, només l'Escola Massana tenia un 17,4% d'alumnes de fora de Catalunya (Espanya) i un 12% d'alumne estranger, essent aquesta una dada relacionable amb la reputació institucional (la Llotja un 0% en els dos conceptes).

No disposem de dades fiables i continuades per establir més paràmetres, però podem afirmar que la davallada dels alumnes interessats en els oficis artístics és més que evident. Ha estat el paradigma contemporani decisiu en aquesta davallada? Les escoles no tenen una reputació que col·labori a mantenir unes determinades pràctiques (els oficis), ja que els usos i les dinàmiques dels mons de l'art contemporani no articulen ja aquestes: ni l'habilitat, l'excel·lència en la tècnica i el coneixement dels materials, ni la referència a un mestre (a diferència de la música, la dansa i el teatre) són ara part del paradigma. Els oficis artístics han quedat atrapats en el seu intent de seguiment dels dits mons de l'art, no així el disseny que manté el seu prestigi social basat en les necessitats, tant comunicacionals com industrials o mercantils.

A l'àmbit del món de l'art, les escoles han de treballar amb altres paràmetres:

*Le succès des nouvelles écoles d'art se mesure à leur capacité de former un type social nouveau d'artiste et d'accélérer son intégration dans le monde et le marché de l'art. Certes, la décrystallisation de la formation et la faible sélectivité des diplômes ont multiplié les candidats à l'entrée dans le champ artistique et accru la compétition entre les aspirants artistes. Mais les écoles renommées fonctionnent comme des viviers où s'approvisionnent les acteurs culturels et économiques. Dès lors, c'est sur le tas, par accumulation d'informations et expériences, que l'artiste débutant pourra mesurer l'adéquation entre ses*



*aptitudes et les conditions de réalisation d'une carrière dans le système actuel d'organisation de la vie artistique. (Moulin, Costa, 1997: 322-333)*

Quin és aquest nou tipus social d'artista? Un creador que no s'adapta a denominar-se en base a una disciplina: en un debat recollit en el llibre *Altres mirades sobre l'art*, Jordi Canudas responia a Isidre Manils (que es definia "com pintor, com un artesà més aviat"):

Jo crec que l'artista (l'artista visual en què em situo) és un tipus de perfil en el qual entenem que possiblement el projecte és per a nosaltres més important que la definició d'una disciplina o d'una pràctica concreta. (Canudas, Manils, 2014: 201-202)

Evidentment que els aprenentatges basats en els oficis, en les disciplines, tenen un espai, però no en els àmbits on el món de l'art té una repercussió, on es privilegien les pràctiques projectuals (no processuals) i que és on els alumnes, majoritàriament, cerquen les referències.

*L'École des beaux-arts, au moment même où elle n'enseignait plus guère un métier et où elle n'assurait plus une carrière à ses lauréats, a gardé un poids symbolique incomparable dans le système d'enseignement. Elle a été le lieu de construction de l'identité d'artiste et de l'apprentissage de la vie d'artiste. (Moulin, Costa, 1997: 309-310)*

Podríem aventurar que avui en dia les escoles d'art no ensenyen art, sinó que ensenyen a ser artistes, aquesta "construcció de la identitat de l'artista": ensenyar a fer visible el propi capital simbòlic, de tal manera que permeti millorar el capital social, cultural i econòmic. Podríem intuir aquets canvi en la etapa final docent de Llorens Artigas a l'Escola Massana, on l'alumna i ceramista nord-americana 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. (Griffith citada en Miralles, 1992a: 58)*

Pensem 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 (auto-definició), la pròpia actitud i la valoració entre els pares. I potser és aquesta la funció d'un professor contemporani, 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.

Curiosament les opinions recollides sobre l'*École des Beaux-Arts* de París, ressonen de manera similar, tot justificant la baixa revalidació oficial del títol que varen constatar més amunt:

*Les artistes qui ont évoqué pour nous le séjour à l'École des Beaux-Arts avant 1968 disent que l'Ecole n'est rien, tant il est vrai que l'art ne s'apprend pas, que le talent est affaire de don, qu'on ne diplômé pas un artiste et que, de surcroît, le diplôme est sans valeur. Ils disent aussi que l'Ecole est tout puisqu'elle est le lieu d'inculcation de la manière d'être artiste. (Moulin, Costa, 1997: 313)*

I seran les escoles, ja dins del paradigma contemporani, el lloc on el futur artista “acumularà informació i experiències” (Moulin, Costa, 1997: 322-333; citat més amunt), més que habilitats i coneixements d'ofici, o en tal cas un ofici nou basat en el domini de les referències (qui ha fet què), en el control de la

capacitat de aixecar projectes i de interactuar en el camp semàntic i teòric en sintonia amb els discursos *curatorials*.

*Les écoles d'art d'après 1968, en même temps qu'elles privilégient la recherche par rapport au métier, donnent le pas à l'information sur la formation, qu'il s'agisse de l'information sur l'état de l'art ou sur les réseaux de diffusion et de distribution des œuvres. (Moulin, Costa, 1997: 316)*

Això comporta un canvi en les expectatives que una escola pot oferir al nou alumne, al nou artista, entrant en una espiral accelerada on l'ofici ja no és central: un conservador, citat per Moulin i Costa (1997: 317) ironitza “*le marché est entré dans les écoles d'art; le métier, c'est le marché*”. I aquest mercat accelera els processos d'aprenentatge en sintonia amb la seva pròpia acceleració: no queda temps pel coneixement lent, per les habilitats i els anys de pràctica, tot caduca.

*Désireux d'être reconnus très tôt, les jeunes artistes ne se sentent pas prêts à investir du temps dans le perfectionnement de savoir-faire techniques qui s'acquièrent lentement et avec des années de pratique. À la recherche d'informations sur ce qui est le plus récent, et sachant qu'ils n'ont que peu de temps pour se faire un nom, ils ne trouvent jamais leurs enseignants assez jeunes ni assez proches de la scène agitée pour transmettre les dernières tendances professionnelles. À leurs yeux, les enseignants sont périmés aussi vite qu'un ragot ou un journal de la veille. (Adler citat a Moulin, Costa, 1997: 317)*

Aquest text de Judith Adler és referit als estudiants americans de finals dels anys 70. Que podem dir de l'acceleració 20 anys més tard? Quina afectació provoca en el sistema docent de les arts visuals, dels oficis artístics? En la recerca que desenvoluparem en els següents capítols sobre els esmalts, la ceràmica i al joieria mirarem de trobar algunes respostes. Ara, per contextualitzar aquesta recerca, farem una revisió somera de la història de

l'Escola Massana, intentant destacar els processos de reconeixement propis d'una institució formativa.

## **2.2 L'escola del FAD: evolució de la seva reputació**

Cal dir que no estem en condicions d'estudiar els processos de reconeixement de les escoles, i verificar si els cercles proposats (tal com els va revisar Núria Peist) es poden aplicar. Ens inclinem a fer una proposta diferent.

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 (les altres escoles). 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 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 demanada per una necessitat estructuralment diferent: les indústries tèxtils. Però sobretot resulta interessant, als inicis del segle XX, 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 Superior dels Bells Oficis, i el reconeixement d'aquesta 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, 2004). 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, 2004). 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), creiem 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":

*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. (Villafañe, 2004: 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 "pàrs" 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 contractadors, 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.

Nosaltres proposem –en el camp del reconeixement d’una institució formativa– que aquesta ha de crear la seva reputació, per després ser reconeguda. En aquesta línia mirarem de revisar com l’Escola Massana ha elaborat la seva reputació, com ha evolucionat, amb quins “*cómplices necesarios*” (Furió, 2013: 13) ha comptat –tant a favor com en contra– i quin és el balanç al arribar a l’any 2000.

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.

Signi com sigui, tenim, però, confiança que els resultats que s’obtidran 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.

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 Suntuarias, 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).

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 Superior dels Bells Oficis i, com ja hem comentat, alumne predilecte de Francesc d'A. Galí: Jaume Busquets. 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 despulat 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'esperit 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 acostumbra 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)

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 completat un cicle formatiu (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. Ràfols 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 pròpia 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 *La Publicitat*, *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 polemitzant 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: Josep M<sup>a</sup> 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-Sedas, 1997: 158).

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).

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, una exposició de joguines, "Ajut infantil de reraguarda", pels nens refugiats a la Galeria Syra (Fons EM).

A l'any 1940, 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 (1940-1956) 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 sumptuàries (no podem oblidar el moment històric). Ja varen comentar a l'anterior apartat la importància del taller de manufactura que, a part de reforçar l'aprenentatge dels oficis, va procurar a través dels regals institucionals una reputació internacional (ja hem referenciat la *Relación de personalidades y entidades que poseen piezas realizadas en Escuela Massana*: 227 personalitats i 109 institucions), recollida sistemàticament a la premsa de l'època, provocant inclús una demanda de cursos d'esmalt als Estats Units (tal com comentarem a l'apartat 3.2).

El 1944, el FAD organitza a Madrid una exposició d'esmalts d'art de Miquel Soldevila al *Museo Nacional de Arte Moderno* i 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'anomenada "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<sup>a</sup> 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). També en el 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-s'hi cada vegada més les arts plàstiques –pintura i escultura– i els dissenys). Respecte al creixement de l'alumnat, tornem a referenciar les notes de premsa:

*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)*

Quedant la seva reputació materialitzada en els següents titulars de premsa, ja abans esmentats:

*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'estranger (Japó, Londres, Nova York -3-, Florència, Ginebra -2-, Roma, etc.); així com és la primera escola estrangera a qui l'alemanya *Kunstwerk Schule* de Pforzheim atorga la seva Gran Placa (1962). I apareix una ambigüitat en el reconeixement d'aquesta institució en aquella dècades dels 60.

Però el prestigi de l'escola es va anar consolidant fins al punt que, atesa la participació ciutadana que tenia i atès el reconeixement internacional que es va crear, els portaveus de l'avantguarda –en aquest cas Alexandre Cirici Pellicer– van crear el mot “massanero” per etiquetar qualsevulla alumne o qualsevulla manifestació que procedís de l'Escola Massana. L'avantguarda, entre nosaltres, va escollir desprestigiar i rebutjar els corrents tradicionals i acadèmics i tot allò que fos d'arrel classicista. I s'havia de combatre el contrari millor, ja que la resta la es desprestigiaria tot sol. Així el mot “massanero” era negatiu per a aquells que l'aplicaven i representava positiu per a aquells que el rebien com a insult. Però, sigui com sigui, vol dir que aquella escola marcava una manera de fer definida i reconeixible. (Miralles, 2004: 140-141)

Com veiem una certa opinió de la ciutat relaciona l'Escola Massana amb l'aspecte més 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. I Cirici Pellicer va mostrar una no dissimulada crítica a l'Escola Massana. 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, 1977: 463)

Curiosament a 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 (hem trobat 5 entrades més a les pàgines. 461, 462, i la citada 463), i la documentació emprada per l'autor té algunes llacunes i inexactituds. 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 es responsabilitzava de la informació sobre l'activitat artística, costa trobar-hi referències a l'Escola Massana (i no la d'altres escoles, sobretot privades), i, quan apareixen, són peculiars. 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 l'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, 1977: 457)

Hem de recordar la vinculació de Cirici Pellicer al partit que va guanyar les primeres eleccions a l'Ajuntament de Barcelona i que encara governava al 2000: l'alcalde Maragall mai va visitar l'Escola Massana –tot i ser-hi convidat en diferents actes i aniversaris de la institució–, però sí als diferents actes protocol·laris de les escoles Eina i Elisava. Significativa serà l'actitud de Oriol Bohigas que comentarem més endavant.

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 enfocaments (la semiologia). I allò que recordava la tradició, contaminada pel franquisme institucional, era rebutjat amb la conseqüent i lògica 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 segles 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, artesanía, 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, 1962a: 52)

Evidentment una escola que encara tenia (i encara té) a 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), o que el mateix director

Güell fos catalanista (crídat diverses vegades pel govern per fer ús del català), tolerant amb l'esquerra comunista i mantenint "com a dia festiu el dia de Sant Jordi en plena època franquista" (Miralles, 2004: 133).

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

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 en 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, 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 a l'Escola Massana, i la dilueix, 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 valoració positiva entre aquells que generen opinió (els pares, els crítics) i la pròpia situació d'instabilitat política de finals dels anys 70, incita 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). Fruit d'aquesta situació crítica va ser el nomenament de Francesc Miralles com a director interí, que després –ratificat pel claustre– va

dirigir l'escola entre els anys 1981 al 1989. Independentment de la seva acció i gestió al front de l'escola, el seu reconeixement com historiador i la seva tasca com a crític, sens dubte, el van convertir en “*cómplice necesario*” d'una remuntada en la reputació del centre (reputació creuada: responsable de la secció crítica de *La Vanguardia*, coordinador de *l'Història de l'Art Català*). Animar una modesta producció editorial (*L'Escola Massana, viscuda, Portafoli de fotografies: Escola Massana, i Antoni Tàpies: Tapissos*), iniciar una col·lecció amb la reconeguda editorial Ed. 62 on es va publicar la primera història del disseny industrial en català (Campi, 1987), i entendre bé el cercle dels *stakeholders*.

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)

Exposicions dels alumnes, exposicions d'importants “pars” a l'escola (Tàpies, Villèlia, entre d'altres), premis internacionals (Soldevila, Joieria), interacció amb espais expositius (Galeria Dau al Set, Centre d'exposicions Caja Madrid), presència en aniversaris (any Picasso), assessoria externa d'un especialista en reputació institucional (Jaume Cabaní), interacció amb el món empresarial (Manbar, Aki, entre d'altres), etc. Sens dubte una de les accions més interessants des de la perspectiva de la nostra investigació –la recerca del reconeixement– va ser la realització de dos tapissos (el professor Jordi Holguera amb la col·laboració dels seus alumnes) a partir de dos cartons d'Antoni Tàpies, que presideixen la sala d'actes de l'escola: *artification* d'un ofici artístic, tot re-connectant l'institució amb la modernitat (en particular amb aquells actors que l'havien desvinculat, tot acudint a una autoritat artística indiscutible).



D'altra banda, als 80, és l'ensenyament del disseny qui dona reputació a les escoles (les arts plàstiques navegaven molt a prop de l'autodidactisme i d'un clar menyspreu de l'acadèmia): "*Barcelona está a la cabeza del diseño*" (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 historiadora ressenya l'inici dels estudis de Plàstica Publicitària a l'Escola Massana, però com consta en la documentació del Fons EM, aquesta disciplina arrenca al 1958, si bé el Disseny Industrial i d'Interiors ho fan al 1965 tal com ho trobem explicitat al catàleg de l'exposició al Museu de Pontevedra (1975).

Malgrat aquells llastres comprensibles ("*un centro que debía sacudirse la rémora de haber pertenecido a una administración municipal franquista*", Campi 2002: 118), l'Escola Massana es renova amb canvis estructurals de caràcter pedagògic i reforça la seva reputació: assenyalarem com a fita important l'obtenció a l'any 1986 de l'*Italia's Cup*, atorgada 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). Hem referenciat el jurat (tal com consta en el document acreditatiu del guardó al Fons EM) perquè evidència 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), essent ella l'única escola de l'estat que és seleccionada. Resenyar 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.

En un moment molt complicat per a la pervivència de l'escola (l'equip de l'alcalde Pasqual Maragall treballava en la seva dissolució per motius

econòmics i de competències municipals, veure Playà 1994, Frisach, 1994) va ser rellevant la veu d'una persona que era una instància de reconeixement (podríem dir un *stakeholder* de referència): Oriol Bohigas.

A *Cartes per anar tirant*, una secció que mantenia al diari *Avui*, sota el títol “Educar també vol dir superar desigualtats socials (A Marta Mata, un altre cop)”, tot comentant la inauguració de la nova seu d'Eina (en un vell palau de Sarrià cedit per l'Ajuntament) escrivia:

Mentrestant, tothom oblidava que l'Ajuntament tenia una escola pròpia, l'Escola Massana, dedicada als mateixos ensenyaments que Eina, fundada per un mecenes eminent amb la intenció que els fills dels obrers d'aquest país milloressin la capacitat cultural i professional i poguessin enaltir llur classe social. Tu saps més bé que jo en quina depauperada situació l'Ajuntament té condemnada l'Escola Massana. Totes les *Sandres* de Sarrià i de Llavaneres disfrutaran ara d'un palau bellament rehabilitat per poder dir que “estudien disseny” i, mentrestant, l'Escola Massana –amb un prestigi acreditat malgrat els daltabaixos a que l'Ajuntament l'ha precipitat– reserva les goteres i les desferres pressupostàries perquè en gaudeixin els fills dels nostres obrers. (Bohigas, 1994: 21)

Aquest text va incomodar les autoritats municipals i va evidenciar la pèrdua de criteri respecte a la seva responsabilitat amb l'Escola, tot fent palesa la seva reputació. Un any més tard, amb motiu de l'avarada d'un veler mono plaça (dissenyat i construït pels alumnes), Bohigas fa un repàs molt documentat als antecedents i les realitats pedagògiques que l'escola materialitza (l'herència del noucentisme, entre d'altres).

Quan vàrem veure navegar el magnífic 'Quart', confirmarem tots plegats que la prioritat de l'ofici i la voluntat d'educar la nova classe obrera generada pel disseny i per la indústria moderna era un objectiu clar en la continuïtat de la Massana. (Bohigas, 1995: 83)

D'altra banda el reconeixement internacional era molt alt (recordem que era l'única escola que tenia un 17,4% d'alumnes de fora de Catalunya i un 12% d'alumne estranger), com ho mostren les més de tres-centes personalitats de l'àmbit de la cultura i la formació (tant nacionals com internacionals) que varen signar un manifest de suport a l'escola davant de les evidències d'intent de dissolució de la mateixa (manifest mai publicat que es troba al Fons EM).

Potser aquest tots aquests factors també varen ajudar 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 metrópolis mediterrània* amb el títol "Dissenyar a Barcelona" editada per l'Ajuntament de Barcelona i amb producció editorial del FAD, la cronologia ignora la fundació de l'Escola Massana, i no en canvi les reconegudes 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, els seus directius, el seu alumnat. 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 menys contaminades políticament. 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 el comprovat suport de l'administració pública al sector privat. Això sí, vestit de debats ideològics sobre la preeminència del disseny sobre les arts sumptuàries, amb el marc mental d'una dissimulada animadversió cap a la tradició i els bells oficis (la Barcelona de disseny). 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 moments del reconeixement.

*Defender que más allá de argumentos metodológicos o científicos, e incluso ideológicos, la historia del arte puede estar condicionada por las ambiciones o frustraciones de los historiadores del arte en su afán por sobresalir es quizá algo prosaico.* (Furio, 2012: 224)

Cal assenyalar que l'autor responsable d'aquesta recerca, ha estat implicat durant 37 anys en la institució objecte d'estudi: sense menystenir la pròpia voluntat d'objectivitat, és obvi que cal fer-ho constar.

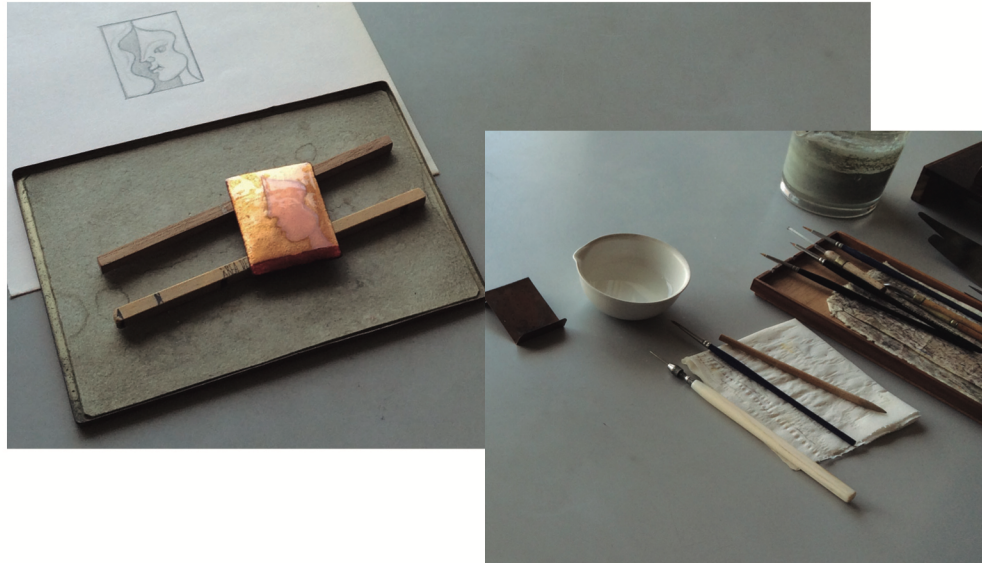
Aquest és el recorregut d'aquests 71 anys de la Massana (1929-2000), una escola hereva de la renovació que va suposar l'Escola Superior dels Bells Oficis i absolutament impregnada pel que significava i aglutinava aleshores el FAD. Als anys 40 lidera el manteniment dels oficis (principalment l'esmalt 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 encàrrecs 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 en la seva reputació.

Als anys 60 l'aparició de l'ensenyament del disseny va ser monopolitzat per les innovadores escoles privades (Elisava i Eina) que aglutinaven una part de la intel·lectualitat progressista i acomodada, tot incorporant un classisme basat en la doble oposició artesania vs. disseny, conservadurisme vs. modernitat (no exempt de raó). Tot i així, en aquest moment els oficis artístics tenen una revifada de la mà dels artistes (el cas Miró / Artigas és paradigmàtic) i gràcies a la revaloració del gust per l'art popular per part d'aquella progressia (la més contracultural). Deixant enrere l'esmalt i la pintura decorativa, aquesta revifada implica principalment la ceràmica i el tapís (podríem parlar també de

Miró / Royo, o a la Massana, Tàpies / Holguera). A principis dels 80, amb el regust ja oblidat de l'art popular i dels materials "rústics", una nova artesania reclamarà l'atenció: 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 establint ponts amb 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), tot cercant una actualització del seu prestigi, del seu reconeixement.

3



Taula de treball d'Andreu Vilasis

## ELS ESMALTS: LA VALORACIÓ ENDOGÀMICA

El cas dels esmalts presenta una evolució singular: arrossegava la seva servitud com a tècnica auxiliar de l'orfebreria i de la joieria, i és finalment a l'inici del s. XX que comença a fer les seves passes com a llenguatge autònom.

Si bé a París, Claudius Popelin va obrir aquest camí i ho preconitzà en la seva molt apreciable labor difusora i divulgadora (conferències, publicacions...) i també a Ginebra, Demole ho continuà i Grandhomme o Garnier en recolliren els fruits, fou gràcies a Barcelona, i concretament a la figura de Miquel Soldevila, que això es féu realitat per primera vegada. (López-Ribalta, 2014: 169)

Aquest esmaltador, vinculat a l'Escola Massana, va posicionar l'esmalt en el primer moment de reputació, reputació que no va aconseguir incorporar-se al segon moment de la consolidació o consagració (museus, historiadors). Als anys 80 l'esmalt (sota el paraigües de "l'Escola de Barcelona" i l'activisme de l'Escola Llotja) intenta aquest reconeixement, però no aconsegueix sortir dels seus propis cercles de pars, galeristes i crítics, fenomen que podem denominar "reconeixement endogàmic".

En els següents apartats d'aquest capítol desenvoluparem la nostra recerca presentant els antecedents dels esmalts en la seva voluntat de esdevenir un art autònom, per després introduir, a través de la figura de Miquel Soldevila l'etapa on ell, des de l'Escola Massana, va aconseguir un fecund moment de reputació, no sols de la seva obra personal sinó també de l'esmalt com a llenguatge autònom. Als anys 80 veurem con l'Escola Llotja pren el lideratge (el paper d'Andreu Vilasis és cabdal) i a través de la denominació "Escola de Barcelona" s'intenta donar el pas al moment de la consagració o de la consolidació: això ho farem resseguint el sector dels esmaltadors a través de la seva presència en tesis doctorals, diccionaris especialitzats, històries d'art, catàlegs d'exposicions col·lectives, així com els seleccionats en premis i biennals. Mirarem si es consolida aquest segon moment de reconeixement.

Amb la voluntat de completar la reflexió sobre els processos de reconeixement, desenvoluparem el paper de les dues escoles principals com a possibles instàncies de reputació, així com estudiarem un cas notori de conflicte entre instàncies de reconeixement: l'aparició d'una crítica adversa. Apuntarem, per finalitzar, unes conclusions on valorarem si l'estatus d'autonomia, que algun autor dóna com indiscutible, és o no cert al nostre parer.

### **3.1 Antecedents: cap a una autonomia “artística”**

L'art de l'esmalt al foc sobre metalls és una disciplina històricament conreada a Catalunya des de l'època medieval i especialment desenvolupada, al llarg del segle XX, per artífexs allunyats del concepte d'art aplicat, fins avui en què ha assolit un estatus indiscutible en el camp de les arts plàstiques. (López-Ribalta, 2014: 169)

¿És veritat que l'esmalt al foc, dit també esmalt d'art, “ha assolit un estatus indiscutible en el camp de les arts plàstiques”? Més enllà de la voluntat dels “actors” de ser considerats artistes, ¿les instàncies del món de l'art els han acceptat? Hi ha hagut un procés de *artification* consolidat? El salt des de les arts aplicades a les arts plàstiques ha estat consolidat?

No és aquí el lloc de fer una història de l'esmalt, però si creiem pertinent refrescar alguns antecedents d'aquest ofici artístic.

En les seves *Vides dels sofistes* (Filostrat) en un passatge escriu: “es diu que els bàrbars, veïns de l’oceà, estenen uns colors sobre el coure roent que després esdevenen durs com la pedra (...). (Vilasís, 2005: 8)

La tècnica de l’art de l’esmalt al foc sobre metalls sembla tenir un origen remot, així la peça considerada més antiga, el Ceptre Reial d’or esmaltat (Museu de Nicòssia) està datada, segons diversos autors, al segle XIV o el XI a C. Amb una etapa de gran esplendor a Bizanci, continua amb una gran activitat durant l’Edat Mitjana, molt lligada a les necessitats dels rituals tan religiosos com polítics. Serà a Limoges a partir de la figura de Sant Eloi, orfebre esmaltador, on trobarem un centre de referència de l’esmalt en tot l’occident durant els segles XI al XVI. L’ofici i les seves tècniques tenen dues referències importants en els textos del monjo Teòfil (*Diversarum artium schedula*, circa s. X o XI) i de Benvenuto Cellini (*Trattato della Oreficeria*, 1565), que marquen dues voluntats: l’humil artesà i el vanitós artista. Tal com explica Vilasís (2005: 17) la emancipació de l’esmaltador de l’ofici d’orfebre ha estat important per a la seva evolució. En aquest sentit és prou significativa dels avatars d’aquest art que Carles IX de França en uns edictes del 1566 i 1571 dictaminin la separació dels esmaltadors dels orfèvres, atenen a la diferència entre el *émaux d’orfèvres* i el *émaux de peintres*. ¿Una emancipació, seguint l’esperit de la època, entre arts menors i arts majors?. La realitat sembla ser que va derivar en la pràctica de l’esmalt pintat com a sistema per fer còpies d’obres pictòriques reconegudes (actitud paral·lela a la del gravador/ estampador). I l’esmalt seguirà lligat als objectes, a la joieria, a petites plaques amb temes figuratius i retrats, tot ells de funció clarament sumptuària. Amb la revolució industrial i les noves demandes socials apareix, d’una banda, l’aplicació industrial del ferro esmaltat que tindrà un gran desenvolupament en els objectes d’ús quotidià (sobre tot utensilis de la llar) i elements diversos: panells anunciadors (les estacions de tren, per exemple), esferes dels rellotges, etc.; i d’altra, el reforçament dels objectes d’ús



personal amb voluntat de distinció (joieria, miniatura, rellotgeria) tan apreciats per la nova burgesia (Speel, 1998: XV).

Tenim, seguin la nostra proposta teòrica dels tres camins (Prieto, 2004a: 59-64), un saber de l'esmalt aplicat als processos industrials (que quedarà en mans dels dissenyadors) i una pràctica artesanal/artística que arrossegà aquesta ambivalència i cercarà tant l'autonomia de l'art, com la supervivència en el petit nínxol de mercat que es manté en els espais de la manufactura dels objectes sumptuaris, de les arts aplicades. Si bé el camí del disseny lligat a la indústria sembla clar, els camins de l'art i de l'artesanía s'entrecreuen, confonent-se o diferenciant-se.

A finals del s. XIX el Modernisme (hereu de la reivindicació de l'artesanía feta per William Morris) troba en la burgesia (abocada al negoci de la indústria amb totes les contradiccions morals) la seva entusiasta patrocinadora del gust per les coses fetes a mà, per la valoració de l'artesà, de l'home d'ofici (ella que havia promocionat la mecanització i l'alienació del treball, tal como no es cansava de criticar Morris). Evidentment aquest patrocini es desenvolupava en el terreny domèstic, en les seves cases allunyades dels barris obrers, en els seus espais de socialització, allí on l'art aplicat i l'art autònom servien per dignificar i significar-se.

L'esmalt es farà present a Catalunya a través de la seva reincorporació a la joieria de la mà de Lluís Masriera (1872-1958) que provenia d'una nissaga de joiers i orfebres (el seu pare i el seu oncle tenien un establiment originari del 1825). És el seu oncle, Francesc Masriera i Manovens, que aprengué la tècnica de l'esmalt a Ginebra, tot aplicant-la a la miniatura.

A Ginebra, al s. XIX, funcionaven tallers com els dels germans Dufaux i Fr. Edouard Lossier amb una intencionalitat pedagògica clara. Acceptaven obertament alumnes foranis. Allí acudiren els catalans Francesc i Lluís Masriera. (López-Ribalta, 1996: 1329)

La visita d'en Lluís Masriera a l'Exposició Universal de París del 1900, on quedà impressionat per René Lalique, va marcar un gir claríssim en la producció de les joies de Can Masriera. Com comenta Francesc Fontbona,

Lluís Masriera amb les seves joies entra en “la nòmina dels grans creadors internacionals de l’Art Nouveau” (Fontbona, 1985: 78), introduint la tècnica de l’esmalt translúcid conegut com “esmalt de Barcelona” (Cirici 1981: 97; Freixa 1991: 81). És interessant, des de l’òptica del debat entre arts majors i menors la següent aportació:

És molt diferent, per això, valorar l’actitud artística d’un orfebre que la de, posem per cas, un pintor. L’orfebre –com altres practicants d’arts “menors”– estava organitzat com a cap d’un taller que practicava un ofici. A l’època, més que parlar de joies d’en Lluís Masriera, es parlava de les joies de Can Masriera, o fins i tot de “Masriera hermanos”, quan aquests germans ja havien delegat en llurs fill i nebot la responsabilitat artística de la seva producció. No és rar, doncs, que sovint una personalitat com la de Masriera s’avingués a executar projectes d’altres creadors. (Fontbona, 1985: 79)

I afegeix:

Aquesta inseguretats a considerar-se creadors, apreciable fins i tot en artistes complets com Lluís Masriera, quan actuaven d’ “artistes menors”, pressuposa una tàcita acceptació d’inferioritat per part dels nous –i brillants– artesans. (Fontbona, 1985: 79)

Veiem com el món de l’art és molt refractari a superar aquestes distincions, acceptades inclús en primera persona per aquell que té una trajectòria reconeguda com a pintor (Lluís Masriera fa la seva primera exposició individual a la Sala Parés al febrer del 1904). El mateix FAD (com molt bé assenyala Fontbona) que inicià les seves activitats el 1903 manté aquesta acceptació del paper “menor” (en tant que no autònom) dels artífexs lligats a les arts industrials i aplicades: “*velar por el progreso de todas las artes industriales a que se dediquen sus asociados, tanto bajo el punto de vista moral como material*” (article segon dels estatuts, citat a Fondevila, 2005: 26). Aquesta associació (hereva del breu Centre de les Arts Decoratives 1894-1897) va ser constituïda per 43 socis que representaven els següents rams: arquitectura, mobles, pintura i dibuix, cartellisme, escultura, repujat, talles, papers pintats,

guix, gravats, brodats, daurats i ceràmica. Recordem que ressonava l'eco del *Arts&Crafts* i només quatre anys més tard a Alemanya, amb criteris paral·lels (que no similars donades les característiques socio-econòmiques) iniciaria les seves activitats la *Deutscher Werkbund*. Els camins semblen clars: o unifiquem les arts (majors i menors) o mirem d'encaixar-nos amb la nova realitat de la industrialització. Aquesta disjuntiva planeja contínuament sobre la posició de l'artesania, dels oficis artístics. El FAD –Foment de les Arts Decoratives, recordem–, que ha trigat 103 anys en canviar actualment la seva denominació per la de Foments de les Arts i el Disseny, és una bona mostra d'aquest debat: les arts decoratives un segle més tard es posicionen en el terreny de les arts o en el del disseny. De fet el disseny i l'arquitectura són avui el fort de l'associació que compta amb quatre agrupacions d'aquests camps (ADI-FAD, ADG-FAD, ARQUIN-FAD i MODA-FAD) i una que acull a artistes i artesans (A-FAD).

Sigui com sigui a les primeries del passat segle no tothom estava d'acord en el paper secundari de les arts decoratives, Bonaventura Bassegoda, arquitecte i crític d'art, afirmava al referir-se a les denominades arts decoratives:

*Y decimos llamadas, porque en rigor, el acto es sólo uno y la misma fruición artística puede producimos un mueble, una joya, una vaso, una armadura, un tapiz que un cuadro, un edificio o una estatua. (Bassegoda citat a Fontbona 1985: 79).*

Però aquesta opinió no era la majoritària, ja que la cerca sovint de la col·laboració d'artistes (escultors i pintors) per “aplicar-se” a una ceràmica, una joia o un esmalt no deixa d'assenyalar aquest sentiment d'inferioritat dels oficis artístics, tot cercant l'obtenció conscient de la reputació que ofereix el món de l'art a través del procés d'*artification* (“*artification: un déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art*” (Heinich, Shapiro, 2012: 338). La situació de l'esmalt en aquests primer terç de segle era descrita en aquests termes:

*El esmalte, tan precioso y menudo, tan íntimo, tan perdurable, no es del tiempo. Los poquísimos que aún lo cultivan, o son artífices sujetos al banco del gran taller de orfebrería, o se van a otras tierras si sus inquietudes espirituales se mantienen vivas y no renuncian a los prodigios del fuego, o abandonan los esmaltes para dedicarse a pintar carteles o decoraciones. (Juaristi, 1933: 256)*

Tornant a la fundació del FAD observem en els seus estatuts aquesta voluntat d'establir un sòlid cercle de reconeixement a través del suport dels *pars* i de la seva visibilitat "*señalando la conveniencia de celebrar actos que trasciendan al público y beneficien a los socios*" com consta a l'acta de la Junta Directiva del 3 d'abril del 1903 (citat a Mainar, 1984: 31).

El FAD incorpora el ritual, a l'assemblea anual dels socis, del brindis del president amb una copa feta ex-profés cada any per un artista/artesà (arquitecte, dissenyador, etc.) rellevant. Aquest costum s'inicia al any 1917 (a proposta de Josep Triadó, (Larrea, 2005: 518)) i conté actualment 97 copes (al 2016) que són un recorregut ètic i estètic de l'esdevenir d'aquesta associació com a representant d'un determinat sector de la creativitat (a destacar la longevitat del FAD respecte a les agrupacions paral·leles a dalt esmentades: *Arts&Crafts, Deutscher Werkbund*). En aquest sentit cal assenyalar que la primera copa va ser feta per Lluís Masriera en plata amb safirs i aplicació d'esmalts (ens referirem en el seu moment a les altres 12 copes amb aplicacions d'esmalt sobre metall, així com a l'annex dedicat a la *copoteca*).

Habilíssim dibuixant, amb relacions amb diverses ciutats europees i especialment amb París, Lluís Masriera fou no sols l'introduïdor de l'esmalt *plique-à-jour*, o de la tècnica del "finestrat" o "vitral", tan característica de l'*Art Nouveau* i sobretot de René Lalique, un dels grans noms de la joieria internacional, sinó que va crear una tècnica d'esmalt translúcid que batejà amb el nom d'esmalt de Barcelona, i on fonia la transparència de l'esmalt i el relleu del camafeu. (Vélez, 2000a: 224)

Si els Masriera varen acudir a Ginebra, Marià Andreu (1888-1976) ho feu a Londres on el reconegut esmaltista i professor Alexander Fisher reivindicava la

igualtat entre totes les arts des de la seva pedagogia a *The London Central School of Art*. Andreu, prolífic i molt ben valorat pels noucentistes, abandonà l'esmalt al 1924, si bé va imaginar, en una arrauxada conferència

...i voldria que fos Barcelona la primera ciutat del món que veges alçar-se, en una de les seves places, un monument de coure esmaltat, relluint eternament i desafiant el temps en la seva impersonalització. (citada a Miralles, 1985: 253).

A Ginebra també hi anà Valeri Corberó (1908-2001), que al 1927 estudià amb Henri Demole, ànima del departament d'esmalts de la *Ecole d'Arts et Metiers*. Aquesta estada, a part de marcar la formació de Corberó, suposem que va tenir rellevància per a la planificació de la futura Escola Massana, donada la relació d'aquest amb Santiago Marco (president del FAD en aquest període 1921-32), que com sabem va ser el planificador de aquesta escola. Significatiu és el fet que és Valeri Corberó qui tradueix l'article que Demole publica a *Arts i Belles Oficis*, la revista del FAD, sobre l'esmalt (Demole, 1929), just a continuació de l'article de Marco sobre els inicis de l'Escola Massana. Just el 14 de gener de 1929 aquesta iniciava les seves classes i el mateix any Valeri Corberó realitzava la copa del FAD, òbviament en plata i esmalt. De la mà del FAD havia participat en el molt valorat Pavelló d'Artistes Reunits a l'Exposició Internacional del 1929, on s'arreglaren (sota el lideratge de Santiago Marco, tot conformant una associació *ad hoc*) una quantitat més que notable d'artistes, artesans, decoradors, industrials...

Volem destacar també com conflueixen totes les arts al Pavelló, les Arts Majors i les Arts Menors o Decoratives, i com es posen al mateix nivell i fent que es complementin les unes a les altres. Al Pavelló es dona el mateix tractament a totes les arts i això n'és una particularitat important. Hi ha, per tant, un esperit de voler dignificar les arts. (Santaeugènia, 2015: 96)

Destacarem Jaume Busquets (amb unes pintures murals), Valeri Corberó i Miquel Soldevila (amb esmalts), Josep Llorens Artigas (ceràmica), Carles Collet (repussats). Aquell mateix any, al gener, Busquets es feia càrrec de la direcció

de l'Escola Massana formant part de l'equip inicial de professors, Corberó i Soldevila (Llorens Artigas i Collet entrarien més tard). Crida l'atenció l'energia de Santiago Marco que, en tant que president del FAD, havia estat capaç de liderar el Pavelló (amb molts entrebancs tal com ens documenta Sílvia Santauegènia) i la posada en marxa de la Massana simultàniament.

És interessant comprovar com l'afirmació d'una agrupació d'artistes lligats a un determinat esperit (la voluntat noucentista derivant cap a una formalització més Art Decó que no va acabar de cristal·litzar), troba en la concreció d'una escola i en la materialització d'un manifest (que com a tal es pot considerar el Pavelló) les eines per aquesta afirmació, aquesta cerca de reconeixement. Una bona mostra de les tensions consegüents (per la cerca d'aquest reconeixement) són les crítiques de Joan Sacs al Pavelló, on valorava els progrés tècnic i artístic, però criticava la seva manca d'originalitat (Miralles, 1983a: 117). I aquesta falla proposava esmenar-la amb la necessitat d'una bona escola:

Si no arribem a constituir una bona escola d'arts i oficis, les nostres arts decoratives no passaran mai d'aquesta fase humiliant del satel·lisme estret dels estils moderns que vagin florint més o menys espontàniament en les nacions més cultivades, o de la barroera i provinciana imitació dels estils clàssics. Les persones refinades que voldran comprar art aplicat refinat dels estils moderns o dels clàssics hauran de recórrer sempre als artífexs estrangers. I el nostre poble no es podrà mai significar ni com un centre i, per tant, autoproveïdor i exportador d'art aplicat, ni com un poble amb personalitat pròpia dintre el gust internacional. (Sacs, 1930a: 47)

Santiago Marco respondrà:

Nosaltres solament ens vam proposar (i els testimonis rebuts d'eminents personalitats de l'art estrangeres ens han confirmat que ho havíem aconseguit) demostrar que ací també sentíem les inquietuds renovadores i que freturàvem perquè el nostre treball, el nostre esforç, no restés desconegut com hauria restat sense la nostra aportació. I si d'alguna cosa hem de lamentar-nos és que ací, la crítica, en general, no s'hagi mostrat comprensiva com hauria calgut del nostre desinteressat gest i abnegació i dels sacrificis de tota mena que

representen per als nostres artistes decoradors l'arribar a formar-se, mancats com estem d'escoles i d'una veritable tradició artística que assegurí la continuïtat i la normal evolució del nostre art. (Marco, 1931: 48)

Sembla lògic l'esforç de Marco per impulsar l'Escola Massana que, com sabem, tenia tota la implicació del FAD i la presència d'artistes reconeguts. Podia aquesta escola fer el mateix paper respecte al FAD i a l'Associació d'Artistes Reunits que la vienesa *Kunstgewerbeschuel* respecte a la *Wiener Werksatätte*?. Sembla clar que les arts aplicades cercaven una nova manera de consolidar-se i fer-se viables a través de sinergies entre el món formatiu i el món associatiu (els pars) on retrobar (en clau moderna) la capacitat productiva i reproductiva de l'antic i superat sistema gremial (potser, no tan superat).

### **3.2 El primer moment de reconeixement de l'esmalt: Miquel Soldevila**

Miquel Soldevila (1886-1956) va presentar al Pavelló dels Artistes Reunits (1929), el que es va considerar un *chef-d'oeuvre*, *La creació d'Eva*, un plafó d'esmalt sobre ferro de 100x139 cm que ocupava la capçalera del llit del dormitori (fotografia de Josep Sala, *Arts i Bells Oficis*, desembre 1929, pàg.233).

Demà dilluns romandrà exposada al públic una obra única al món en els annals de l'art de l'esmalteria: una planxa d'esmalt de Llemotges, obra de l'artista Miquel Soldevila, les dimensions de la qual sobrepassen totes les existents fins avui. És evident que el tamany de les obres d'art no significa pas gran cosa respecte a llur vàlua artística; i, no obstant, aquest principi falla en el cas present, puix que una de les principals causes que han impedit que hom produís, fins a la data, planxes d'esmalt artístic com la de Soldevila i àdhuc de dimensions inferiors, han estat les dificultats d'ordre tècnic, no superades fins avui, atès que no existeixen forns de cocció prou grans. El tamany doncs, és ací, per sí sol, un dels motius de la seva vàlua. (Joan Gols 1929, citat a Cortada, 2003: 127)

Segons refereix el citat F. Xavier Cortada, aquesta peça li comportà un dels premis de l'Exposició Internacional, i Francesc Miralles comenta que "ha quedat

com una de les peces cabdals de la tècnica de Limoges entre nosaltres” (Miralles, 1983a: 116).

Si el recorregut formatiu dels esmaltadors referenciats (Masriera i Corberó formats a Ginebra, Andreu a Londres) va ser més acadèmic, Soldevila es va formar a París però de manera autodidacta i investigadora. Ell mateix (en el catàleg de la seva primera exposició individual d’esmalts, ivoris pirogravats i pintures a les Galeries Arenyes de Barcelona al maig del 1928) ho explica:

L’assaig de la miniatura gravada al foc damunt ivori, em conduí a fer esmalts. A en Ramon Sunyer dec la suggestió i les facilitats inicials. A París, més tard, davant l’obra dels esmaltadors clàssics llemosins i especialment del gran Leonardo, vaig entreveure la ruta a explorar. No he tingut possibilitat de treballar amb el guiatge d’algun mestre que pogués estalviar-me fracassos i esforç de recerca. Potser allò que hi hagi perdut de temps, em pot haver estat compensat pel goig de la descoberta, de la invenció, podríem dir. (Citada a Cortada, 2003: 118)

Com a mostra de la seva col·laboració, tenim un penjoll signat al 1923 per ells dos –Sunyer i Soldevila–, que va ser exposat a *El Noucentisme: un projecte de modernitat* (Peran, Suàrez, Vidal, 1994: 187). Anys més tard, Ramón Sunyer, a la pregunta de Del Arco, sobre si ell havia marcat una revolució en el camp de l’esmalt, aquest respon:

*Sí, porque al enseñar yo a Miguel Soldevila, director de la Escuela Massana y gran esmaltista, creo que he contribuído a que se generalizara y se reconociera el esmalte, y se pudiera producir cosas extraordinarias. Siendo el esmalte de tradición catalana, se había perdido y tan sólo Luis Masriera era el continuador.* (Del Arco, 1965: 33)

Aquí tenim una mostra de com es manifesten les relacions de reconeixement entre pars, les consagracions creuades (Peist, 2012a: 316-319), inclosa l’aportació de la institució docent (i una certa competència reivindicativa). Perquè veurem que als anys 50 el prestigi de Miguel Soldevila i de l’Escola Massana en el camp de l’esmalt és molt notable.



Soldevila fa la seva primera exposició individual amb esmalts com ja hem dit a l'any 1928 (als 41 anys), ha fet una peça cabdal (*La creació d'Eva*), havia obtingut una medalla a l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París del 1925, i és reconegut com a retratista a dins i fora de les fronteres. Sobre la seva competència en aquest territori, és significativa l'anècdota del seu retrat de Francesc Cambó (recollida per Ramón Noè, dibuixant i pintor, deixeble seu): quan aquest el va rebre i després d'abonar-li el preu estipulat, li retorna el retrat amb aquestes paraules: "Aquí té els diners, també li suplico que agafi l'esmalt perquè jo no me'l quedo; m'ha fet un retrat tan real, m'ha retratat tant la meva ànima que em fa por" (citada a Cortada, 2003: 132). L'any 1933 ja surt esmentat en el primer tractat sobre esmalts de l'historiador Victoriano Jauristi (1933: 258-260), incloent-hi una il·lustració (làmina XLIX).

L'any 1936 participa en el I Saló d'Artistes Decoradors, organitzat pel FAD (on també participen, entre d'altres, Josep Llorens Artigas, Ramon Sunyer, Jaume Mercade, Carles Collet). A *La Veu de Catalunya*, Rafael Benet comenta:

Hom reposa admirat la vitrina que el gran Miquel Soldevila té a l'exposició. Feina pacient la d'aquest esmaltador; feina conscient. Mentre la majoria d'artistes que imaginem les obres d'art decoratiu pel present, pensen únicament a crear una gràcia fugissera que canvia amb tanta rapidesa com la moda femenina. Soldevila treballa com Bernard Palissy, per l'eternitat. (...) Jo he de confessar que m'he reconciliat per complet amb els esmalts de Soldevila, en aquesta Exposició de Decoradors, enmig d'una atmosfera que li és adversa. M'hi he reconciliat, sobretot, perquè, a còpia d'humil paciència i de reflexió greu, l'artífex ha assolit una perfecció tècnica profunda. M'hi he reconciliat admirativament, perquè l'obrer no ha mort l'artista, sinó que l'obrer ha fet l'artista. Estic joiós de fer-ho constar als quatre vents. (Benet, 1936)

Més enllà del valor d'aquesta crítica com a certificadora del cercle de reconeixement en el que ja està instal·lat Soldevila (per cert: Rafael Benet s'incorporarà com a professor a l'Escola Massana essent director en Soldevila), és interessant remarcar la distància evident de criteris que anirà acompanyant

les pràctiques de l'art filles de les avantguardes respecte a les arts aplicades: res més lluny d'aquelles el fet de que "l'obrer que ha fet l'artista".

La Guerra Civil portarà la diàspora del claustre professoral: un document del Fons Escola Massana ens informa parcament: Busquets, ho ha deixat; Valeri Corberó, París; Collet, Suïssa; Gols, no en saben res; Soldevila, Itàlia. Soldevila (amb la seva dona i les seves dues filles bessones) s'instal·la a Roma i, gràcies a la seva relació amb el pare benedictí de Montserrat Dr. Albareda que tenia el càrrec de Prefecte de la Biblioteca Apostòlica, entra en contacte amb l'orfebre del Papa Pius XI, Alfredo Ravasco "*considered the most important Italian jeweller of the first half of the century*" (Cappellieri, 2010: 35), igualment expert en esmalts. La seva eficiència el porta a tenir un taller propi al Vaticà, essent el primer artista no italià que ho aconsegueix. Des d'aquesta plataforma el seu prestigi s'estén, tant pels encàrrecs del més alt nivell, com per les relacions socials que generen (amb Alfons XIII, que li ofereix tot tipus de suport per fer una exposició a Londres, o quan és convidat al bateig del que serà el futur rei d'Espanya, Joan Carles I). L'Ambaixada i l'Acadèmia Espanyola de Roma li organitzen una exitosa exposició, i en el catàleg, Mauro Manca, comenta la innovació de la tècnica de Limoges que Soldevila aporta, tot destacant:

Miquel Soldevila ha creat un nou corrent, amb una potència expressiva molt més intensa, que podríem definir com "l'Escola de Barcelona", on l'harmonia i la composició, entesa en el sentit tradicional llatí, el ritme de la línia purament clàssica o la realitat totalment idealitzada, vibren amb una llum típicament mediterrània. (Manca citat a Cortada 2003: 163)

Interessant la referència, per part de Mauro Manca (pintor italià que havia participat a la Primera Mostra del Moviment d'Art Modern Mediterrani, i que Josep Pla, en el seu "Records del cafè Greco" ja ens parla d'aquest pintor, com un dels joves contertulians (Pla, 2004: 425)) a "l'Escola de Barcelona". Aquesta denominació significa una pas més enllà del que s'havia denominat com a "esmalt de Barcelona" (Cirici parlant de Masriera, tal com indicaven més amunt, tot fen referència a un recurs tècnic), mentre que "Escola de Barcelona" agafa

un terreny més ampli que inclou una manera de fer, de veure i de reivindicar l'esmalt d'art. Segons Núria López-Ribalta aquesta denominació era reivindicada per “primera vegada, en l'exposició organitzada des de l'Escola Llotja, i en col·laboració amb el MAD de Barcelona el 1983” (López-Ribalta, 1996: 1071).

A Roma el Cafè Greco va ser el punt de trobada de diferents persones vinculades a la cultura catalana aixoplugades en aquesta ciutat. Un d'ells, en Josep Pla, ho referencia en el capítol “Records del cafè Greco” del seu llibre *Per passar l'estona*, on comenta que Miquel Soldevila era “l'autor de tants esmalts cèlebres” (Pla, 2004: 417). Com sempre les descripcions de Pla ens aporten una visió del personatge:

L'artista Soldevila estava molt prim, era un pes molt lleuger. La senyora estava una mica més entrada en carns. Es defensaven amb els treballs que Soldevila feia per a la basílica vaticana. Soldevila era l'artista arcaic, pobre, humil i habilíssim. El coneixement que tenia del seu ofici era immens. (Pla, 2004: 422)

El periodista Carles Sentís en “Recordant a Miquel Soldevila” dóna claus del personatge i de l'època:

Prats de Lluçanès és un poble singularíssim; als estius reunia un grup de personalitats d'extraordinària projecció en la vida cultural catalana d'aquell temps.(...) i, finalment hi havia pintors com Miquel Soldevila, que va saber passar dels pinzells i de les pintures a l'oli, cosa que per alguns sembla una davallada artística. Així, en efecte, hauria estat si s'hagués convertit en un esmaltador com n'hi havia ja alguns –molt pocs– que havien treballat a Ginebra o a Limoges, els dos bressols europeus de la pintura esmaltada. Però, com digué molt bé Lluís Masriera i Rosés, Miquel Soldevila convertí el bell ofici en una expressió de pur i gran art. Damunt el foc i el metall roent en Soldevila hi dipositava els trets d'un extraordinari dibuixant –un dels millors que ha tingut el país– i d'un pintor de primeríssima força. (Sentís, 1987: 19)

Relata després la seva estada a Roma “primer forçada i després complaguda” on genera una excel·lent reputació, però que ha d’abandonar finalitzat ja el conflicte espanyol i iniciant-se l’europeu.

Fugint de la nostra guerra primer (1936), fugint de la Guerra Mundial després (1939), Miquel Soldevila perdé per dues vegades la continuïtat del seu treball i fins i tot la calma personal que necessitava un artista com ell que, a més, havia de comptar amb una família amb tot el que això pot significar per a un home gens dotat per a la lluita vital.

Fou un gran encert que esperits barcelonins, oberts i cults, pensessin en Miquel Soldevila per a la direcció de l’Escola Massana que fou, a la darrera part de la seva vida objectiu de totes les seves ocupacions i preocupacions. Gràcies a ell existí, a Catalunya, una gran escola artística d’esmalts que no tingué parió a Espanya i que constitueix un dels aspectes artístics més reeixits d’una ciutat com Barcelona, veritable potència en el món artístic i, sobretot, pictòric. (Sentís, 1987: 20)

Així trobem que Soldevila és nomenat director de l’Escola en plena postguerra. No tenim informació de per què no continua Jaume Busquets, més enllà de la lacònica nota de “ho ha deixat” a la que ens hem referit mes amunt i que consta en el Fons Escola Massana (però si sabem que va mantenir relacions d’interès per l’Escola amb en Soldevila, així com consta que va impartir un curs de teoria de l’art, *La Vanguardia* 18-II-1960). No tenim identificats aquests “esperits barcelonins oberts i cults”, però al Fons EM hi ha una carta de F. Vidal Gomà a Soldevila demanant-li que s’avingui a dirigir l’Escola, i sabem que tant Santiago Marco com Agustí Duran i Sanpere l’apreciaven. Curiosament sempre s’ha sospitat de que el pedigrí de la seva estança al Vaticà va ser una bona carta de recomanació en uns ambients polítics marcats pel nacional-catolicisme. Però resulta rellevant recordar que Soldevila fou el responsable dels dibuixos que donaren forma als bons dels Emprèstits de Catalunya d’Estat Català, signats per Francesc Macià (Vallès, 1974: 129), i que tenien com a finalitat finançar un petit exèrcit contra la dictadura de Primo de Rivera, materialitzat en els anomenats fets de Prats de Molló. Aquest perfil catalanista (documentat pel

ciutat Cortada) i catòlic és un element que cal contemplar en els equilibris polítics i socials d'un país sota el pes de la dictadura franquista (el següent director, Lluís Maria Güell tindrà un perfil similar).

El prospecte informatiu de l'Escola Massana editat el 1937 (Fons Escola Massana) ens comunica que s'imparteixen ensenyaments generals de dibuix, geometria i perspectiva, orientació d'oficis, decoració, pintura i modelat, escultura, acadèmia, història de l'art; així com els oficis de metal·listeria, tallat i gravat del vidre, esmalt, i policromia. El 14 de desembre del 1940 Soldevila rep el nomenament i l'any següent amplia els oficis amb la incorporació de pintura i escultura, així com el 7 de gener del 1942 s'inicia l'ensenyament de ceràmica sota el lideratge del seu amic Josep Llorens Artigas.

Però serà sens dubte la especialitat d'esmalts la que tindrà en aquests anys un gran pes a l'Escola, amb una important incorporació de la dona, incorporació que ja tenia un cert recorregut com ho mostra l'article publicat l'any 1935 "*Las mujeres que esmaltan*" escrit per Lorenza Garcia de Riu a la revista *El Dia Gráfico, Feminal* a la secció "*Artes y oficios femeninos*" (Garcia de Riu, 1935). Ens detenim en aquest article per que assenyala aquest maridatge subjacent entre artesania i dona.

*En Barcelona tenemos instalada, en la Casa de l'Arcediano, una clase de esmaltes, dirigida por un verdadero artista, don Miguel Soldevila; una clase única que las mujeres llenan. (...)*

*Antes –afirmó el señor Soldevila– la mujer sólo sabía lucir las joyas esmaltadas; hoy conoce la técnica del oficio a la perfección y crea, asombrándonos a cada instante con la fuerza de su fantasía extraordinaria. Nada es para ella difícil; nada la empequeñece. Trabaja bien poniendo su alma hasta en los detalles más nimios.*

*Feminismo y feminidad– aseguré complacida. (García de Riu, 1935)*

Per a contextualitzar direm que aquest diari havia estat fundat per un republicà radical que, en les dates de l'article, era el batlle de Barcelona: Joan Pich i Pon. El text traspua aquesta incorporació de la dona en tots els terrenys, l'autora finalitza el text dient: "*La mujer sigue avanzando, demostrando su valua en*

*todas las artes*". Però també aquella observació kantiana de la seva incompetència pel sublim, aquella preferència pel detall, per allò ornamental, per l'art aplicat. A l'article la llavors alumna Matilde Torrents (posterior professora i col·laboradora d'en Soldevila) diu: "*Lo grande me atrae, pero no desprecio lo pequeño. He esmaltado con ilusión bomboneras, cajas de cigarrillos, joyeros, que adornan modernos hogares*".

Per documentar aquell moment històric respecte a la incorporació de les dones, afegirem actituds de la avantguarda coetània: Gropius i Le Corbusier. És coneguda la voluntat de la *Bauhaus* de tenir presència femenina (1/3), però la inscripció arribà a la paritat, i això va fer dir a Gropius al Consell de Mestres: "*seleccionar con dureza en la admisión a la Escuela, sobre todo en la elevada representación femenina*". I després del *Vorkurs* (curs preliminar) on s'orientava als alumnes als tallers més idonis pel seu perfil, Gropius aconsellava no fer experiments i enviar les dones directament al taller tèxtil (Droste, 1998:40). Magdalena Droste assenyala que els homes identificaven allò femení amb l'artesanía, i això podia fer perillar els objectius de la *Bauhaus*, sobre tot respecte a l'arquitectura. Aquesta "feminització" ha estat sempre un perill per a la reputació com a art major de l'esmalt, del tapis, de la ceràmica. Una darrera reacció plena de testosterona (cal col·locar-se a l'època): Le Corbusier va rebre al seu taller a Charlotte Perriand amb la coneguda frase de que en el seu taller no es brodaven coixins (Dubcovsky, 2015).

Si la "feminització" ha estat un menyspreu pel reconeixement dels oficis artístics i de l'artesanía (la sociologia de gènere ha estudiat abastament aquest fenomen del "menyspreu" en diversos territoris professionals), en la nostra història hispànica l'interès del franquisme per aquella, també l'ha dotat de connotacions pejoratives.

El text que referenciem a continuació, ens ajuda també a comprendre les dificultats (complicitats?) de supervivència en aquella època per les persones que tenien reputació o responsabilitats institucionals. Soldevila, que tenia aquest perfil, rep el setembre del 1941 aquesta carta del *Secretario Provincial de Obras Sindicales*, Carlos Pastor:

*Bajo la jerarquía, tutela y apoyo de la Delegación Nacional de Sindicatos de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., se ha creado en esta Provincia, como en todas las de España, la Obra Sindical de Artesanía, que fiel a los deseos y al mandato de nuestro Caudillo, se propone revivir y revitalizar las maravillosas producciones del arte manual, típico tradicional y bello. (...) Y siendo Vd. un artesano muy cualificado por las magníficas obras que ejecuta, nos es muy grato invitarle a formar parte de nuestro Museo de Artesanía, exhibiendo en él las producciones que posea, o preparando aquellas de su inspirada creación que honren nuestro certamen. (...) Nos es muy grato ofrecerle todo el conjunto de nuestro servicio que ponemos a su disposición, esperamos nos preste su colaboración y ayuda para ver convertido en realidad lo que es postulado de nuestra Revolución Nacional: ENGRANDECER, AMPARAR Y PROTEGER A LA ARTESANÍA ESPAÑOLA. Le saludamos muy atenta y cordialmente brazo en alto. Por Dios, por España y su Revolución Nacionalsindicalista. (Pastor citat a Cortada, 2003: 176-177)*

Resulta complex, des del nostre present, relacionar la cordialitat i el “*brazo en alto*”, però resulta comprensible que la cordialitat del règim amb l’artesania anés en detriment de la seva emancipació a ulls dels sectors cultes i políticament desafectes amb la dictadura. Recordo amb afecte les discussions sobre la conveniència d’utilitzar la paraula artesania que vaig tenir amb Isaac Diaz Pardo (1920-2012): ell, galleguista i republicà, *alma-mater* de la refundació de la factoria Sargadelos i de l’innovador “*Seminario de Estudios Cerámicos*” (iniciats al 1972), es negava en rodó a utilitzar aquesta paraula per les seves connotacions franquistes.

No en tenim constància de l’acceptació de la demanda feta per la *Obra Sindical de Artesania* per part d’en Soldevila. Sí sabem que per aquestes dates va realitzar el pectoral per l’Abat Escarré (amb estàncies al monestir de Montserrat) així com que el FAD li organitzà una exposició-homenatge a la Cúpula del Coliseum (desembre 1942-gener 1943). Resulta curiós que les edicions sobre la història del FAD, tant la crònica de Josep Mainar *Dels Bells Oficis al Disseny actual* (Mainar, 1984) com la de Frederic-Pau Verrié *1937-1959 La resistència apassionada d’un període de transició* (Verrié, 2005), tot i

ser molt generoses en la seva informació, no ressenyen aquesta exposició (exceptuant la seva anotació en la cronologia general), cridant l'atenció particularment el fet de que Verrié havia estat professor d'història de l'art a l'Escola Massana –els processos de reconeixement en aquest cercle de pars i companys-historiadors tenen les seves incògnites: Frederic-Pau Verrié valorava la Massana de l'època de Jaume Busquets (Verrié, 1982), menystenint altres etapes–. I aquesta exposició va ser important com ho podem constatar en el suport de Santiago Marco en el catàleg de la mateixa, com pel que recull A. del Castillo en la seva entrevista (Del Castillo, 1944), com pel fet que visitada pel Marqués de Lozoya (aleshores director general de Belles Arts) aquest encarregà la seva presentació al *Museo de Arte Moderno de Madrid*, on la acollida va ser tot un èxit.

*El triunfo de Soldevila es absoluto, no sólo de público sino de crítica también, pues hasta el más exigente entendedor reconoce al maestro catalán categoría indiscutible. Porque, en verdad, la obra de Soldevila resulta realmente excepcional. (...)*

*Prueba de este éxito es que la Exposición se ve más concurrida cada día. Pasó casi inadvertida su inauguración –para el gran público, se entiende– y de pronto comenzó a extenderse su fama hasta, cual hoy sucede, hablarse de ella en los descansos de los teatros, en reuniones, en esos lugares donde el público, si no es un especialista, se rinde, en cambio, a la belleza por sí, y sobre todo a la belleza que revela a la par el arte y la artesanía.*

*El triunfo de Soldevila es amplio y seguro. Y uno debe por ello telefonarlo a esa Barcelona industrial y artista, que gana, una vez más, por medio de este hijo suyo, la admiración de Madrid. (Pombo Angulo, 1944: 7)*

La crònica telefònica de Manuel Pombo Angulo (per això la referència de la darrera frase) també constata la consagració que va suposar la visita de l'esposa del Caudillo, ja que “*tiene un gusto probado y sólo concurre a los acontecimientos artísticos verdaderamente extraordinarios*”. Aquí hi apareix un element que no està incorporat en els cercles clàssics de Bowness: el prestigi mediàtic de certs visitants (compradors o no) i la seva contribució al



reconeixement (foto de Soldevila amb Carmen Polo de Franco visitant l'exposició a la pàgina 7 de l'ABC del 21 de març de 1944). Avui podríem parlar de l'impacte que generen les anomenades *celebrities* (Heinich, 2012).

Hem de fer notar que l'exposició mostrava 29 peces datades entre els anys 1926 i 1943, essent només dues fetes des de que és director de l'Escola.

Cortada recull unes declaracions de Ramon Noè (ex-alumne i després professor de l'Escola) en que relata les pressions oficials que va rebre Miquel Soldevila per muntar i dirigir una escola d'esmalts a Madrid, pressions que aquest va saber desactivar (Cortada, 2003: 198-199).

Està aquest èxit (que ell expressa en una carta a la seva germana: "Podem dir que Madrid és nostre. *Veni, vidi, vinci.*") relacionat amb la filmació del reportatge del NO-DO a l'Escola Massana al setembre 1945?

Segurament l'èxit de Soldevila, fou facilitador de que l'any 1947-48 l'Escola Massana participés a la *Exposición Nacional de Artes Decorativas* a Madrid on va rebre la Medalla d'Or i el Diploma d'Honor. Amb els treballs mostrats es realitzà posteriorment una exposició a l'Associació de Premsa de Barcelona, que va ser molt elogiada (*La Vanguardia*, 20-XII-1949, pàg.14)

Mentre tant l'Escola Massana té un director que alterna estades de cura a la seva casa de Prats de Lluçanès (per una recurrent afecció cardíaca) i dirigeix aquella a través d'un important flux postal, tal com consta a l'Arxiu Miquel Soldevila. En aquest flux veiem la seva preocupació per la institució (les endèmiques dificultats econòmiques i d'articulació administrativa) i la personal concepció de l'ensenyament, així com la constatació de la supeditació de la seva obra personal a la responsabilitat sobre l'Escola. És clarament una etapa de consolidació i adequació de la institució en el seu emplaçament (l'Hospital de la Santa Creu) com es veu en tota la informació sobre les diferents obres i partides pressupostàries que consten en el Fons Escola Massana i en les referències als diaris (*La Vanguardia*: 31-XII-1946: 9; 4-IX-1947: 9; 22-IV-1948: 8).

Hi ha una carta adreçada a Rosa Llorens (15-IV-1952), escrita des de l'Escola, on descriu les dificultats de la seva salut i la seva implicació en la

marxa de la institució: el *Conservatorio Municipal de Artes Suntuarias Massana* (la seva denominació oficial entre el 1940 i el 1966)

Amb tot, he de procedir amb molta cautela, tant és així que rarament visiti les classes, però des de les meves habitacions intervenc intencionalment en la marxa i evolució del Conservatori, preparant, a més a més, una definitiva ampliació que possibilitaran l'ensenyament d'un parell de dotzenes llargues d'especialitats sumptuàries. Ja estan consignades grans quantitats per condicionar el local i instal·lacions de noves classes i tallers i el municipi de la nostra ciutat proporcionarà també les assignacions que exigeix l'augment de les noves disciplines. Si la Providència em concedeix deixar acabada l'obra de l'Escola, ja restaré bastant compensat del sacrifici de la pròpia producció artística realitzada.(...) Com tu amb la teva, jo sóc feliç amb les meves vocacions estretament entrelligades; la del meu art i la de l'Escola, però com que l'última es refereix més intencionalment al proïsme que la de la vocació artística personal, no dubto mai a donar preferència a l'acció docent. (Soldevila citat a Cortada, 2003: 251)

Amb aquesta voluntat de dedicació plena a l'Escola (com hem vist, als darrers temps va instal·lar-se a viure a la pròpia escola acompanyat de la seva dona), i convençut de que el treball continuat és la base de tota art aplicada, va crear la anomenada "manufactura" l'any 1942 (Fons EM). La manufactura era un taller paral·lel a les activitats docents (s'ocupaven les instal·lacions de l'Escola en horari de matí, recordem que les classes eren vespertines enfocades als "joves obrers") on, amb alumnes i ex-alumnes de bon nivell, es realitzaven encàrrecs de clients exteriors, principalment institucionals (l'Ajuntament de Barcelona, lògicament, com a principal demandant).

*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: 68)

Soldevila volia generar un ambient de treball i de germanor amb ressonàncies “natzarenes” (tal com apunta Herranz, 2002:32), així com donar sortida als encàrrecs que ell rebia, primer a títol personal, després ja emmarcats institucionalment (recordem la pràctica similar de Gropius a la Bauhaus).

Val a dir, que pels oficis artístics continua sent un problema irresoluble la periodització de l'aprenentatge formal (actualment els dos anys dels cicles formatius de grau superior, amb un temps docent de taller pròpiament molt escàs, i en els anys 40, uns estudis vespertins d'especialització de tres anys de durada i entre tres i cinc hores diàries) i la necessària maduració tècnica i personal de les hores i hores de l'ofici (l'antic aprenentatge gremial al taller). En aquest sentit un dels alumnes destacats de Soldevila, Francesc Vilasís-Capalleja mostra en el seu historial formatiu tant els anys d'educació formal a la Massana (1945-56), com els de la seva dedicació a la manufactura (1947-1957), i sempre sota el mestratge de Soldevila. I aquest tenia clar aquest accent de dedicació intensa, quasi monacal, tal com descriu en una carta adreçada a Agustí Duran i Sanpere (en aquell moment, membre actiu i influent al Patronat Massana, organisme tutelar de l'Escola):

Així veureu indefectiblement, el professorat viure les seves classes sense estalvi de temps ni de sostinguda atenció, una influència afectuosa, orientadora, més que fraternal, paternal, sobre els alumnes, els quals, al contrari que els escolars en general, no desitgen festes ni vacances, sinó que volen veure realitzada la seva il·lusió com més aviat millor, volen estar a l'escola la major part del dia i de l'any, sense interrupcions, estudiant, treballant, vivint de l'Escola i per a l'Escola. (Soldevila citat a Cortada, 2003: 187)

La manufactura donava espai continuat a aquesta “il·lusió”. I també va afavorir dos aspectes importants des del punt de vista del reconeixement dels esmalts (també ho serà de les altres especialitats que després es van anar incorporant: vidre, retaule, orfèbreria, ceràmica). El primer aspecte va ser la generació d'un grup de deixebles que, treballant conjuntament, varen constituir al pas dels anys la base de l'anomenada escola d'esmalt de Barcelona, tot garantint una

perfecció tècnica d'altíssim nivell: Josep Brunet, Joan Gironès, Antoni Cortada, Francesc Vilasís-Capalleja, Núria Niolet, Núria Ribot, Francesca Ribas, Ramon Noè, Maria Noguera, Modest Morató (López-Ribalta, 1996: 1071). El segon aspecte va venir procurat per l'efecte propagador dels regals que l'Ajuntament donava als visitants importants. 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 protocol·laris de la ciutat de Barcelona: un amplí 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, posteriorment amb caràcter pejoratiu, l'estil "massanero". Aquests regals són un tòpic en moltes notícies aparegudes als diaris sobre visites de personatges importants a la ciutat, com per exemple quan el batlle Antonio M<sup>a</sup> Simarro ofereix "*a su colega limeño una artística obra de artesanía realizada por los alumnos de la Escuela Massana*", (La Vanguardia, 8-VII-1955: 6), inclús l'impacte d'un esmalt, regal fet al cap de l'Armada Nord-americana comandant Valentine, va provocar la demanda d'impartir uns cursos d'esmalt als Estats Units (Cortada, 2003: 182). Respecte a aquesta demanda es interessant la següent referència, que la contextualitza:

*Enameling in the United States was rarely practiced in non-industrial applications until after World War II, when it became a favorite medium of hobbyists who were, for the most part, untrained in art principles and concepts. This popularity unfortunately brought with it a perception of the material as not worthy of pursuit by serious artists. In Europe and Asia, the use of enamel has been relatively unbroken through the years.* (Perkins, 2009: 6)

Tornant a la manufactura, ens inclinem a pensar que aquesta forma "antiga" de treball de taller entre aprenents i pars, amb l'altaveu de clients d'arreu, va provocar un reconeixement basat en el rigor i la disciplina de l'ofici de Miquel

Soldevila. Podem afirmar que es van establir aquella “consagració creuada”, en la que sobre la base d’una escola reconeguda amb un perfil molt ben definit (conservatori d’arts sumptuàries), el prestigi internacional de Miquel Soldevila va generar unes sinergies entre un públic determinat amb un gran abast. Però aquest primer cercle de reputació (pàrs, crítics, primers galeristes i col·leccionistes) estava distorsionat per una realitat del món de l’art complicada: el franquisme amb totes les seves servituds.

La reacció de Soldevila contra l’art modern (impressionisme, cubisme, surrealisme) i la seva dedicació a l’art religiós, el van col·locar (a ell i a l’Escola) en aquell sector del món de l’art que limita amb l’artesanía (o a l’inrevés), sigui com sigui una intersecció molt delicada que l’esdevenir va penalitzar.

Documentarem la seva reacció contra l’art modern, explicada àmpliament en el seu discurs d’ingrés a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona el 6 de desembre de 1948, amb el significatiu títol *Los oficios suntuarios y la crisi artística*.

*(...) el ambiente artístico fué evolucionando en un sentido hondamente perturbador para los jóvenes en formación, y por tanto, para mí; sentido respecto al cual hallábame en la más absoluta incapacidad de adaptación. Pero, ¿adaptación a qué –venía yo a preguntarme–, si como caleidoscopio en perpetua agitación, la novedad artística sorprendíanos a cada paso con insólitas imágenes y teorías, que los intelectuales jóvenes erigidos en “élite” orientadora, aceptaban alegremente, preconizándolas, en nombre de la soberana libertad del espíritu como admirables conquistas del genio artístico de la época?*

*Por otro lado, los últimos elementos prestigiosos surgidos de las corrientes impresionista y postimpresionista, constituidos en agrupación, defendían en cuadro cerrado sus posiciones en un mercado mucho más limitado y difícil que el de ahora.* (Soldevila, Masriera, 1949: 4)

El primer paràgraf mostra el vertigen d’un home que no pot (“*la más absoluta incapacidad*”) adaptar-se a la “*perpetua agitación*”, ja que la seva concepció i pràctica de l’ofici (de pintor, d’esmaltador) té un temps i una maduració lentes.

També apareix una crítica a “*la soberana libertad del espíritu*” i a les “*admirables conquistas del génio artístico de la época*”: aquesta crítica es pot entendre sota paràmetres reaccionaris o no. Com a mostra d'aquesta controvèrsia recordarem aquest diàleg atribuït a Daumier (“Cal ser de l'època en que vius!”) i Ingres (“I si la època s'equivoca?”), tot indicant que el vertigen que provoca declarar-se escèptic als principis referencials de la pròpia època, és el camí més clar per l'exclusió dels cercles de reconeixement (si és que no trobes un cercle de pars paral·lel amb els que compartir aquest escepticisme). I això Soldevila ho intueix en el nou mercat del prestigi dels corrents impressionistes i postimpressionistes que, constituïts en agrupació, saben defensar en “*cuadro cerrado*” el seu mercat: intuïció *avant la lettre* de les relacions dels cercles de reconeixement de Bowness.

No hem d'oblidar que l'ambient artístic de la Barcelona dels anys 20 als 50 és peculiar: les avantguardes tenen una tímida infiltració malgrat el protagonisme de figures catalanes en els ambients de París, el noucentisme (d'orientació neoclassicista i mediterrània) està lluny de l'art francès, la desconstrucció cubista és acceptada com a estilització en la decoració amb la modesta absorció feta de l'Art Decó a casa nostra, tot sota la voluntat identitària de la “feina ben feta”; i que als 40 la reacció de la postguerra recicla el figurativisme classicista amb tota la autoritat dels nous dictats nacional-catòlics (Eugeni d'Ors). Per a Soldevila, la defensa dels bells oficis era una posició radical, “*una eficaz reacción*”.

*Ante la confusión, la más eficaz reacción había de ser el ahondar en las esencias de la tradición escarnecida; ante la audacia procaz llevar el rigor y el método al máximo que nos fuere posible; ante el desprecio de las fundamentales características de lo que entendíamos ser la gran pintura nuestra, reafirmarnos en las virtudes de los antecesores, tratando de reconstruir, incluso las viejas y nobles disciplinas técnicas, sacrificadas por el afanoso vendaval de una libertad expresiva desquiciada, que por repugnar a toda norma o disciplina, había de degenerar fatalmente en incontrolada superficialidad o en improvisación desenfadada. El ejercicio de los nobles oficios artísticos podía constituir eficaz principio de salud. En Francia mismo,*

*de donde, así como benéficas y fecundas, tantas inquietudes perturbadoras han surgido, esta reacción defensiva de retorno a las viejas nobles tradiciones técnicas, se ha manifestado también, condensándose en el célebre decálogo del eminente poeta y crítico Teófilo Gautier, preconizando el cultivo de los oficios de ejercitación laboriosa y difícil, susceptibles de conferir a las definitivas plasmaciones artísticas, con un mayor esfuerzo, valorización moral más alta, y por la nobleza de materia, más extensa perdurabilidad.*

*Reacción semejante prodújose también aquí –ilustrándola nombres como el de Masriera, en la joyería y el esmalte; Serra, en la cerámica; nombres merecedores de reverencia y admiración, cristalizando al fin en el loable intento de la “Escola de Bells Oficis” y surgiendo una entidad “Foment de les Arts Decoratives”, que orientada e impulsada por el noble desinterés y el espíritu organizador del decorador Santiago Marco y reuniendo en su seno los más significados artífices de Barcelona, con cursillos divulgadores y manifestaciones colectivas, ha elaborado perseverantemente en pro del conocimiento y aprecio de los oficios artísticos entre nosotros. (Soldevila, Masriera, 1949: 6)*

No té el valor d'un manifest, però és clar que la voluntat de Soldevila en la seva dedicació a l'esmalt (“...que va saber passar dels pinzells i de les pintures a l'oli, cosa que per alguns sembla una davallada artística...” com deia Sentís) hi va haver una fèrria voluntat de reacció als moviments pictòrics de la modernitat, amb una posició ideològica on aposta per desemmascarar la frivolitat de les noves tendències a través del rigor i d'abraçar tècniques que no permeten “*una libertad expresiva desquiciada*”. I aquests principis, més enllà de desenvolupar-los a través d'una obra personal, té en el seu guiatge de l'Escola Massana el lloc adequat: la voluntat de crear deixebles, de crear escola. I així va ser.

*(...) mientras Dios esté con nosotros y salvándonos de la demencia de los tiempos que nos hace incluso columbrar como posible una total destrucción (...)*  
(Soldevila, Masriera, 1949: 13)

Hem de contextualitzar que són temps convulsos, la postguerra espanyola i europea, l'horror (“Escriure poesia després d'Auschwitz és un acte de barbàrie”

va dir Adorno), la comprensió de que el progrés tecnològic tenia els perills de l'aprenent de bruixot: les bombes d'Hiroshima i Nagasaki van albirar, per primera vegada a la història de la humanitat, la nostra capacitat autodestructiva, el possible suïcidi de la nostra espècie (Günther Anders). Les reaccions eren previsibles: la tradició, la humilitat, la contemplació, la reserva en front del progrés, de la modernitat. Soldevila era un fervent amant de Bach, de *La Pastoral* de Beethoven... i no suportava el jazz. El catolicisme era un aixopluc.

Aquí hem d'emmarcar el discurs de Soldevila, en un catalanisme silenciós (ser hereus del noucentisme era ja un gest –Escola de Bells Oficis, FAD, Santiago Marco–) i un tipus de catolicisme que resisteix, amb la boca tancada, al nou règim polític. En el camp de les arts aquest catolicisme tenia ja un precedent anterior al 1936 en els Amics de l'Art Litúrgic (va ser una secció del Cercle Artístic de Sant Lluç creada al 1923) que volien renovar aquest, sense oblidar les necessitats litúrgiques (Miralles, 1983a: 70,72). Aquesta secció va comptar amb artistes com Francesc d'Assis Galí (director de l'Escola de Bells Oficis, com ja sabem), Jaume Busquets (que fou primer director de l'Escola Massana), així com Josep Francesc Ràfols i Carles Collet (professors de l'Escola Massana). El FAD va crear l'anomenada Secció d'Orientació Litúrgica a finals del 1940, liderada per Pilar Marco i Manuel Capdevila (l'any 1951 organitzarà una "*Exposición de Arte Religioso*"), que prova el camp a recórrer (Verrié, 2005: 78) ja que una de les raons era l'espòli sofert: referint-se només a la província de Girona, Josep M. Marqués parla de 18 esglésies totalment destruïdes, 55 incendiades, 86 mutilades...(Marqués citat a Busquets, 2012: 58).

Mai no hi ha hagut per l'art una ocasió com la que produïa la desaparició de tants temples. Calia, i cal, dotar d'edificis, d'imatges, de mobiliari i d'indumentària per al culte, des de les grans ciutats fins als pobles petits. La tasca és immensa i plena d'esculls. (Santiago Marco citat a Arenas, Azara i Farrando, 1981: 17)



Com veiem, la situació de les esglésies en aquell temps proveïa un treball immens de restauració i, àdhuc, de renovació estètica (dins d'uns paràmetres molt conservadors: caldrà esperar al Concili Vaticà II on noves directrius renovaran de manera més radical els aspectes formals i funcionals de la litúrgia). Jaume Busquets, desvinculat ja de l'Escola Massana, es va dedicar intensament a aquest camp, amb obres de decoració, escultura i pintura mural en un gran nombre d'esglésies de Catalunya i arreu, incloent les escultures del naixement i l'anunciació de la façana de la Sagrada Família (Busquets, 2012: 58-76), així com Miquel Soldevila feu el pectoral (1943) de l'abat Escarrè, aplics per calzes i canelobres, portes de sagraris, medalles, reliquiàries.

Aquest àmbit de l'art religiós ha tingut els seus cercles de reputació i un intens territori de treball, però el paper de l'església catòlica durant el franquisme (malgrat el paper diferencial de l'abadia de Montserrat o els caputxins de Sarrià, entre d'altres), ha fet que els artistes/artesans que van tenir una reputació en aquest àmbit tinguessin després una transició complicada a cercles de reconeixement més "moderns". Ja a finals dels 50 l'abstracció (difícil d'integrar en els continguts narratius de l'art religiós) era la tendència a seguir, tot incorporant (potser superficialment) de manera automàtica un progressisme polític (d'esquerres i ateu/agnòstic). Aquest panorama complica els cercles de reconeixement i crea una fractura que caldrà arribar als 90 per superar-la (com a referència l'exposició antològica de Antonio López al MNCARS al 1993). Veurem en l'apartat següent com l'evolució de l'esmalt intenta fer-se perdonar el passat religiós-figuratiu (reflexió que es podia fer extensiva a la pintura, l'escultura i altres).

Recapitulant, després d'una primera etapa com a pintor (i pirogravador) es fa conèixer com a esmaltador (amb un ús pioner d'aquest ofici com a obra pròpia, no exclusivament aplicada) als 39 anys rebent una medalla a l'exposició Internacional d'Arts Decoratives de París. Fa la seva primera exposició individual d'esmalts a la Galeria Arenyes de Barcelona al maig de 1928. L'any 1929 presenta una obra singular *La creació d'Eva* al Pavelló d'Artistes Reunits que li dona una gran rellevància, connectat ja amb els pars de la ciutat (realitza la copa anual del FAD de l'any 1931). Els anys al Vaticà li donen una gran

reputació en els entorns de clients d'alta societat (el propi Vaticà, les monarquies espanyoles i angleses, una proposta del Museu de les Arts Pictòriques de Berlín) gràcies, entre d'altres fets, a una exposició patrocinada per l'Ambaixada i l'*Academia Española* a Roma. Es reincorpora com a director a l'Escola Massana l'any 1940 (fins a la seva mort, el 31 de gener de 1956), fa la creu pectoral de l'abat Escarré (1942), i el FAD l'hi organitza una exposició a la Cúpula del Coliseum (1943-44) tot just després d'haver rebut la seva Medalla d'Or. Aquesta exposició es presentada a Madrid al *Museo de Arte Moderno*, amb un èxit més que notable (té Soldevila 58 anys), i al 1947 i 1949 participarà en sengles exposicions col·lectives també a Madrid, les Exposicions Nacionals d'Arts Decoratives. A finals del 1948 llegeix el seu discurs d'entrada a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, i aquesta li va lliurar la seva medalla l'any 1956, el mateix any que Barcelona li atorgà la Medalla de Plata de la Ciutat al Mèrit Artístic. Respecte a la seva obra, Francesc Miralles amb motiu de la exposició en el centenari del seu naixement, ens dóna les raons de per què, a dia d'avui, és totalment desconeguda:

És desconeguda, en primer lloc, perquè està molt dispersa: si exceptuen el conjunt d'obra que la seva vídua va llegar a l'Ajuntament de Barcelona –i que durant uns anys constituí el Museu Soldevila radicat a l'Escola Massana– i exceptuant el conjunt, encara més reduït, que es manté en mans familiars, la resta de peces es troba en llars d'amics, coneguts i col·leccionistes que li van comprar alguna obra escadussera en vida. En segon lloc, l'obra de Miquel Soldevila és desconeguda perquè no és abundant. I no és abundant tant per la lentitud que suposa la realització de l'esmalt per sí mateix, com per la dedicació a la pedagogia a partir de 1940, quan fou anomenat director de l'Escola. Dispersió i escassetat que han dificultat la realització de cap exposició sobre la seva obra, després de la seva mort. (Miralles, 1987a: 3)

Si intentem perioditzar els moments de reconeixement (tot incorporant els conceptes de primera *chef-d'oeuvre* i mèrit acadèmic, tal com hem justificat l'apartat 1.2), tenim la següent cronologia a la Taula 3:

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
Galeria Arenyes, Barcelona	<i>La creació d'Eva</i>	<i>Museo del Arte Moderno</i> , Madrid	Membre de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona	<i>Miquel Soldevila i Valls: el gran mestre de l'esmalt</i> F.X. Cortada
1928	1929	1944	1948	2003

Taula 3. Taula comparativa dels moments de reconeixement de Miquel Soldevila.

Utilitzant la proposta de Núria Peist (2012: 314-322) dels dos moments de reconeixement denominant al primer moment (on actuen els pars, primeres galeries, crítics i col·leccionistes) el moment del nucli, i al segon moment (on es dona la “*exposición monográfica por parte de un museo importante y la publicación de una monografía escrita por un estudioso relevante*” (Peist, 2012a: 321)) el moment de la consagració i/o consolidació, aportem la següent anàlisi del recorregut d'aquest autor.

Queda clar que la reputació Soldevila s'inicia amb el seu primer èxit en l'Exposició de les Arts Decoratives de París de l'any 1925, la seva primera exposició individual, les crítiques d'Eusebi Busquets respecte al Saló de Tardor de 1927 (citat a Miralles, 1987: 3), el reconeixement dels pars (el FAD i la seva inclusió en el nucli fundacional de l'Escola Massana), la crítica de Joan Gols a la seva *chef-d'oeuvre*, *La creació d'Eva* (Gols, 1929), la seva referència textual (Juaristi, 1933: 258-260) amb incorporació d'una il·lustració del seu esmalt *Salomé* al llibre d'història dels esmalts de Victoriano Juaristi (Juaristi, 1933: XLIX) ,... Sembla clar que aquesta valoració l'acompanya quan es reclamat per anar al Vaticà amb l'esclat de la Guerra Civil.

El moment de consagració arriba amb l'exposició a la Cúpula del Coliseum, i sobre tot a la seva itinerància al *Museo de Arte Moderno* a Madrid

on, a l'any 1944, és la capital cultural d'una Espanya de postguerra. Però aquesta consagració no es consolida amb la intervenció de galeries de primer nivell, amb d'altres retrospectives, i sobre tot d'una monografia d'un estudiós rellevant. Pensem que els factors descrits per Francesc Miralles, més la distància implícita entre les arts aplicades i les arts visuals que en aquests moments s'obren a l'abstracció i a l'expressionisme (tot distanciant-se de l'ofici i menystenint la tradició), més la posició clarament "antimoderna" de Soldevila, barren el pas a allò que anomenem moment de consagració o consolidació. En aquest sentit entenem que aquestes circumstàncies són extrapolables als diversos oficis artístics que s'enfronten a aquests canvis propis de la modernitat de la primera meitat del s. XX.

### **3.3 El moment de la consolidació: "L'Escola de Barcelona"**

La pedagogia impartida des de l'Escola Massana va donar com a resultat un grup ampli d'esfaltadors i esfaltadores, primer deixebles, després col·laboradors a la manufactura, més tard molts d'ells professors continuadors del llegat de Soldevila, llegat amb un doble fil: excel·lent en el seu aspecte tècnic i d'ofici, llast en el seu ADN "antimodern".

Ja hem comentat que sobre aquesta denominació hi ha diferents aproximacions: "esmalts de Barcelona" (al recurs tècnic específic que feu Masriera), "escola de Barcelona" citada per primera vegada per Mauro Manca en el catàleg de l'exposició de Soldevila a Roma. De no tenir més referències, podem aventurar que va ser un possible suggeriment nominal del propi Soldevila a l'autor d'aquest catàleg (recordem la seva coincidència a les tertúlies del Café Greco). Francesc Vilasís-Capalleja apuntava:

*Fue el impulsor indiscutible del arte del esmalte en su tiempo y el que lo hizo revivir, creando como he dicho la Escuela de Barcelona de fama internacional.*  
(Vilasís-Capalleja, 1986: 28)

Veiem, doncs, que aquesta denominació sembla acollir als esfaltadors sortits de la Massana, malgrat que al any 83, en el catàleg titulat *Exposició d'esmalts*

*“Escola de Barcelona”*, Miquel Gil (aleshores director del Museu de les Arts Decoratives) aclarís:

El nom donat per tot arreu com el de “Escola de Barcelona”, reflecteix unes característiques comunes des de fa molts anys, pertany als diversos artistes sortits primordialment de l’Escola Massana i de “Llotja”. (Gil, 1983 :8)

Serà Núria López-Ribalta qui comentarà:

Fou justament als anys quaranta que es gestà l’anomenada “Escola de Barcelona”, gràcies a la labor d’ensenyament, i per tant de divulgació de coneixements d’ofici i de formació d’esmaltadors, portada a terme per Miquel Soldevila des de l’Escola d’Arts Sumptuàries Massana. (citada a Cortada, 2003: 202)

En la seva tesi doctoral presentada al 1996, ens aclareix que aquesta denominació va ser reivindicada per primera vegada en l’exposició abans esmentada de la que la Llotja era l’organitzadora (i ella mateixa formà part de l’equip). Àngels Ponsa, en la seva tesi de llicenciatura presentada al 1987 (dirigida per la Dra. Immaculada Julian), on va poder parlar directament amb molts dels protagonistes, acaba les seves conclusions mostrant les controvèrsies que provoca entre els esmaltadors aquesta denominació (exclusions i inclusions), i que atribueixen a Andreu Vilasís la promoció d’aquest nom en els seus escrits (Ponsa, 1987: 264-265). Andreu Vilasís va comissariar, amb Miquel Gil, aquella exposició.

Sigui com sigui, sota aquesta denominació-paraigües, els esmaltadors formats amb Soldevila varen protagonitzar el panorama dels esmalts a Barcelona. Qui eren? Segons López-Ribalta cal assenyalar dues generacions. Un primera on inclourien a Josep Brunet, Joan Gironès, Antoni Cortada, Modest Morató, Núria Nialet, Ramon Noé, Maria Noguera, Francesca Ribas, Núria Ribot, i Francesc Vilasís-Capalleja (López-Ribalta, 1996: 1071). La segona generació, que López-Vilalta desvincula del mestratge directe de Soldevila, serien Pasqual Fort, Montserrat Mainar, Andreu Vilasís i Montserrat Xicola.

Ponsa, després d'un exhaustiu estudi estilístic d'una mostra de 16 esmaltadors, proposa classificar-los en tres grups (Ponsa, 1987: 256-264). El primer grup estarien sota el mestratge directe d'en Soldevila: Josep Brunet, Modest Morató, Núria Ribot i Joan Gironés (molt tècnics i figuratius). En el segon grup hi serien: F. Vilasís-Capalleja, Antoni Cortada, Consol Mascareñas, Montserrat Mainar, Andreu Vilasís, Montserrat Xicola, M<sup>a</sup> Dolors Balañà (aquests formats a l'Escola Massana), amb Perote Armengol, Núria López-Ribalta (formats a la Llotja sota el mestratge d'Andreu Vilasís) i Magda Camps (autodidacta); aquest grup intenta establir algunes innovacions, tant formals com tècniques. El tercer grup hi proposa dos esmaltadors: Joan Junyer i Pasqual Fort, autodidactes, que treballen clarament de manera experimental i molt a prop de l'escultura i de l'espai públic.

Pilar Vélez en el capítol "De les arts decoratives a les arts industrials" a *Art de Catalunya- Arts decoratives, industrials i aplicades* (Vélez, 2000: 289-291) proposa el següent agrupament: Soldevila i els seus deixebles directes (Josep Brunet, Joan Gironés, Francesca Ribas, Antoni Cortada i Núria Ribot, i – amb reconeixement internacional– en Francesc Vilasís-Capalleja), la segona generació renovadora (Valeri Corberó, Consol Mascareñas –que consta com a Carles Mascareñas–, Robert Cartes, Montserrat Mainar), un paper especial a Andreu Vilasís (particularment el seu magisteri des de la Llotja) i els seus deixebles (Perote Armengol i Núria López-Ribalta), i el que ella considera la "Nova Escola de Barcelona" amb esmaltadors provinents de la Llotja (Anna Rafecas, Carme Parellada) i de la Massana (Anna Codina i l'Equip Urbart). Respecte a les escoles diu:

Cal subratllar que els dos centres d'ensenyament de l'esmalt a Barcelona avui són gairebé únics a Europa, un cop desapareguts els centres de Ginebra, França, Àustria i diversos d'Alemanya. (Vélez, 2000a: 290)

Núria López-Ribalta ens indica que tant a la Central Saint Martins College of Art com al Royal College of Art (a Londres) i a la Kunst und Werkschule Pforzheim, els esmalts estan presents com a complement dels treballs de joieria, i només quedava a Europa la *Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle* on es

treballaven els esmalts de manera autònoma amb la professora Lily Schultz. Cal indicar que a Espanya, a banda de Massana (actualment tractat com a tècnica complementària) i Llotja a Barcelona, es manté oficialment l'ensenyament de l'esmalt en les escoles de Madrid (nº3), Sevilla, i Burgos.

Independentment de les adscripcions escolars i estilístiques (soldevilistes-tradicionals, continuistes-innovadors, i trencadors), voldríem fer un llistat en funció del reconeixement de les instàncies que hem pogut detectar (en el peculiar territori d'aquest ofici artístic), entenent com a instàncies rellevants aquelles lligades a la literatura especialitzada, i a les manifestacions expositives. Aquest llistat haurà de donar-nos els principals protagonistes sobre els que validar, o no, el seus moments de reconeixement.

Per fer aquest llistat agafarem com a instàncies de reconeixement – aproximant-nos a la metodologia de la sociologia dels qüestionaris (Heinich, 2002: 42) tal com hem explicat en el apartat 1.2– les tesis doctorals, els diccionaris especialitzats, les històries d'art, catàlegs d'exposicions col·lectives, i els seleccionats en premis i biennals, tot extraient els noms dels esmaltadors i les esmaltadores per després destacar els que tenen més notorietat. És aquesta documentació (al nostre parer) la que ens permet comprovar els moments de reputació i consolidació, ja que evidencia tant les exposicions rellevants, com la intervenció dels especialistes i els museus.

Les tesis doctorals que han tractat el tema són: *L'esmalt al foc, procediment pictòric dins del context de pintura mural. Porta esmaltada del Parlament de Chandigarh* de Rosa Codina Esteve (1990) dirigida pel Dr. Antoni Pedrola (UB), *Tècniques de grisalla dins el procediment pictòric de l'art de l'esmalt al foc sobre metalls, al segle XX* de Núria López-Ribalta (1996) dirigida per la Dra. Rosa Codina Esteve (UB), *Esmalte sobre metal: un nuevo enfoque hacia la creación plástica a través de la obra de Francesc Vilasís Capalleja* de José Luis Herranz Manzanares (2002) dirigida pel Dr. Pedro Martínez Sierra (UCM). D'aquestes tres tesis, només la tesi de López-Ribalta dóna una panoràmica dels esmaltadors i esmaltadores del període del nostre interès, si bé el seu marc tècnic (la grisalla ) deixa a fora un cert grup d'actors. Incorporarem també la tesi de llicenciatura *L'esmalt: tècnica i referència històrica*.

*Estudi d'una mostra representativa d'esmaltadors contemporanis a Barcelona* de Àngels Ponsa i Roca (1987) que encaixa amb el període i geografia de la nostra investigació. (Per facilitar conclusions posteriors ressaltem en "negreta" els esmaltadors vinculats a l'Escola Massana, i en "cursiva" aquells que ho son de l'Escola Llotja, fent excepció d'Andreu Vilasís, format a Massana (no com a esmaltador) però amb un lideratge indiscutible des de Llotja).

ESMALTADOR/A	ÀNGELS PONSA	NÚRIA LÓPEZ-RIBALTA
<i>Perote Armengol</i>	X	
<b>M<sup>a</sup> Dolors Balañà</b>	X	
<b>Josep Brunet</b>	X	X
Magda Camps	X	
<b>Antoni Cortada</b>	X	X
Pasqual Fort	X	X
<b>Joan Gironés</b>	X	X
Joan Junyer	X	
<i>Núria López-Ribalta</i>	X	
<b>Montserrat Mainar</b>	X	X
<b>Consol Mascareñas</b>	X	
<b>Modest Morató</b>	X	X
<b>Núria Nialet</b>		X
<b>Ramon Noé</b>		X
<b>Maria Noguera</b>		X
<b>Francesca Ribas</b>		X
<b>Núria Ribot</b>	X	X
<i>Andreu Vilasís</i>	X	X
<b>Francesc Vilasís-Capalleja</b>	X	X
<b>Montserrat Xicola</b>	X	X

Taula 4. Presència dels autors en tesis doctorals.

Cal fer notar els 10 anys de diferència dels dos estudis: curiosament no afecten de cara a aportar novetats per part del treball de López-Ribalta, però cal tenir en compte que aquesta investigadora focalitza la seva investigació en la tècnica de la grisalla, que exclou a alguns esmaltadors (així com no s'inclou ella mateixa) i incorpora altres pel valor de la seva aportació a aquesta tècnica (principalment com a pedagogs), més que pels seus nivells de reconeixement artístic (mercat, premis, etc.)

Respecte als diccionaris especialitzats hem consultat el *Diccionario de arte y artistas* de Peter y Linda Murray (1978), el *Diccionario de artistas de*



*Cataluña, Valencia y Baleares* de J.F. Ràfols (1989), el *Dictionnaire international international des arts appliqués et du design* editat per Arlette Barré-Despond (1996), el *Diccionari d'art Oxford* de Ian Chilvers i Harold Osborne (1996), *The Dictionary of art* de Jane Turner (1996), el diccionari especialitzat d'Erika Speel (1998) *Dictionary of enamelling* (únic específic), el *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un group d'écrivains français et étrangers* de Emmanuel Bénézit (1999), i el *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains* de Jean-Perre Delarge (2001).

ESMALTADOR/A	MUR 1978	RÀF 1989	B.-D. 1996	OXF 1996	TUR 1996	SPEEL 1998	BÉN 1999	DEL 2001
<i>Perote Armengol</i>		X						
<b>M<sup>a</sup> Dolors Balañà</b>		X						
<b>Josep Brunet</b>		X						
Carmen Cabrejas		X						
Magda Camps		X						
<b>Valeri Corberó</b>		X						
<b>Lídia-Inés Estella</b>		X						
Pasqual Fort		X						
<b>Rosa Gelpí</b>		X						
Ferran Giner		X						
Joan Junyer		X					X	
<i>M<sup>a</sup> Àngels Landete</i>		X						
<i>Núria López-Ribalta</i>		X						
<b>Carne Llorens</b>		X						
Mariette Llorens		X						
<b>Rosa Llorens</b>		X						
<b>Montserrat Mainar</b>		X						
<i>MAIS</i> <i>Marisa Jorba</i>		X						
<b>Consol Mascareñas</b>		X						
Lluis Masriera		X		X			X	
<b>Modest Morató</b>		X						
<b>Núria Nialet</b>		X						
<b>Núria Ribot</b>		X						
Manuel Rufi		X						
Imma Salvador		X						
<b>M<sup>a</sup> Rosa Sardà</b>		X						
<b>M<sup>o</sup> Teresa Segura</b>		X						
<b>Miquel Soldevila</b>		X					X	
<i>Francesc Soldevila V.</i>		X						
<b>Anna Sunyer</b>		X						
<i>Andreu Vilasís</i>		X				X		

<b>Francesc Vilasís-Cap.</b>		X						
<b>Montserrat Xicola</b>		X						
<b>Escola Massana</b>			X					

Taula 5. Presència dels autors als diccionaris.

MUR 1978: *Diccionario de arte y artistas*  
 RAF 1989: *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*  
 B-D 1996: *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design*  
 OXF 1996: *Diccionari d'art Oxford*  
 TUR 1996: *The Dictionary of art*  
 SPEEL 1998: *Dictionary of enamelling*  
 BEN 1999: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, (...)*  
 DEL 2001: *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*

Constatem que la visibilitat dels nostres esmaltadors en els diccionaris forans és molt baixa. Andreu Vilasís surt al *Speel* (citada, amb il·lustració –copa del FAD 1984–, i entrada pròpia de 2/3 de columna) resultant curiós que l'autora no hagi trobat rellevants altres autors (Soldevila, Masriera, Vilasís-Capalleja, Mainar,...). Si que és cert que la publicació d'un llibre monogràfic (*Andreu Vilasís o l'art de l'esmalt*) en tres idiomes (català, castellà i anglès) escrit per López-Ribalta, potser dona una explicació plausible de la seva visibilitat (López-Ribalta, 1991). Veiem que al Murray, al Turner i al Delarge, cap entrada. Ha de quedar clar que Murray explicita la seva exclusiva tria de pintors, escultors i gravadors, però fa una excepció amb Llorens Artigas (entrada d'autor espanyol responsabilitat de l'assessor artístic de l'editorial, Francisco Rodón). El diccionari de Jane Turner aclareix també el seu camp:

*Architecture and photography were certainly to be included, and the decorative arts would be treated as seriously as the traditional 'fine arts' of painting, sculpture and architecture, as would such contemporary art forms as performance art and multimedia installations, which do not fit easily into conventional categories.* (Turner, 1996: VII)

Però no hem trobat cap dels nostres esmaltadors, i sí una extensa entrada al concepte *enamel* (pàg. 192 a 196, amb 8 il·lustracions, 5 a color) on no hi ha referències als esmaltadors contemporanis (a nivell mundial) si exceptuem la

imatge d'un fermall de Lalique. Si que trobem –per establir relacions creuades– una entrada dedicada a Llorens Artigas (firmada per Corredor-Matheos) i cap altre més dels altres oficis de referència de la nostra investigació (ceràmica, joieria). El altre col·laborador respecta a l'art espanyol del s. XX és Francisco Calvo Serraller.

Delarge es focalitza en l'art modern i contemporani, amb les disciplines que van de la pintura a l'escultura així com de "*les installations et interventions, de la photo à la vidéo, sans oublier la bande dessinée*" (Delarge, 2001: 5): clarament aquests criteris evidencien el paradigma de l'art contemporani que hem comentat al marc teòric (per exemple Xavier Mariscal hi és incorporat: *artification* del còmic, la il·lustració i el disseny, *desartification* dels oficis artístics).

El diccionari *Barrè-Despond* respon a un criteri on les arts aplicades van perdent importància a partir dels 50 i es dona rellevància al disseny: els prescriptors, de la part espanyola, van ser Juli Capella i Quim Larrea (arquitectes i activistes del disseny), cosa que explica el seu interès per ressenyar les escoles de disseny Eina i Elisava, l'Escola Massana (en tant que escola d'oficis artístics que va introduir el disseny, i pel fet d'haver guanyat l'any 1986 el trofeu internacional d'escoles de disseny *Italia's Cup*, jurat en el que havia participat Juli Capella), el FAD, i el Museu de les Arts Decoratives, entrada en la que fan constar la seva responsabilitat com a comissaris de la secció dedicada al disseny industrial.

El *Bénézit* deixa constància de Junyer, Masriera i de Soldevila, fent en els dos primers només atenció a la seva obra pictòrica, i si deixant constància explícita de l'activitat com a esmaltador de Soldevila. El *Oxford*, tot i tenint la direcció de la versió catalana a càrrec de Joan-Ramon Triadó, només es ressenya a la família Masriera, indicant la iniciació en l'esmalt de Francesc (1842-10902) i de Lluís (1872-1958), que consta com a Lluís Manovens i Roses. El *Dictionary of Art* editat per Jane Turner (Turner, 1996)

Per la seva metodologia i el seu àmbit geogràfic, el *Ràfols* és el més prolífic i funciona com a base de dades, més que com garantia de reputació (té com a norma d'inclusió, que l'artista hagi fet una exposició individual com a

mínim). Sembla obvi que el seu marc mental (inclou el diccionari a *pintores, dibujantes, grabadores, escultores, arquitectos, forjadores, ceramistas, orfebres, impresores, bordadores, armeros, vidrieros, etc.* tal com consta en la seva portada) no és aliè a la seva formació com arquitecte, fundador de l'Agrupació Courbet (amb Llorens Artigas, Joan Miró i altres), professor d'Història de l'Art a l'Escola Massana (1929-36), primer biògraf de Gaudí i un dels primers tractadistes del Modernisme, catedràtic a l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona..., així com que entre els primers col·laboradors hi siguin César Martinell (vinculat a la Escola Llotja), i Frederic-Pau Verrié (a l'Escola Massana).

Respecte a les històries d'art hem consultat els volums VIII i IX de la *Història de l'Art Català* (Miralles, 1983a; Corredor-Matheos, 1996), la *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940* (Garner, 1981), *Les arts décoratifs 1940-1980* (Garner, 1982), *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme* (Riley i Bayer, 2004), *Art de Catalunya- Arts decoratives, industrials i aplicades* (Vélez, 2000a) i *Las artes decorativas* (Alcolea, 1992).

ESMALTADOR/A	MIR. 1983	COR. 1996	GAR. 1981/2	ALC. 1992	VÉL. 2000	RIL. 2004
<i>Perote Armengol</i>					X	
<b>Josep Brunet</b>					X	
<b>Robert Cartes</b>		X			X	
<i>Anna Codina</i>					X	
<b>Valeri Corberó</b>					X	
<b>Antoni Cortada</b>					X	
Pasqual Fort		X				
<b>Joan Gironés</b>					X	
Joan Junyer		X				
<i>Núria López-Ribalta</i>		X			X	
<b>Montserrat Mainar</b>	X	X(2)		X	X(2)	
<b>Consol Mascareñas</b>					X	
Lluís Masriera	X(3)			X	X	
<b>Modest Morató</b>	X	X			X	
<b>Núria Nialet</b>					X	
<b>Ramon Noé</b>					X	
Carme Parellada					X	
Anna Rafecas					X	
<b>Francesca Ribas</b>					X	
<b>Núria Ribot</b>		X			X	

<b>Miquel Soldevila</b>	X(4)	X		X	X(3)	
<b>Equip Urbart</b>					X	
<i>Andreu Vilasís</i>		X			X	
<b>Francesc Vilasís-Capalleja</b>		X			X(2)	
Emilia Xargay		X				
<b>Montserrat Xicola</b>		X				
<i>Escola Llotja</i>	X	X(3)			X	
<b>Escola Massana</b>	X(7)	X(6)			X	

Taula 6. Presència dels autors als tractats.

MIR 1983: *Història de l'Art Català vol. VIII*

COR 1996: *Història de l'Art Català vol. IX*

GAR 1981/2: *la Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940, Les arts décoratifs 1940-1980*

AL 1992: *Las artes decorativas*

VEL 2000: *Arts decoratives, industrials i aplicades*

RIL 2004: *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme*

Tornem a constatar que les obres consultades editades fora del país (Garner, Riley i Bayer) no troben rellevant el treball dels nostres esmaltadors, tot afegint que l'esmalt té una presència residual lligada a l'orfebreria i, molt puntualment, a algun objecte (hi apareixen, lligats a altres oficis artístics, Gaudí, Jujol, Picasso, Llorens Artigas, Miró, Dalí, i Puig Cuyàs). Òbviament és més explícit – per més especialitzat– el recorregut que ofereix Pilar Vélez (responsable del capítol “De les arts decoratives a les arts industrials” a *Art de Catalunya- Arts decoratives, industrials i aplicades*), mentre que Santiago Alcolea en el seu volum *Las Artes decorativas* manté un perfil més concís donada l'amplitud temporal i geogràfica de la seva obra.

De les exposicions col·lectives hem triat la presència d'esmaltadors als *Salons de Maig* (1957-1970); l'exposició *Oficio y Arte* (1982), realitzada pel AA FAD i patrocinada pel *Ministerio de Industria y Energia* del Govern d'Espanya; l'*Exposició d'esmalts “Escola de Barcelona”* al Palau de la Virreina (1983); el catàleg coordinat pel AA FAD –malgrat que no es va materialitzar en una exposició– *FAD i artesanat de creació a Catalunya: Esmalt* (1985); el seguit de biennals de Salou, les nacionals (1985-1987) i els certàmens internacionals (1989-1997-1999); el catàleg *AAIP FAD* organitzat per la mateixa associació amb motiu del congrés del *World Crafts Council* que va tenir lloc a Barcelona el

1991. Òbviament seguim referenciant només els esmaltadors i les esmaltadores catalanes, i en el cas dels certàmens de Salou no introduïm els esmaltadors / esmaltadores que no tinguin ja una referència prèvia (donat el caràcter àmpliament inclusiu d'aquests certàmens).

ESMALTADOR/A	SALÓ MAIG 1957-70	OFICIO Y ARTE 1982	ESCOLA BCN 1983	AA FAD 1985	SALOU NAC. 1985-87	SALOU INT. 89-97-99	AAIP FAD 1991
<i>Perote Armengol</i>		X	X	X	X(2)	X(3)	
<b>M<sup>a</sup> Teresa Bach</b>			X				
Rosa Bachs	X						
<b>Josep Brunet</b>			X		X		
Carmen Cabrejas				X	X		
Magda Camps			X	X	X(2)		X
<b>Elisabeth Castelló</b>				X	X(2)		
Mariàngels Cera			X	X	X		X
<b>Ana Codina</b>				X	X	X(2)	
Núria Codina	X						
<b>Antoni Cortada</b>			X		X		
Elisa Domènech	X(2)						
<b>Lídia-Inés Estella</b>				X	X		
Pasqual Fort	X	X	X	X	X(2)		
Maria García-Valenzuela	X						
<b>Rosa Gelpí</b>			X	X	X(2)	X(3)	X
Ferran Giner				X	X(2)		
<b>Joan Gironés</b>					X	X	
<b>Ramon Gironés</b>					X(2)		
<i>M<sup>a</sup> Àngels Landete</i>				X	X(2)	X	X
<i>Núria López-Ribalta</i>			X	X	X(2)	X(3)	X
<b>Carme Llorens</b>					X(2)	X(2)	
<b>Montserrat Mainar</b>	X(5)	X	X	X	X(2)	X	X
<i>MAIS</i>					X(2)		
<i>Marisa Jorba</i>							
Marta Malleu	X(5)						
<b>Consol Mascareñas</b>			X	X	X(2)	X	
<b>Modest Morató</b>			X				
<b>Núria Nialet</b>			X				
Carme Parellada						X(3)	
<b>Núria Ribot</b>			X				
Manuel Rufi-Gibert	X(3)		X				
<b>Imma Salvador</b>				X	X(2)		
<b>M<sup>a</sup> Rosa Sardà</b>			X	X	X(2)		
M <sup>o</sup> Teresa Segura			X	X	X	X	
<i>Francesc Soldevila</i>					X(2)		
<b>Anna Sunyer</b>			X	X	X		
<b>M<sup>a</sup> Luisa Torres</b>				X	X		
<b>Equip Urbart</b>						X	X
<i>Andreu Vilasís</i>		X	X	X	X(2)	X	X
<b>Francesc Vilasís-Capalleja</b>			X				

Elisa Xargay	X(2)						
<b>Montserrat Xicola</b>	X(5)	X	X				

Taula 7. Presència dels autors a les exposicions.

SALÓ MAIG 1957-70: *Salons de Maig*  
 OFICIO Y ARTE 1982: *Oficio y Arte*  
 ESCOLA BCN 1983: *Exposició d'esmalts "Escola de Barcelona"*  
 AA FAD 1985: *FAD i artesanat de creació a Catalunya: Esmalt*  
 SALOU NAC. 1985-87: *Biennals de Salou, nacionals.*  
 SALOU INT. 1989-97-99: *Biennals de Salou, internacionals.*  
 AAIP FAD 1991: *AAIP FAD World Crafts Council*

Analitzem separatament les Biennals de Limoges, ja que entenem que ha estat (a la segona meitat del passat segle) la plataforma d'internalització més clara: agafant els darrers 15 anys (Speel, 1998: 105) el certamen de Limoges lidera les trobades més reputades, seguides per la *International Exhibition of Enamelling Art in Japan* (Tokyo), la *Contemporary British enamels* (Londres), *The Enamelist Society Annual Juried Exhibition* (Cincinnati, Ohio), *Nordisk Emaille Triennale* (Ronneby, Suecia), *Contemporary American, Canadian & European Enamelists* (Ontario, Canada), i *Email International* (Coburg, Alemanya).

La biennial de Limoges sorgeix òbviament de la tradició i història de la pròpia ciutat, de l'interès de la regió i de la Chambre de Métiers, amb el lideratge del seu primer director Georges Magadoux, ell mateix esmaltador. Tindrà tres períodes: 1971, 1973, 1975, 1978, 1980 dirigides per Magadoux; 1982, 1984, 1986, dirigides per Gérard Malabre; 1988, 1990, 1992 per Michel Kiener, i la darrera del 1994 per Aline Bastard-Jaulin.

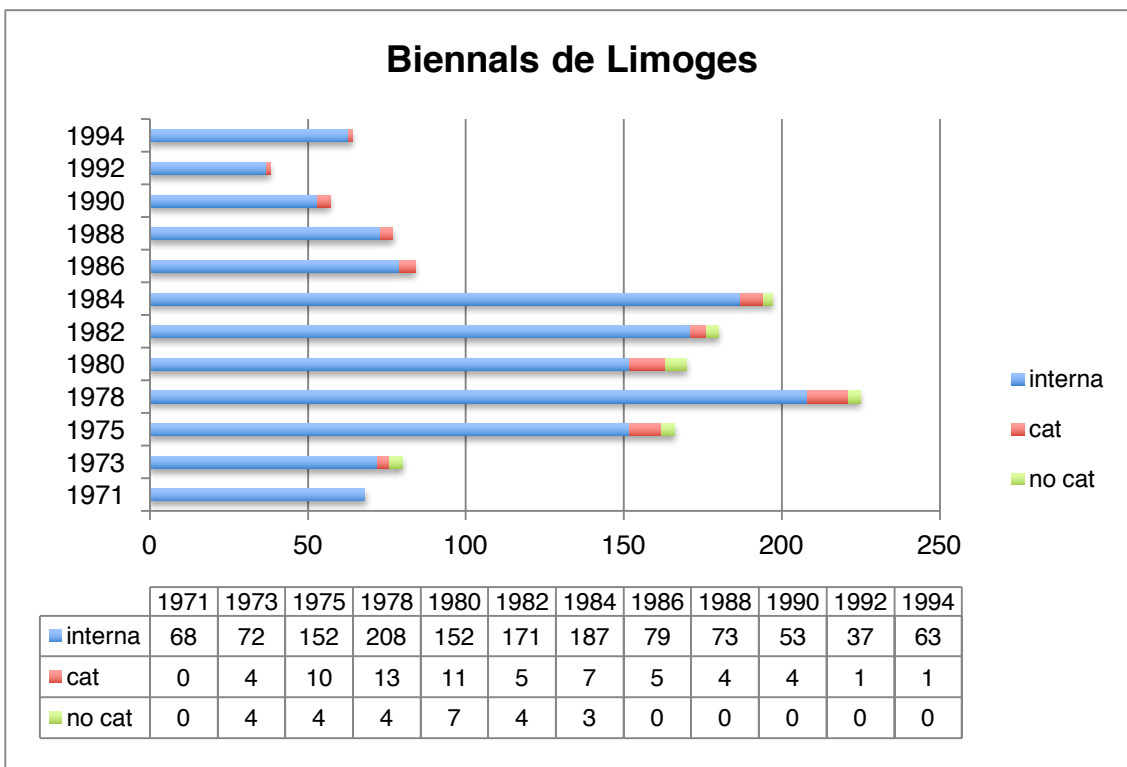
Amb 200 peces de 68 artistes (pràcticament tots locals) l'any 1971 inicia la primera biennial internacional de Limoges, *L'art de l'émail*, amb la voluntat de "ouvrir à l'émaillerie d'art une ère nouvelle sous le signe de l'universalité." (Dufour, 1971). Donada la seva autoritat ("*La technique de l'émail peint fut créée à Limoges à la fin du XV siècle.*" Blancher, 1971) Limoges intentava col·locar en la modernitat l'esmalt d'art. El seu promotor, com ja hem dit, Georges Magadoux, decorador i esmaltador, havia observat, tal com comenta Michel C. Kiener, que l'esmalt era

*...une branche de l'art qui n'avait pas encore fait sa mue. La tapisserie et la céramique avaient amorcé depuis longtemps ce travail d'analyse qui a conduit les artistes à interroger la terre et le textile, c'est-à-dire la matière elle-même, quand l'émaillerie demeurait reléguée au rang des vieilles lunes et des arts décoratifs au vocable suranné. Un art pour copistes ou pour institutrices de maternelle. (Kiener, 1990)*

Kiener fa aquest escrit en la seva qualitat de director de la 10 biennial, i explica molt bé la necessitat de fer visible les possibilitats de la pràctica de l'esmalt al foc com a pràctica artística autònoma. Sobre tot si l'impuls ve de la regió, de la *Chambre de Métiers de Limoges*, de la *Chambre syndicale des Maîtres Emailleurs* i de la voluntat política de l'administració (amb la implicació de diferents ministeris, per exemple la 6 biennial va estar sota el patronatge del Ministre de Cultura Jack Lang). Com hem vist, la primera biennial va ser una convocatòria quasi local, però després la implantació internacional ha estat molt remarcable.

Diferents aspectes fan difícil valorar homogèniament els resultats: la biennial no és sistemàtica en els seus criteris d'organització i selecció, així com en la recopilació de les dades: no sempre queda clar quants participants o quantes peces (nosaltres hem ressenyat sempre el número de participants, i moltes vegades tot fent un recompte directe en el catàleg). D'altra banda els criteris de selecció varien entre biennals: del criteri d'un jurat, a la convocatòria on antics premiats "apadrinaven" un esmaltador (la biennial del 1990), o la del 1994 que va introduir un diàleg amb la porcellana, i una presència d'esmaltadors del Canadà com país convidat. Sigui com sigui creiem que ens dóna un termòmetre de la presència de esmaltadors catalans (fem notar també la presència de col·legues espanyols) i la seva proporció amb el total de participants, així com també l'evolució del número d'aquests en el transcurs de la seva llarga dècada de vida.





Gràfic 4. Presència a les biennals de Limoges.

Utilitzarem les dades de les biennals de Limoges per veure la rellevància dels nostres esmaltadors en la següent taula on consten els seleccionats i premiats en les diferents convocatòries. Fem constar que, dins de la dificultat que comporta els diferents criteris de les convocatòries respecte als premiats, podem ressenyar com a la biennial del 1973 dels 11 premiats 1 era espanyola, que al 1975 dels 10 premiats, 5 eren catalans, que al 1980 dels 11 premiats, un era català, i que a l'any 1986 de 6 premiats, un també ho era.

ESMALTADOR/A	PREMIATS	SEL·LECCIONATS
<b>Rosa Alcazo</b>		1975
<i>Perote Armengol</i>		1978-1980-1982-1984
<b>Montserrat Blanchart</b>		1978-1980
<b>Rosa Bonet</b>	1975	1975-1978-1980
Magda Camps		1980-1984
<i>Anna Codina</i>		1988
Rosa Codina		1984
<b>Antoni Cortada</b>		1980-1990
<i>Dolors Crespi</i>		1986
Isabel Feliu		1984
Pasqual Fort	1975	1975-1978
<b>Rosa Gelpi</b>		1980
Ferran Giner		1984

<i>Núria López-Ribalta</i>		1978-1980-1986-1988
<b>Montserrat Mainar</b>	1975	1975-1978-1982-1986
<i>MAIS</i> <i>Marisa Jorba</i>		1988-1992-1994
<b>Consol Mascareñas</b>		1986
Gemma Matas		1978
Dolors Recasens		1978
Carme Romaní		1973-1975
<b>Rosa Sardà</b>		1975-1978
<b>M<sup>a</sup> Teresa Segura</b>		1980-1988
<i>Francesc Soldevila V.</i>		1990
<b>Anna Sunyer</b>		1978-1980-1982
<i>Andreu Vilasís</i>	1980	1973-1975-1978-1980-1982-1984-1990
<b>Francesc Vilasís-Capalleja</b>	1975-1986	1973-1975-1978-1980-1982-1984-1986-1990
Ricard Virgili		1988
<b>Montserrat Xicola</b>	1975	1973-1975-1978

*Taula 8. Autors premiats i seleccionats a Limoges.*

Com a informació complementària cal referenciar que va ser Andreu Vilasís qui va activar la participació catalana i espanyola a Limoges, donada la seva coneixença i bona relació amb l'organització del festival, en particular amb els seus primers directors. Ell mateix consta com a membre del jurat de selecció als anys 1984, 1986 i 1988. També Núria López-Ribalta va formar part del jurat al 1992.

Un altre element a ressenyar és el nº 70 de la revista *Batik* (desembre de 1982) dedicat monogràficament a l'esmalt amb la clara voluntat de presentar l'exposició "Escola de Barcelona" (Palau de la Virreina, febrer-març del 83, que ja hem ressenyat més amunt) amb quatre articles introductoris d'Andreu Vilasís, dos de Núria López-Ribalta i un del propi director de la revista Manuel Rufí-Gibert. A continuació hi ha una referència biogràfica-crítica dels següents esmaltadors i esmaltadores: Mariano Andreu, Modest Morató, Joan Junyer, Josep Brunet, Francesc Vilasís-Capalleja, Núria Nialet, Consol Mascareñas, Andreu Vilasís, Montserrat Xicola, Montserrat Mainar, Pasqual Fort, Núria Ribot, Perote Armengol, Anna Sunyer, Manuel Rufí-Gibert, M<sup>a</sup> Teresa Segura, Magda Camps, Rosa Gelpí, Núria López-Ribalta, Montserrat Mas, Rosa Fontfria, María Elba, Roser Majon, M<sup>a</sup> Teresa Piñas, Antonio Olloqui, M<sup>a</sup> Carmen Viñas, Carolina Segura, Amparo Lostado, Luis Vallés i Teresa Volosín. Els textos estan fets majoritàriament per Andreu Vilasís, Núria López-Ribalta i

Manel Rufí-Gibert, i entre els altres col·laboradors destaquem M<sup>a</sup> Antonia Casanovas (que era conservadora del Museu de Ceràmica) i de Pilar Vélez. (Com després veurem, aquí tenim un símptoma dels límits entre els cercles del reconeixement del món de l'esmalt, una no volguda endogàmia. Volem assenyalar, com a mostra del panorama artístic d'aleshores, que la revista inclou 16 ressenyes d'exposicions del moment, que n'inclouen 8 de pintura, 4 d'escultura, 1 de objectes tallats en vidre, 1 de batik, 1 d'esmalt (Vilasís-Capalleja a la Galeria Comas) i 1 de tapis (Aurèlia Muñoz a la Galeria Maeght), així com un anunci a tota pàgina parla dels ceramistes Josep i Jordi Serra a la sala Dau al Set: sembla un panorama on l'interès del món de les galeries mostrava un ventall ampli entre les arts plàstiques i els oficis artístics.

Afegirem que si en *Batik* n<sup>o</sup> 70 es presentava l'exposició referenciada, en el n<sup>o</sup> 278 (IX-1983) de la revista *Oro y Hora* amb el títol "Primera setmana de l'esmalt a Barcelona", Andreu Vilasís (1983: 26-39) justificava la passada exposició, i aventurava la creació d'un fons que constituís el futur museu d'esmalt (el director aleshores del Museu de les Arts Decoratives era Josep Gil que compartia claustre professoral a la Llotja amb Vilasís), tema que reprendrem més endavant.

Per concloure, resumim en la Taula 9 l'impacte dels esmaltadors i esmaltadores, prenent com a referència les tesis (Ponsa i López-Ribalta), les històries d'art (Miralles, Corredor-Matheos, Vélez i Alcolea), els diccionaris (Speel, Bénézit, Oxford i Ràfols) i els premiats a Limoges. Creiem que, tot i les mancances que ofereix una classificació quantitativa, aquestes referències tenen més consistència que els catàlegs de les exposicions, ja que aquests estan molt contaminats pel cercle de pars (absència sistèmica de comissaris independents). Així mateix hem retirat a Masriera i Soldevila per pertànyer a l'anterior generació, tot i el seu paper predecessors de l'anomenada "Escola de Barcelona". Finalment ens hem quedat amb aquells que tenien més de quatre impactes.

ESMALTADOR/A	Tesis	H <sup>a</sup> S	Dicc.	Premis Limoges	Totals
<b>Montserrat Mainar</b>	2	6	1	1	10
<b>Francesc Vilasís-Capalleja</b>	2	3	1	2	8
<i>Andreu Vilasís</i>	2	2	2	1	7
<b>Modest Morató</b>	2	3	1		6
<b>Núria Ribot</b>	2	2	1		5
<b>Montserrat Xicola</b>	2	1	1	1	5
Pasqual Fort	2		1	1	4
Joan Junyer	1	1	2		4
<i>Núria López-Ribalta</i>	1	2	1		4

Taula 9. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.

Observem la importància de la afiliació a l'Escola Massana, si bé cal tenir en compte que el espectre temporal (fins al final la dècada dels 90) privilegia als esmaltadors formats abans de la incorporació de l'Escola Llotja, ja que aquesta inicia la formació d'aquest ofici als anys 70.

Podem constatar la gran voluntat des dels esmaltadors i esmaltadores de aconseguir una visibilitat que els portés cap a la consolidació, com és natural. Això explica els esforços en exposicions col·lectives implicant a les institucions: "*Oficio y Arte*" (1982) pel *Ministerio de Industria y Energia*, "Escola de Barcelona" (1983) Ajuntament de Barcelona, o les biennals de Salou. La sinergia del primer moment de reputació amb els galeristes era dèbil, ja que no era fàcil accedir a galeries de primer nivell: en els historials dels principals protagonistes (Montserrat Mainar, Francesc Vilasís-Capalleja, Andreu Vilasís) trobem implicades, entre d'altres, a les galeries barcelonines Rovira, Augusta, Comas, Foga-2, Matisse, Roglan, Sala Nonell,...que són considerades de segon nivell dins del món del galerisme. Destacaríem el cas de Francesc Vilasís-Capalleja que a l'any 1968 exposa a les Galeries Syra (on també ho va fer Montserrat Mainar), o al 1989 a la Sala Alcolea (a la seva seu de Madrid). L'altre actor d'aquest primer moment de reputació, la crítica, el trobem també amb una representació que, podríem qualificar, de to baix, no tant pels autors implicats, sinó per la persistència d'interès en aquest ofici artístic: Francesc Galí, Arnau Puig, Josep M<sup>a</sup> Cadena, Glòria Bosch, Rafael Manzano, Daniel Giralt-Miracle, José Corredor-Matheos, Francesc Miralles..., potser és aquest

darrer qui, des de les pàgines de La Vanguardia i d'altres plataformes editorials, ha mostrat més interès.

Observem clarament aquell primer nivell de reputació (i ara parlem considerant l'esmalt com a subjecte) que Soldevila i tota la plèiade de deixebles varen aconseguir en una primera etapa (anys 40 a 70) on l'esmalt té presència en les arts sumptuàries lligades a l'art religiós i en els interiors domèstics. Però als anys 80-90 no aconsegueix –l'esmalt– el moment de la consolidació, malgrat la clara voluntat d'involucrar al galerisme i al món de la crítica, les institucions i l'administració. Intentarem apuntar quins aspectes i quines condicions culturals i socials poden explicar aquest fet, tot investigant sobre el paper de les escoles i del conflicte amb el món de la crítica..

### **3.4 El paper de les escoles Massana i Llotja en la reputació dels esmalts**

Podem extraure ara conclusions tot seguint la pista de la influència de l'Escola Massana i de l'Escola Llotja, ja que són les dues escoles principals de referència (tal com Pilar Vélez ens indicava).

Recordem l'història d'aquestes escoles respecte a l'esmalt: l'Escola Massana és quasi pionera en aquest ensenyament (a l'Escola Superior dels Bells Oficis va haver-hi una primera introducció amb el professor Rafael Solanic, escultor i orfebre molt versàtil), i en el mateix equip fundacional (any 1929) teníem a Valeri Corberó com a professor d'esmalt aplicat a la joieria i a Miquel Soldevila dedicat a l'esmalt d'art (per cert que Solanic, com hem vist, està present en la foto inaugural d'aquest primer equip de professors de la Massana, sense ser-ne). Serà Soldevila que durant la seva etapa com a director (1940-1956) farà de l'esmalt l'especialitat per antonomàsia de l'Escola, amb tota una notable plèiade de deixebles. Un dels seus seguidors, Francesc Vilasís-Capalleja tindrà un moment de gran producció de medalles als anys 50 i principis dels 60, medalles que tenien la seva distribució a través de joieries. Aquesta manufactura (a la que ell va saber donar un estil personal –el mercat demanava reproduccions d'autors coneguts, bàsicament renaixentistes com Filippo Lippi–) li va portar a animar al seu germà Andreu Vilasís a incorporar-se a aquest petit negoci familiar: Andreu havia estudiat a l'Escola Massana

cisellat, després d'una formació en dibuix a la Llotja i d'oficis d'art a l'Escola del Treball. Serà en aquesta tasca de col·laboració amb el seu germà que ell s'introduirà en les tècniques de l'esmalt, tot fent tàndem i compartint la primera exposició d'esmalts a l'Institut d'Estudis Nord-americans (1968) així com un primer intent de butlletí sobre l'esmalt auto-editat.

A finals de 1970 és el director de l'Escola Llotja, Sr. Tomàs Sayol, que proposà a Andreu Vilasís crear els estudis d'esmalt en aquesta escola oficial, el que comportarà la formalització del primer programa oficial de formació en esmalts (Vilasís, 2000: 7) a nivell estatal. Cal indicar que el panorama de les escoles d'arts i oficis en aquell període (fins a la L.O.G.S.E., la llei orgànica general del sistema educatiu publicada al B.O.E. el 4 d'octubre del 1990) estava organitzat segons la *Reglamentación de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios artísticos* (Decret 2127 publicat l'any 1963) i això va comportar, sobre tot a Catalunya, dues xarxes escolars: l'oficial depenent del *Ministerio de Educación* i les no oficials (de titularitat privada o municipal) que devien ser reconegudes pel *Ministerio*, sempre amb l'obligació de que els seus alumnes a l'acabar els estudis fessin un examen de "revàlida" en les escoles oficials per obtenir el títol oficial (*Graduado en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*, títol emmarcat en la formació professional, segons l'ordre del 23.06.1967). Això comportava que certes especialitats donades en escoles reconegudes no ho foren en les escoles oficials, com va ser el cas dels esmalts fins que la Llotja els impartí. Andreu Vilasís havia estat cridat a l'any 1970 com a assessor del tribunal que valorava als titulats d'esmalts de l'Escola Massana, tot generant recels entre les dues escoles pels resultats dels veredictes acadèmics.

Soldevila i l'Escola Massana varen ser hegemònics als anys 50 i 60, però l'Escola Llotja i Andreu Vilasís varen prendre el relleu als anys 70 i 80. En els llistats anteriors hem assenyalat amb l'estil de la font els ascendents dels esmaltadors: Escola Massana (negreta), Escola Llotja (cursiva). Cert que Andreu Vilasís, més enllà del seu lideratge a la Llotja (des del 1970 com a responsable de l'especialitat d'esmalts, després com a director de l'Escola 1989-1996) ha tingut un especial protagonisme en estendre els esmalts (més

enllà de Barcelona) a través de cursets i seminaris que han generat, tant personalitats individuals (Gemma Matas, Kima Pintado, Dolors Recasens, Ricard Virgili...) com la incorporació de tallers a diferents escoles: Tarragona, Palma de Mallorca, Zaragoza, San Sebastià, La Coruña...

És prou clara (en la primera etapa) aquella hegemonia de l'Escola Massana en l'àmbit dels esmalts, com sembla evident que l'acció decidida d'Andreu Vilasís (continuada per la seva deixeble i actual professora, la Dra. Núria López-Ribalta) ha posicionat la Llotja com a centre de referència de l'ensenyament de l'esmalt (cert és que els esmalts havien perdut la preponderància a la Massana i que la ceràmica havia pres el protagonisme).

Veiem doncs dos models de generar reputació: Soldevila des de la Massana es va concentrar en l'excel·lència de l'ofici amb una manifesta actitud "antimoderna", però generant una quantitat de deixebles que van alimentar tant la "indústria" de l'esmalt lligada a la joieria i orfebreria (amb un prestigi que es recollia en les ofertes de feina on s'especificava "*Pintoras esmalte precisamos, preferentemente Escuela Massana*", *La Vanguardia* 2-X-1958 pag. 28, entre d'altres), com artistes autònoms en la línia que ell va defensar (i aquí podem destacar els noms que han referenciat tant Ponsa, com López-Ribalta, Vélez, Miralles, etc.). Però ell (Soldevila) no va tenir cap interès en ampliar el cercle de reputació (crítics, galeristes, col·leccionistes) i es va deixar reconèixer (exposició organitzada pel FAD, Membre de la Reial Acadèmia, etc.). Aquí la psicologia personal juga un paper determinant, i l'ambient pautat i discret (quasi monacal) de l'escola era per a ell el lloc adequat.

De vegades tenim la sort que algú estimi el nostre desinteressat entusiasme i doni preu al nostre esforç, però nosaltres no el sabem plànyer, vingui el que n'hagi de venir. És en ell mateix, i en la satisfacció de quan ens acostem als resultats desitjats, on radica la nostra millor paga. Però fet i fet, aquest desinterès és el millor negoci i riquesa del món. (Soldevila citat a Cortada, 2003: 141)

(Aquesta reflexió de Miquel Soldevila, a més de il·lustrar el seu perfil, la seva tasca i la seva posició allunyada de cercar celebritat, ens permet apuntar succintament aquell desinterès de l'artista sobre el capital econòmic, tot a la espera de guanyar en capital simbòlic i cultural, tal com ho hem desenvolupat al apartat 1.3.2).

Així és que la Massana va funcionar com a una instància de reputació, però no va activar processos de reconeixement més eficaços que la pròpia excel·lència de l'ofici: curiosa la crònica de Pascual Maisterra titulada "*Decepcionados en Limoges y reafirmados en la idea de que los mejores esmaltes estan en Barcelona: los alumnos de la Escuela Massana viajan por el extranjero*" al *Tele/eXpres* (Maisterra, 1965). A canvi va generar un cercle de pars actius, sobre tot la denominada segona generació que va ser més reactiva en el món de les exposicions (la primera vas estar més dedicada als encàrrecs, a l'ensenyament i als tallers de manufactura). Un cas paradigmàtic de la primera generació seria Montserrat Mainar (1928-2015) que la tenim referenciada en els llistats anteriors (tant en les dues tesis, com amb set referències als llibres d'història d'art, vuit en les exposicions, i quatre vegades seleccionada a Limoges on va ser premiada una vegada). Té entrada al Gran Larouse Català, així com a la Gran Enciclopèdia Catalana:

Filla de Josep Mainar i Pons es formà a l'Escola Massana amb Miquel Soldevila. Interessada per les noves aplicacions de la tècnica de l'esmalt, féu la primera exposició individual a Barcelona el 1957. Fou cofundadora dels Salons de Maig i d'Art Femení. Guanyà el gran premi d'esmalt de la Bial Hispanoamericana de Arte del 1956 i fou convidada a la mostra internacional de joieria del *Victoria and Albert Museum* de Londres (1961). Entre les seves obres sobresurt el frontal de l'altar major de Montserrat (1958) i també les sèries inspirades en Homer i en el *Tirant lo Blanc*. Rebé també el premi de la *Biennial de Llemotges* (1975). (enciclopedia.cat consultada el 22-VII-2016)

Queden marcats clarament els moments de reconeixement (primera exposició, premis, *chef d'oeuvre*, etc.), però no s'accedeix a exposicions antològiques, galeries de primer nivell o tractats per part d'historiadors reconeguts. Podem



observar també la periodització dels moments “dolços” de l’esmalt (anys 50 i la revifalla dels 70-80 a Limoges). Com a curiositat m’he trobat d’ella un esmalt (un quadre amb un sant sopar en el seu estil característic allunyat del figurativisme preciosista de Soldevila) a l’habitatge d’una família conservadora i catalanista, així com a un antiquari (el mateix tema) a preu de saldo: no serveix com a dada rellevant però podria orientar una recerca més sistemàtica.

La segona generació es van anar incorporant a les accions d’ampliació del moment de reputació a través de les exposicions que hem ressenyat, així com en les activitats que va liderar Andreu Vilasís. Cal referenciar la seva feina d’incorporació dels esmaltadors catalans (i espanyols) a les biennals de Limoges (1973-1994) liderada i activada per ell, així com el comissariat de l’exposició d’esmalts “Escola de Barcelona” (1983), la creació dels certàmens de Salou (1985-1999) i del Museu Municipal de l’Esmalt Contemporani de Salou MECS (1990-2015), dels premis Emison (porten el nom d’una coneguda marca de forns per esmaltar, i van tenir quatre edicions: 1988/89/91/93), així com promotor i impulsor del Centre d’Informació i Difusió de l’Art de l’Esmalt CIDAE (1983 fins l’actualitat) que publica una revista *L’Esmalt* (en català i castellà) única en el panorama espanyol, així també com l’edició de monografies d’esmaltadors/es (fins ara publicades les de Montserrat Mainar, Rosa Gelpi, Carme Llorens i Carme Parellada).

Aquí tenim un cas clar de voluntat d’activar els cercles de reconeixement a través de l’establiment d’una xarxa entre els pars fruit de la tasca docent, de la creació de instàncies expositives (biennals, certàmens, premis), d’espais associatius capaços de publicar revistes (i monografies), intentant incidir en l’àmbit de la crítica i de la creació d’opinió. Però no ha aconseguit sortir d’aquest cercle auto-creat: no tenim indicis d’una incorporació de galeristes, de crítics autònoms i historiadors reconeguts. Analitzant la composició del jurat del premis Emison veiem plasmada aquesta dificultat: en les quatre convocatòries (dues nacionals i dues internacionals) l’esquema de personalitats en els diferents jurats inclou un representant de la direcció de la Llotja, un parell d’artistes / artesans (un d’ells esmaltador), l’Andreu Vilasís com a president del CIDAE, i del món de les galeries només Rafael Ferrer (la seva galeria va ser

l'espai de la primera convocatòria), i de la crítica en van participar Modest Rodríguez-Cruells, Conxita Oliver, Josep Bracons i Manuel Rufí-Gibert en tant que director de la revista *Batik* (i ell mateix esmaltador, amb un curt recorregut). Sense menystenir la vàlua d'aquests professionals, pensem que és clara la dificultat d'ampliar el cercle: hi tornarem en el següent apartat.

Entre els deixebles de Llotja hem de posicionar com a més reconeguda a Núria López-Ribalta, alumna directe i col·laboradora des d'un primer moment d'Andreu Vilasís, tant en les tasques docents (actualment responsable dels estudis d'esmalt a la Llotja) com en les múltiples activitats de promoció d'aquesta disciplina ( a CIDAE, a les biennals de Salou, la seva intervenció a Limoges, la revista *L'esmalt*, el MECS, etc.) o el seu comissariat de la part d'esmalts a "Arts d'autor. Catalunya, segle XX" (López-Ribalta, 2014: 169-175) al Museu del Disseny de Barcelona. Surt vuit vegades referenciada a la Taula 7 d'exposicions, quatre vegades seleccionada a Limoges (va ser jurat posteriorment) i, per edat, no ha estat encara recollida significativament en els llibres d'història, tesis, o diccionaris especialitzats (cosa que passa als altres deixebles, ja que l'activitat de la Llotja s'inicia als anys 70). L'altre alumne destacat es Perote Armengol (vuit exposicions, quatre vegades seleccionat a Limoges), d'ell tenim constància d'exposicions individuals (Sala Rovira 1974, Galeria d'Art Kreisler 1987), diversos premis en convocatòries del sector, i de referències crítiques fetes, les pel seu professor Andreu Vilasís. Mentre que López-Ribalta té una llarga trajectòria tant d'exposicions individuals com col·lectives, així com premis, i és potser la seva relació amb Joan Brossa (a la col·lecció del MACBA ella hi té un poema objecte –que pertany al Fons Joan Brossa– que s'intitula *Atrapades*, 1988) que la va portar a fer una exposició individual de poemes objectes a l'Espai Brossa (2013), essent l'únic cas de col·laboració d'un poeta (d'un artista visual, difícil definir a Brossa) i una esmaltadora (aquest és un aspecte sobre el que reflexionarem més endavant: l'*artification* que els oficis artístics tenen quan hi ha la intervenció d'un artista reconegut).

Les escoles, en l'àmbit dels oficis artístics, poden ser eines de reputació en el sentit que un ofici requereix un aprenentatge, una transmissió de

habilitats i de coneixements, i en això la figura del “mestre” té una funció (aquí el paral·lelisme amb l'ensenyament musical és evident). Si el mestre té un reconeixement i actua en els cercles dels galeristes, coneix col·leccionistes i/o és actiu com a comissari o en la producció de material crític, obvi que la seva funció reforça el paper d'instància de l'escola i la fa atractiva i útil pels possibles alumnes (com ho són altres àmbits acadèmics de formació).

Es normal encontrar en la etapa de formación de los artistas un tutor que lo anime especialmente, ayudándolo con su reconocimiento moral a conformar y creer en su carrera y, también, a conectarlo con el mundo del arte, con la red a la que el maestro pertenece y pone a disposición de su discípulo en forma de cartas de presentación y/o introducciones y recomendaciones personales. (Peist, 2012a: 238)

Pensem que queda clar que les escoles poden tenir un paper en el primer moment del reconeixement, el que diem moment de la reputació, i no en el moment de la consolidació, doncs són una instància de creació de la consideració (*reputazione*) i no una instància consolidadora o consagradora: no es surt de les escoles "consagrat", com a molt es surt amb una bona "reputació", recordem la referència a David Hockney, aleshores estudiant al Royal College of Art, per part de Bowness (1990: 15). I és aquesta capacitat de reputació el que els alumnes i futurs artistes busquen en aquestes institucions, per això parlem de la reputació de les escoles lligada al bon nom dels seus professors, però sobre tot dels seus ex-alumnes reconeguts. En aquest sentit la bona formació dins de l'àmbit dels oficis és un element clar d'inserció al mercat laboral més estructurat dels tallers manufacturers (tallers de joieria, de rellotgeria on l'esmalt hi té un paper), però no funciona pel mercat autònom del creador *freelance*, on la reputació cal guanyar-la en el conegut cercle de pars, galeries, crítics, i on l'escola sol ser un element ambivalent de suport a aquesta reputació.

Que volem dir amb “element ambivalent”? Que depèn del moment de reconeixement de l'ofici i el posicionament de l'escola. Exemplificarem aquest tema tot fent un recorregut amb l'Escola Massana. Queda clar que en la etapa

Soldevila les connexions entre l'Escola, el FAD i el monestir de Montserrat (amb el paper de l'Abat Escarré com a "comitent"), faciliten els encàrrecs notoris i la visibilitat d'aquests: tot el conjunt del tron i l'altar de la basílica de Montserrat, per exemple. El FAD reprèn la seva activitat celebrant la festa anyal el 29 de juny del 1941 a Montserrat, amb la copa ritual feta per Carles Collet (professor de l'Escola), i "la primera agrupació distintiva creada al si del Foment duria el nom d'Orientació Litúrgica" (Mainar, 84: 70), amb direcció de Pilar Marco i Manel Capdevila, que tindrien l'assessorament de la comunitat benedictina. És a l'any 1947 que es realitza el tron d'orfebreria a la Verge de Montserrat, amb un clar protagonisme del pintor Josep Obiols, i de l'arquitecte Francesc Folguera. I entre molts artífexs (Monjo, Llauradó, Ros, Sunyer, Solanich, Serrahima, etc.) hi treballaren també els Corberó, i Carles Collet, professors de la Massana, així com Montserrat Mainar feu més tard el frontal de l'altar en esmalt (1958). L'any 1953 l'Abat Escarré havia rebut en audiència especial al Consell Directiu del FAD amb motiu del 50 aniversari de l'entitat. Sembla clar que la bona reputació de l'Escola amb la seva interrelació amb el cercle dels pars facilita molt aquesta incorporació d'alumnes (exemplificat en el FAD amb, com a dada, una presència molt important de professors entre els realitzadors de copes anyals d'aquell període). Tornant a Montserrat Mainar: ella fa la copa del FAD al 1956 i el frontal de Montserrat al 1958 (sense oblidar la seva filiació: Josep Mainar Pons, decorador i historiador del que acabem de referenciar el seu text sobre el FAD, que fou col·laborador de Santiago Marco, i exercí de professor a l'Escola Massana).

Quan l'esmalt adopta el un paper de l'art autònom, d'artista sense encàrrecs, el paper de l'escola en la etapa de la reputació varia, al nostre parer. Ja no és una garantia implícita, el mestre ja no té aquest paper: ja no té sentit el seguiment que feia Soldevila amb els alumnes dels seus encàrrecs, dels que ell es sentia responsable, ja que havia estat el proveïdor. Ara l'escola ha de jugar activament en la facilitació de contactes i informació respecte als cercles concrets dels moviments emergents i les seves possibilitats: no hi ha encàrrecs, hi ha la capacitat individual d'oferir una obra autònoma, original. En aquest sentit guanyen importància els ex-alumnes i els cercles de pars que ells

creen (de vegades *comissariats* pels professors), que no la pròpia formació que pot oferir l'escola (el professor muta de "mestre" a "comissari"?).

*(...) la manera en que la academia se convierte en la primera plataforma de lanzamiento para los artistas, y una de las primeras fases en el proceso de reconocimiento. Si, como hemos apuntado, la elaboración de la identidad del creador está íntimamente ligada a su interioridad y al reconocimiento que los otros aportan a la singularidad intransferible de sus capacidades artísticas, las primeras redes que se conforman en la escuela son muy importantes para acceder a una primera definición de la posible carrera del artista. (Peist, 2012a: 238)*

És obvi que als anys 60/70 l'Escola Massana va perdre aquest tren, o potser aquest tren es va anar aturant: el món de les medalles, dels encàrrecs d'àmbit religiós no va donar pas a un esmalt autònom, a unes obres més emparentades amb la pintura seguint la deriva d'aquesta cap a l'abstracció. Cert que Antoni Cortada (professor de la Massana, seleccionat dues vegades a Limoges) va explorar l'objecte autònom amb un treball abstracte de textures i colors en la seva superfície (paral·lelisme amb els treballs de Llorenç Artigas o Cumella?), que seguint l'autonomia formal de Mainar, Montserrat Xicola (ex-alumna de l'Escola també) va aconseguir una certa notorietat (les dos premiades a Limoges l'any 1975), que Francesc Vilasís-Capalleja ha seguit un camí personal que no ha fet escola. Des de la nostra perspectiva el cant del cigne de l'esmalt a l'Escola Massana va ser el "Premi Internacional d'esmalt Massana/Soldevila 1987" (parlarem d'ell més endavant), on es va intentar connectar amb l'esmalt internacional i on van aparèixer dos apunts interessants: el premi ex-aequo donat a Elisabet Puig (ex-alumna i actual professora de l'Escola) era a una peça escultòrica amb referències postmodernes, així com les tenia un treball realitzat per Ramón Gironès (professor) sobre disseny de Benet Ferrer (també professor), i que era una aplicació a la decoració de paret de cert record "secessionista". Segurament dues vies interessants (escultura i art aplicat a l'interiorisme) però que no van

trobar el seu públic, ni l'Escola va tenir la capacitat d'activar els cercles de reconeixement d'aquest ofici, malgrat la seva trajectòria.

En aquest sentit és interessant reflexionar sobre com la capacitat de ser instància de reputació per part d'una escola, d'una facultat de belles arts, depèn dels cicles generacionals dels seus professors, i que els moments més interessants –al nostre parer– són quan es poden encavalcar professors sèniors que van aportar reconeixement, amb noves incorporacions docents d'aquells que estan creant noves complicitats entre pares, nous corrents dins d'un ofici. Aquí sol aparèixer l'ombra de l'endogàmia institucional amb la incorporació de ex-alumnes com a docents, i és un tema que té dues cares, donant resultats magnífics i contraproductius. En el cas d'Elisabet Puig, just en el moment de guanyar el premi (1987), tot i la seva formació en esmalt i escultura, ella s'estava incorporant com a professora de vídeo i dels nous comportaments de la imatge –taller de recent creació–, perfil interessant per a una renovació de l'esmalt. Però l'Escola heretava una inflació de professors esmaltadors de l'època de la massificació dels estudis d'esmalts i no hi havia mecanismes administratius per fer el relleu (que va ser molt lent). De haver fet un relleu més àgil, ¿hauríem escrit una nova etapa en l'esmalt com ofici amb reconeixement en els cercles de l'art? La joieria ens donarà algunes pistes.

### **3.5 conflicte entre instàncies de reconeixement**

Als anys 80, com ja hem indicat, Andreu Vilasís des de la Llotja, va fer una feina que no havia fet Soldevila ni els seus continuadors a la Massana: auto generar un entorn de pares ampli a través de biennals, associacions, publicacions, premis, etc. Però no era fàcil ampliar el cercle, incorporant instàncies més àmplies. Per això és interessant ressenyar la polèmica que va provocar l'article de Francesc Miralles publicat a *La Vanguardia* el 23-VI-1985: "*La primera bienal del esmalte, un gran error*". Abans d'entrar en el contingut de l'escrit del reconegut crític i historiador, cal contextualitzar-lo. La Primera Biennial Nacional de l'Art de l'Esmalt a la Torre Vella de Salou es va presentar el juny de 1985, patrocinada per la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Vilaseca-Salou, i organitzada per l'APAC (Associació Promotora de l'Artesanat

Català) conjuntament amb el CIDAE . Volia ser un aglutinador del món de l'esmalt a Espanya (una segona Limoges), una espècie d'estat de la qüestió, així com un inventari dels esmaltadors i esmaltadores en actiu. En paraules del seu comissari Andreu Vilasís al catàleg:

L'admissió d'obres, en tant reunissin les premisses d'originalitat i creació pròpia esmentades en les bases, s'ha fet amb un criteri ampli i generós a fi i efecte de donar cabuda, en aquesta primera trobada estatal, a tots i quants més esmaltadors millor donades les poques oportunitats que, al menys fins ara, tenen de poder mostrar la seva costosa i laboriosa labor. Encara, l'esmalt, és ignorat, fins i tot exclòs, de quasi la totalitat de Certàmens i Exposicions locals o nacional. (Vilasís, 1985: 13)

Aquest criteri "ampli i generós" va convocar a 210 esmaltadors i esmaltadores que van presentar un total de 470 obres (més l'Escola TEAS –*Taller Escuela de Artes Suntuarias / Centro de educación especial*– que va presentar un treball conjunt de 18 alumnes). Cert és que això va suposar un intent de cens de l'activitat de l'esmalt a Espanya (dels 210, 61 de fora de Catalunya), però no se'ns escapa que l'al·livió pot comportar efectes contraris:

*... se ha hecho un llamamiento general a todos los esmaltadores del Estado para que mandaran tres obras. Ante esta democrática decisión, lo que tenía que suceder sucedió: concurrieron los alumnos buenos de las escuelas, concurrieron los alumnos malos, concurrieron los profesionalizados, invadieron los domingueros, y no pudieron resistirse las amas de casa, que, en vez de jugar al bridge, hacen esmaltes. (Miralles, 1985d: 41)*

La crítica de Francesc Miralles a *La Vanguardia* va ser demolidora (Miralles aleshores era responsable de la secció de crítica d'art d'aquest diari, i a la vegada director de l'Escola Massana). D'una banda explicitava allò que des de la teoria del reconeixement s'afirma: la necessària valoració dels pars com a pas imprescindible en el primer moment de la reputació. Però si aquesta valoració no deixa clar els límits entre professionals, estudiants i aficionats,

l'efecte és contraproductiu. Aquest mateix parer l'explicita Ramón Puig-Cuyàs respecte a les exposicions de joieria, fent-lo extensiu a totes les arts aplicades.

Aquesta falta de criteri... en una mateixa exposició d'escultura no hi haurà mai un artista reconegut com a escultor, i al mateix temps un altre que fa escultura funerària, per més bo que sigui (...) una falta de criteri que fa rebaixar els nivells de qualitat i de apreciació d'aquell treball. Això és un llast que porten les artesanies en general, no hi ha un rigor en la selecció... probablement sigui per que tot és molt endogàmic... potser per que no hem sortit d'aquest cercle de pars, i no hi ha ningú que des de fora sigui capaç, des d'una perspectiva més oberta, digui això sí i això no, que clarifiqui les posicions. (Puig Cuyàs, 5-VII-2016)

Les consagracions creuades (Peist, 2012a: 316), el benefici compartit per pertànyer a un grup escollit de creadors és inexistent quan es dilueixen aquests límits entre les diferents especialitzacions (sectors de mercat), les diferents voluntats expressives, la diferent voluntat professionalitzadora –ja Becker (2008: 263-310) distingia entre professionals integrats, franc-tiradors, artistes populars i naïfs–. Ans al contrari, veiem que pot afectar molt negativament la construcció de la reputació (fenomen extensible a tots els oficis artístics que tenen territoris fronterers amb l'amateurisme: la pintura els ha separat clarament, l'aquarel·lisme no tant).

*Los pocos esmaltadores de categoría y renombre decidieron –los que fueron previsores– no participar o manifestaron abiertamente –los de buena fe– que habían sido sorprendidos. En pocas ocasiones nos es dado contemplar una mezcla tan heterogénea, banal, tan antiartística, como en la presente bienal.* (Miralles, 1985d: 41)

Al primer moment de la reputació li cal aquesta “complicitat” dels pars, del primer cercle de crítics, galeristes i col·leccionistes. Veiem, en aquest cas, que la “complicitat” es va fer amb un “criteri ampli i generós” on el reforç dels pars queda debilitat per la pròpia màniga ampla de la incorporació de esmaltadors i



esmaltadores amb expectatives molt diferents (per exemple, en les normes internacionals per concursos de disseny, el I.C.S.I.D. –*International Council of Societies of Industrial Design*– sempre es deixa clar l'obligatorietat de no barrejar professionals amb estudiants). En èpoques anteriors, els gremis, les acadèmies, marcaven clarament la pertinència al cercle de pars (Moulin, 1995: 91-96) i especificaven les seves competències:

*On peut dire, aux prix d'une schématisation excessive et mutilante, que notre héritage nous lègue trois images sociales de l'artiste: l'artisan, homme de métier; l'académicien, l'homme de métier et de savoir; l'artiste créateur, dieu libre. Les deux premières images sont associées à des modes de professionnalisation, la dernière est une image charismatique destinée à combattre la routinisation des institutions professionnelles, corporation ou académie. (Moulin, 1995: 95)*

Curiosament aquest “artista creador, déu lliure” necessita un reconeixement “difús” (fora de les constriccions rutinàries de les corporacions) que, justament per això, ha de ser molt curós. Serà Howard S. Becker qui indica “*Donde existe un mundo de arte, éste define los límites del arte aceptable, reconoce a quienes producen el trabajo que puede asimilar como artistas con derecho a una membresía plena y niega esa membresía y sus beneficios a aquellos cuyo trabajo no puede asimilar.*” (Becker, 2008: 263-264), per això li dedica un capítol als professionals integrats, els franc-tiradors, els artistes populars i els *naïfs*. I parlant dels canvis en (i entre) els mons de l'art, fa notar:

*Cuando una innovación desarrolla una red de personas que pueden cooperar en un plano nacional, tal vez internacional, lo único que falta para crear un mundo de arte es convencer al resto del mundo de que lo que se hace es arte y merece los derechos y privilegios relacionados con esa categoría. (...) De la misma forma, los que aspiran a la categoría de arte tienen que diferenciarse de los emprendimientos comerciales y los oficios relacionados. (Becker, 2008: 375)*

Veiem que Becker explica molt bé l'error d'aquesta primera biennial nacional: cal persuadir tot dient que aquesta proposta (l'esmalt) produeix obres d'art, i que està dissociada de l'àmbit artesanal o comercial (la biennial donava la possibilitat de vendre les obres). I afegiríem també, dissociada de qualsevol contaminació amb l'amateurisme. I això no va ser així per voluntat constituent de la pròpia biennial (tal com em va comentar Andreu Vilasís (5-X-2015)) que va privilegiar el caràcter de "cens" nacional d'esmaltadors i esmaltadores, sense voler introduir criteris estrictes de professionalitat i qualitat estètica (només s'excloïa l'esmalt com a reproducció o còpia).

Potser una raó d'aquesta voluntat "generosa" l'explicava Francesc Miralles: "...no existen suficientes esmaltadores de categoría para realizar entre nosotros una exposición mínimamente amplia y variada cada dos años." (Miralles, 1985d: 41). I una altra raó potser va ser el criteri dels organitzadors (absolutament lícit) de reforçar una xarxa àmplia que incloïa alumnes i ex-alumnes (Vilasís ha estat molt prolífic i generós en l'expansió de l'esmalt, no només a l'escola Llotja, sinó a tot l'estat: Zaragoza, La Coruña, Valencia, Palma de Mallorca,...), així com l'impacte notori en els cursets de caràcter amateur que varen tenir cert èxit entre les dones d'un cert nivell adquisitiu, i és on el crític deixa anar –en la millor tradició "crítica"– la seva observació de "*amas de casa, que en vez de jugar al bridge, hacen esmaltes*". Per cert que aquesta observació persegueix a l'esmalt (també al tapís i al macramé) inclús als EUA, on té el perjudici de ser un *hobbying ladies* (Kierner, 1990).

La biennial va rebre aquesta crítica directa (recordem "*La primera bienal del esmalte, un gran error*") d'un reconegut crític publicada en un diari de referència, compartida amb altres impactes: notícies anunciant la realització de la biennial (*Avui* 12-II-85, *Diario Espanyol* 14-II-85, *La Vanguardia* 14-II-85, *Nova Catalunya* 19-II-85, *Antiquaria* nº 17, *Batik*, nº78 –article firmat per A. Vilasís), cròniques (*Diario Espanyol* 1-VI-85, *La Vanguardia* 2-VI-85, *Avui* 2-VI-85, *Diario Espanyol* 30-VI-85), entrevistes a Andreu Vilasís (*Tramart s/r*, *Gal-Art* nº 16-17), article d'Andreu Vilasís a l'*Avui* el 30-VI-85; així com un reportatge en el *Telediario* de TV2 (s/r citat per A. Vilasís). Sembla que, malgrat el suport institucional (inauguració presidida per la Sra. Marta Ferrusola, esposa del

aleshores President de la Generalitat), l'impacte en el cercle de crítics no va tenir lloc: no ens consta, més enllà dels escrits del propi Vilasís i de la crítica de Miralles, cap altra aportació. I de la banda dels galeristes només hem detectat la implicació de la Sra. Carme Amat, galerista propietària de les galeries FOGA 1 (creada al 1974 a Salou) i la FOGA 2 (al 1982 a Barcelona), i que va ser una de les organitzadores de la biennial com a vicepresidenta de l'associació APAC.

Pensem que, justament aquesta crítica desfavorable, és significativa del funcionament del primer moment de reputació. La biennial intentava, seguint l'exemple de la Biennial de Limoges (amb la que havia relacions directes gràcies a Andreu Vilasis –consta una carta entre ell i el president de dita biennial, Gérard Malabre–) generar un ampli consens entre els pars, ser un aparador de l'esmalt al foc que a la dècada dels 80 no tenia una presència remarcable en el mercat de l'art i en els museus, i de pas aportar visibilitat tant mediàtica com reconeixement per part dels crítics. I és que Limoges també havia promogut la iniciativa de la creació de comitès nacionals per crear xarxa de visibilitat, d'on va sorgir el CIDAE.

*L'iniciative de 1982 eut des suites durables. Elle poussa à la création de comités d'émailleurs dans les pays où n'existait encore aucune reconnaissance publique du "fait émail". Ainsi naquirent des comités dans douze pays, en Corée, en Espagne, en Grande-Bretagne, aux Pays-Bas... (Kierner, 1990)*

Tornant a la esmentada crítica, aquesta va funcionar com a mecanisme de deslegitimació, com a *gatekeeper*. Prova dels efectes i de les tensions entre aquest primer moment compartit entre els pars i el cercle de reconeixement més ampli, va ser la reacció contundent contra Francesc Miralles per part del "món de l'esmalt" aglutinat al voltant de la biennial i, inevitablement, d'Andreu Vilasís. Si la publicació de la crítica fou el 23 de juny a *La Vanguardia*, el dia 30 una carta al director firmada per Josefina Goles i 25 firmes més (que es presenten com a membres del CIDAE) respon amb fermesa la dita crítica, que a la vegada és replicada pel propi crític el 7 de juliol. Al juliol el dia 12 Amparo Lostado (Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics de Valencia) dóna suport a la biennial, així com el president i la vicepresidenta de l'APAC (A. Solans i C.

Amat) ho fan el dia 21, mentre que el dia 16 a *El Periódico* Núria López-Ribalta (implicada en l'organització de la biennial i en el CIDAE) mostra la seva defensa dels criteris de selecció i participació, tot insistint en el rebuig a la crítica culpable de tot l'enrenou. Hem tingut accés (gràcies a la generosa actitud d'Andreu Vilasís obrint-nos el seu extens fons documental) a dues cartes més i val la pena ressenyar un comentari fet per Josep M. Torrents (aleshores Regidor de Cultura i Joventut de l'Ajuntament de Cambrils): "Quan a la crítica dels crítics: penseu que el crític necessita a l'artista per tal d'existir, però l'artista pot existir perfectament sense el crític.". No és això el que evidencia la sociologia del reconeixement i, justament, aquest "*affaire*" mostra el contrari.

El tema deixa la seva empremta en el llibre de firmes de la biennial (també al fons documental d'Andreu Vilasís) amb comentaris creuats a favor i en contra del citat crític. I un pas més: amb data de 22 de juliol s'estén davant del notari José Solís i Lluch un "Acta de notificació i enviament", per part de Andreu Vilasís al director de *La Vanguardia*, d'una carta on mostra la seva indignació per les ofenses personals rebudes de l'esmentat crític, sobre tot les consignades en la carta del 7-VII (no entrarem, no hem entrat, en aspectes de detall). Aquesta carta va acompanyada, donant fe el notari, d'un "*resumen comprensivo de cincuenta y dos folios, relativo a la Primera Bienal de l'Art de l'Esmalt*" (arxiu personal d'Andreu Vilasís). I va ser presentada directament mitjançant entrevista amb el subdirector de *La Vanguardia* per part de Andreu Vilasís i Carme Amat (segons ells va provocar una certa penalització de les seves responsabilitats com a responsable de la secció de crítica d'art del diari: aspecte que ha estat desmentit pel propi crític).

Evidentment aquest "*affaire*" va deixar molt ressentides les relacions personals, i les relacions institucionals (Massana- Llotja). Però també va donar pas a un article (mesos més tard) del propi Miralles on s'interrogava sobre el paper de la crítica. Iniciava el text resumint els efectes del seu escrit:

*Hace unos meses, el artículo "La primera bienal del esmalte, un grave error", que publiqué en estas mismas páginas de "La Vanguardia", provocó una airada y extraña reacción: aparte de las cartas de réplica que publicó el mismo periódico, se intentó implicar a otras publicaciones diarias, se escribieron*

*numerosas cartas a nivel particular y se me mandó una imagen de la Virgen para que rezara ante ella pues mis días estaban contados –vaticinio que ignoro si se debía al don de la videncia o a la voluntad criminal del anónimo comunicante–. Curiosamente estas cartas y envíos no sólo los recibí yo, autor del artículo, sino también, aunque en menor medida, alguno de los artistas que yo apoyaba y cuya obra resaltaba como más interesante de aquella desdichada muestra.” (Miralles 1985e: 39)*

Crida l'atenció la bel·ligerant reacció i, des d'una actitud ingènua, la desproporció. D'entrada corrobora que els diferents cercles dels pars amb els crítics formen un primer nivell solidari: els atacs varen incorporar al crític i als artistes que ell significava. Després podem interpretar, que si el cercle no és inclusiu els enfrontaments són factibles: és evident que els atacants no contemplen el possible accés al reconeixement a través d'aquest crític i el seu cercle (artistes, col·leccionistes, galeristes), ja que enfrontant-se a ell, han cremat les naus. Això és així perquè el nucli social dels afectats està lluny d'entendre la seva tasca a dins del món de l'esmalt de manera professional (no en el sentit d'ofici o excel·lència, sinó en el de comprendre les vinculacions entre crítica i mercat), així com per que el pes dels no professionals (aficionats) i dels que viuen de l'ensenyament era molt significatiu (quan es depèn econòmicament de l'activitat creativa, els enfrontaments solen ser molt mesurats).

Podem també fer la lectura en sentit invers: el crític (al que li donem tota la credibilitat d'autonomia) segurament podia arriscar a enfrontar-se a un sector justament amb poques aliances en els cercles de reconeixement (altres crítics influents, galeristes, col·leccionistes), si bé ell mateix defensa la seva tasca gràcies al seu “distanciament”:

*(...) y que el lector, en caso de que sea habitual de mis escritos, no crea que, aun por una vez, he perdido aquel distanciamiento en el análisis y aquella frialdad en la exposición que trato siempre de mantener al escribir sobre el arte y los artistas. (Miralles, 1985e: 39)*

També podem destacar, al seu favor, l'anàlisi que, a partir de l'*affaire* de la biennial de Salou, fa del paper de la crítica en aquells anys (el títol ja és prou significatiu "*Conformismo en el mundo del arte: La inocua crítica artística barcelonesa*"), on comenta com la seva crítica de la biennial resultava anacrònica: "*escritos así, ahora no se hacen*". Es cert que a mitjans dels 80 les crítiques han perdut la bel·ligerància directa, i es parla de manera indirecta, i sobre tot amb el silenci sobre determinats autors (i aquest és un altre tema de reflexió: cada vegada més es parlarà dels "personatges" –molt a prop del concepte de *celebrities*– i no de les obres).

*Mis largas horas de archivo reconstruyendo y profundizando en nuestro pasado artístico cultural me desazona. Echo de menos aquellos artículos que apoyaban movimientos artísticos o los rebatían con razonamientos artísticos, técnicos y filosóficos y, cómo no, patrióticos; echo de menos aquellas violentas polémicas –que alcanzaban límites y lenguajes sorprendentes hoy– que partían de estos razonamientos. Ahora buena parte de la crítica se mueve en la alabanza amorfa más inocua. Esta es la realidad. (Miralles, 1985e: 39)*

Sintetitzant, l'autor conclouïa que a la crítica li faltava rigor i risc, i això era el resultat d'una falta de criteri. Probablement la postmodernitat estava darrera d'aquest fenomen: el mercat començava a prendre la davantera com a criteri i la figura del crític (o de la crítica: a Barcelona en aquell moment va sorgir un grup important de dones) va a començar a ocupar un nou territori: el del comissari o *curator*. Aquesta deriva requereix una investigació que no entra en els nostres objectius, si bé podem apuntar que Jean-Luc Chalumeau assenyala que l'exposició *L'époque, la mode, la morale, la passion* –Centre Pompidou, 1987– indicava que el mercat ja era capaç d'imposar els seus criteris al conservadors i *curators*: "*Le monde de l'art était clairement renversé*" (Chalumeau, 2013: 115): els diferents moments de reconeixement alteren els seus *tempos* i el pes i l'ordre de les seves instàncies, i aleshores podem parlar de l'aparició de processos de reconeixement contemporani (veure 1.4.1). També Raymonde Moulin descriu aquesta deriva (Moulin, Costa, 1997).

Sigui com sigui, *l'affaire* de la Primera Biennial Nacional de Salou ha permès veure les relacions entre els cercles de reconeixement, les seves complicitats o no, gràcies a que el món de l'esmalt actuava amb una gran ingenuïtat, i que no va poder créixer amb una massa crítica prou important d'autors de pes, de crítics i historiadors (Andreu Vilasís i Núria López-Ribalta des de la revista *L'esmalt* actuaven i actuen pràcticament sols), i amb un territori de col·leccionistes i galeries molt minsos. Evidentment aquest "xoc" entre instàncies de reconeixement (pars, galeristes, crítics) evidencia les inevitables lluites per espais de poder i autoritat en la validació d'allò que és i no és art, susceptible aleshores d'una atenció per part del públic i una valoració del mercat. Fora d'aquest crític, ningú exterior intervingué en el debat, erigint-se ell en representació (involuntària) del parer d'aquesta instància. Si de cas el silenci indicava un presagi confirmat: l'esmalt no era un tema prioritari per al sector de la crítica dels anys 80.

El mateix Francesc Miralles, essent director de l'Escola Massana, organitza el Premi Internacional d'esmalt Massana/Soldevila 1987 (única acció de l'Escola Massana per potenciar la visibilitat d'aquest ofici, junt amb l'exposició amb motiu del centenari del naixement de Soldevila, Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, 1986), que va donar com a resultat una exposició a la Galeria Dau al Set l'abril del 1988 (Miralles, 1988).

Aquest premi volia d'una banda recuperar un antic premi d'esmalt que a finals dels anys 50 (i en memòria de l'esmaltador) no va superar una primera convocatòria, i de l'altra celebrar el centenari del seu naixement. Aquesta crida va rebre 166 dossiers provinents de 23 països, i en la primera selecció d'un total de 54, ens troben els següents autors catalans: Núria López-Ribalta, Roser Ros, Rosa M<sup>a</sup> Codina, Ramón Gironès, M<sup>a</sup> Lluïsa Recasens, M<sup>a</sup> Assumpta Oses, Perote Armengol, Marisa Jorba "Maïs", Anna Vivanco, Montserrat Xicola, Teresa Segura, Antoni Cortada, Elisabet Puig i Ana M<sup>a</sup> Rafecas. Els finalistes, (que formaren part de l'exposició) foren Rosa M<sup>a</sup> Codina, Marisa Jorba "Maïs", Montserrat Xicola, Antoni Cortada, i Elisabet Puig; acompanyats per un total de 23 autors, com hem comentat, de diferents països: Japó, Alemanya, Estats Units, Espanya, Índia, Anglaterra, Canadà,

Holanda. El premi va ser ex-aequo per Sylke Alma Klopsch i Elisabet Puig (ex-alumna de l'Escola Massana i actual responsable de l'aula d'esmalts), i dues mencions per a Rosa M<sup>a</sup> Codina i Amal Ghosh.

Després de la polèmica, Francesc Miralles va convocar aquest premi per les raons abans esmentades, però podem observar al catàleg (el text introductori i la reproducció en facsímil de les actes del jurat, així com els llistats complets de tots els presentats, àdhuc els rebutjats per fora de termini) una clara voluntat de fer pedagogia respecte a com es pot ajudar a un bon reconeixement d'aquest ofici (inclosa la incorporació d'una reconeguda galeria, la Dau al Set).

D'altra banda la biennial de Salou seguirà endavant (amb una nova edició nacional al 1987, i després ja internacionals) i prendrà un camí cap a la professionalització. De fet el propi Miralles ressenyarà la edició del 1987: *La segunda bienal del esmalte de Salou, un certamen ante el reto de la profesionalización.*

*Esta segunda convocatoria ha introducido notables cambios por lo que respecta a la anterior: en primer lugar presenta muchas menos obras, facilitando la visita; en segundo lugar ha existido un jurado de aceptación que ha regulado la entrada. El jurado de selección eliminó más de la mitad de las obras que se presentaron, evitando con ello que se expusieran varios centenares de piezas que nada tienen que ver con el arte. (Miralles, 1987d: 34)*

Veiem com el crític, complint el seu paper en tant que instància de reconeixement, deixa clares les condicions, la necessitat de “regular la entrada”, que és la que pot garantir “l’art”. I per lo tant donant al jurat la legitimitat com a *gatekeeper*. I insisteix que aquest és un problema (quasi endèmic aventurem nosaltres) de les artesanies, de les arts aplicades.

*(...) queda un punto que es difícil establecer cuando uno se refiere al esmalte: la profesionalización. En la Bienal de Venecia o en el Documenta de Kassel se sabe que sólo tienen entrada los artistas profesionales y de determinadas tendencias. Este hecho no sorprende a nadie: uno no espera encontrar en*



*estas muestras bodegones o paisajes que se exponen en determinadas salas de arte. Pero en determinadas disciplinas como el esmalte, como la cerámica, como la joyería, todavía se entremezclan los profesionales, los aficionados y los artesanos.* (Miralles, 1987d: 34)

Aquí el crític i historiador marca una de les dificultats del reconeixement de l'esmalt, la ceràmica i la joieria (coincidència amb els camps d'estudi de la nostra investigació): la barrera difusa i transgredida entre el món aficionat, el món artesanal i el món de l'art (i ens recordem de Becker). I aquest és un debat interessant per que des de les avantguardes s'ha volgut abolir la diferència entre aquests mons (l'aficionat, el *naif*, l'art rural o ètnic, l'art dels boigos...), i a canvi els processos de reconeixement en son contraris: "*De la misma forma, los que aspiran a la categoría de arte tienen que diferenciarse de los emprendimientos comerciales y los oficios relacionados.*" (Becker, 2008: 375). D'altra banda és interessant (tot recordant la data de l'esmentada crítica, any 1987) que no se si podem dir ara que a Venècia o a Kassel no podem trobar-nos amb bodegons o paisatges... la postmodernitat ha introduït algunes variants, això sí, acompanyades del pertinent discurs.

Un altre exemple de les dificultats pel reconeixement de l'esmalt: Andreu Vilasís, amb bona relació amb el professor de Llotja i aleshores director del Museu de les Arts Decoratives (amb seu al Palau de la Virreina) Miquel Gil, planteja que la "Exposició d'esmalts Escola de Barcelona", que va tenir lloc com hem esmentat al febrer-març del 1983, serveixi per crear un fons d'esmalt contemporani, gràcies a la cessió d'algunes obres per part dels participants a l'esmentada exposició (així va ser, no amb unanimitat). Aquestes obres varen romandre als depòsits del museu.

Quan Vilasís (veient el nul interès de Barcelona) aconseguí de l'Ajuntament de Vilaseca-Salou la creació del Museu de l'Esmalt Contemporani (MECS) a l'edifici singular de la Torre Vella (gràcies als bons oficis de la galerista salouenca Carme Amat), es posa en contacte amb el Museu de les Arts Decoratives (al Palau de Pedralbes) per si li podien deixar en depòsit algunes de les obres del seu fons. La resposta del responsable de cultura, Oriol Bohigas, va ser que es podia emportar tot el que volgués: "vostè mateix,

Andreu”. I el propi Vilasís em comentava l’angúnia de carregar en el seu cotxe particular peces de gran valor (Soldevila, Andreu...) de la nostra història de l’esmalt, amb aquella sensació de menysteniment (Vilasís, 05-X-2015), amb peces que no estaven ni catalogades. Resulta pertinent, en aquest moment, aquella observació de Cirici Pellicer, que ell mateix constata però no explica: *(...) dificultar la fijación de datos en las artes aplicadas, sujetas al olvido e incluso al odio, cuando llega para ellas la hora de pasar de moda.* (Cirici, 1944: 39)

Cert és que en la nova etapa del Museu al Disseny Hub (Plaça de les Glòries) sota la direcció de Pilar Vélez, dins de les “Col·leccions d’arts decoratives i arts d’autor” hi ha un apartat dedicat a l’esmalt, on s’han recuperat del MECS les peces més significatives. Aquest apartat “Esmalt: l’Escola de Barcelona” ha estat comissariat per Núria López-Ribalta (com hem vist abastament especialista reconeguda), que ens comenta en el seu text (citada a l’inici de l’apartat 3.2) que l’esmalt “ha assolit un estatus indiscutible en el camp de les arts plàstiques”. Agafarem com a referència les il·lustracions d’aquest apartat, ja que el text insisteix en la ja coneguda etapa de precursors (Masriera, Andreu, Corberó), el paper de Soldevila com a creador de l’anomenada Escola de Barcelona amb els seus deixebles directes i els de segona generació més innovadors, tot remarcant el lideratge indiscutible –en aquest moviment renovador– d’Andreu Vilasís: les il·lustracions aporten imatges de treballs de Marià Andreu, Miquel Soldevila, Francesc Vilasís-Capalleja, Montserrat Mainar, Andreu Vilasís i Perote Armengol. Discutible o no, aquesta selecció, pel lloc i la instància que representa (el museu), sanciona avui en dia el recorregut de l’esmalt català en el s. XX.

### **3.6 Conclusions parcials: estatus indiscutible?**

Cal recordar que als anys 50-60 l’esmalt té una gran producció en l’àmbit de la joieria i de la reproducció de quadres, si bé en aquest darrer camp la línia oberta per Soldevila de pintura pròpia feta amb esmalt va facilitar l’obra autònoma dels nous esmaltadors. Teníem, aleshores, un mercat lligat als establiments joiers des d’on es proveïa principalment una demanda molt alta de

medalles, però també d'altres aplicacions i petits quadres esmaltats (bàsicament còpies de quadres famosos). Serà als anys 60 que apareixeran les primeres exposicions específiques d'esmalt en el circuit de les sales d'art.

Els Salons de Maig (impulsats per l'Associació d'Artistes Actuals) varen tenir tretze convocatòries entre el 1957 i el 1970 (veure la documentada tesi de Elena López Vicens, 1996). Varen esdevindre "una de les exposicions anyals col·lectives més fructíferes de la història barcelonina" (Miralles, 1983: 265), i mostra de "el arte vivo y joven" (Castillo, 1961: 6). Per a la seva materialització va ser necessari crear l'esmentada Associació d'Artistes Actuals, AAA, fundada a l'any 1953.

*Entidad legalmente constituída con la finalidad de actuar como órgano para representar a los artistas en relación con las organizaciones oficiales o privadas para la exposición, divulgación, enseñanza, pensiones, congresos o cualquier otra cosa que pueda afectar a sus intereses, estimular la defensa de éstos y la creación de una opinión pública favorable...(catàleg del II Salón de Mayo, 1958)*

Amb aquesta frase extreta dels seus estatuts, es presentava l'associació en molts dels catàlegs de les diferents edicions del Saló de Maig. El nucli promotor incloïa crítics (Cirici Pellicer, el seu primer president, i Rodríguez Aguilera entre d'altres), i artistes (S. Surós, J.J. Tharrats, Aguilar Moré, Ràfols Casamada, A. Cumella ...) amb una clara materialització d'allò que forma part del primer cercle de reconeixement.

*De la nueva asociación partieron numerosas iniciativas: la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, por la que luchó denodadamente; la divulgación del arte nuevo, para lo que organizaron numerosas conferencias y coloquios, llevando, incluso, esta labor didáctica y proselitista a las altas esferas de la burguesía local, a través de la Cámara Barcelonesa de Arte Actual (presidida por Maria del Carme de Pallejà i Fabra), y de la organización de un cursillo de arte contemporáneo en el Círculo del Liceo, y otro en el Círculo Ecuestre; el fomento y estímulo de la creación artística, a través de los*

*salones de Mayo y Noviembre, de los premios Juan Gris y Juli González.*  
(Rodríguez-Aguilera, 1986: 123-124)

Aquest primer cercle té clar el camí cap al reconeixement, i això inclou crear un clima d'opinió favorable cap a l'art del moment (no obliden la data i el país) tot cercant les sinergies amb els primers compradors i col·leccionistes, involucrat a través de la Càmera Barcelonesa d'Art Actual a la més alta burgesia del moment (el Baró i la Baronesa de Güell, la Sra. Corachán de Folch, D. Antonio Bertrand, D. Alfonso Milà, etc.). El Saló de Maig va tenir les seves primeres deu edicions en les sales d'exposició de l'Antic Hospital de la Santa Creu, tant per la col·laboració de l'Ajuntament, com per la idoneïtat de la seva ubicació a prop del Gran Teatre del Liceu: les primeres edicions s'inauguraven a les 11 del vespre, tot coincidint amb la sortida de l'òpera.

*La salida del Liceo, con unas copas de champaña tomadas ante los cuadros y entre las esculturas, ha pasado ya a ser algo típico de la vida barcelonesa. La juventud intelectual se da cita en la antigua capilla de Santa Cruz, lo mismo que los grupos dirigentes, las personalidades artísticas, lo mismo que las mundanas. En el decorativismo de esta cita, las barbas y los indumentos fantásticos de ciertos artistas se mezclan con los más despanpanantes modelos de alta costura.* (Cirici, 1960: 10)

Aquesta crònica, del IV Saló, mostra de la mà del crític (que fou un dels impulsors, malgrat que després es distanciés de l'AAA) les voluntats de materialitzar aquest reconeixement en aquest cercle del nucli de l'èxit (pàrs, crítics, galeristes, primers col·leccionistes), on el Saló exercia de primer accés al mercat, donades les dificultats en aquells temps d'exposar (per a l'art nou) en el circuit de les galeries.

A part d'aquesta materialització, ens interessa l'evolució del criteri d'incorporació de les diferents tècniques, tal com ho descriuen les portades dels catàlegs: I Saló 1957 (pintors i escultors); del Saló II 1958 (pintura-escultura-ceràmica); el III Saló 1959, no ho especifica, però es mantenen les mateixes tècniques; el IV Saló 1960 torna a especificar la tríada pintura-

escultura-ceràmica. El V Saló 1961 (catàleg amb un dibuix de Picasso a la portada, cedit per la Sra. Surós) incorpora pintura-escultura-ceràmica-esmalts, que es mantindran en els salons VI 1962, VII 1963 (amb un dibuix de portada d'en Miró cedit expressament per ell), i en el VIII 1964. El IX 1965 incorpora les arts sumptuàries, per justificar una exposició de Salvador de Aulestia, que va presentar trenta-un "mobles lúdics". El X 1966 varen tornar a les quatre seccions: pintura, escultura, ceràmica i esmalts. La XI, 1967-1968, va ser, en paraules de Alberto del Castillo, "*el X Salón con modificaciones*", ja que eren els participants del X però "*con setenta y cinco pintores y escultores menos y sin cerámica ni esmaltes, más un par de expositores nuevos*" (Castillo, 1967: 14): la novetat era que ocupaven les sales de la Secció Contemporània del Museu d'Art Modern de Barcelona (al Palau Central del Parc de la Ciutadella) durant un any. El XII 1968-1969 torna a presentar les especialitats de pintura, escultura, ceràmica, (desapareixen els esmalts) i, hi afegeix, les arts aplicades, sense que (donat que aquesta vegada el catàleg no diferencia els expositors per tècniques) sigui factible explicar a que es refereixen, si no fos que la participació de Josep Royo i Grau Garriga (amb tapís), de Rosa Bachs i Marta Malleu (amb esmalts), i de Manuel i Joaquim Capdevila (joies) expliqui aquesta compactació de les "arts aplicades".

Veiem, doncs, com des dels artistes –cal esmentar el protagonisme d'ells mateixos en la selecció i incorporació d'autors, segons l'operativa de l'AAA– es manté el ventall de tècniques, en principi, incorporant les arts menors. Segurament la precoç incorporació de la ceràmica (ja al II Saló) es deu a la presència d'Antoni Cumella en l'associació (arribant a presidir la comissió organitzadora del III Saló), així com l'autoritat que suposaven Angelina Alós, el propi Cumella, Llorens Artigas, i els germans Serra Abella, tots ells participants al II Saló. Els esmalts entren a partir de l'any 1961, on en el V Saló hi participaran Elisa Domènech, Montserrat Mainar, Montserrat Xicola, i Emilia Xargay, essent Mainar i Xicola (junt amb Marta Malleu) les que més vegades participaran als salons (5 en total): potser la condició de sòcia de l'AAA de Montserrat Mainar (amb el seu prestigi) ajudi a explicar aquesta presència de l'esmalt. Però en tota la documentació (tant els catàlegs originals com la

facilitada per la tesi de López Vicens) s'explicita poc el perquè d'aquesta inclusió (o no) dels oficis artístics i com, al Saló XI (el primer al Museu d'Art Modern) s'exclouen sense explicacions plausibles (absència de vitrines al museu) la ceràmica i l'esmalt. Ens crida l'atenció que la citada tesi d'Elena López Vicens, *El Salón de Mayo, 1956-69. Incidencia de un certamen plural y colectivo en la vida cultural y artística de su época* (dirigida per la Dra. Teresa Moreno i llegida a la Facultat de Belles Arts de Barcelona el 23-III-1995) no es preguntí sobre la presència o no d'aquests oficis artístics, ni el diàleg possible que podrien protagonitzar amb les tendències artístiques del moment. Cert és que, amb el valuós material que aporta, s'estaria en condicions d'aprofundir en aquest període, i en el paper dels Salons de Maig i l'AAA com cas d'estudi dels fenòmens de reconeixement en aquesta etapa concreta del panorama artístic del país.

*Empecemos por decir que, si bien la escultura, la cerámica y el esmalte, tienen apreciable representación, es la pintura lo que predomina en proporción arrolladora. Salta a la vista el avance de la no figurativa, no sólo en los elementos más recientes, sino en la conversión a esta tendencia de artistas que hasta ahora no militaban en ella.* (Castillo, 1961: 6)

Dels esmaltadors “actors”, en aquest cas esmaltadores, apareixien referenciades a les crítiques Montserrat Mainar (ressaltant la seva mestria) i Montserrat Xicola com a nou valor. Ressenyades la ceràmica i els esmalts sempre al final dels texts, val la pena veure el marc mental en el que es bellugaven els crítics d'aleshores.

*Por último, la sección de cerámica y esmaltes reúne obras de extraordinario mérito, que tienen en común, sobre los alardes de la técnica, el esfuerzo por poner esta a contribución, no de una mera artesanía, sino de un verdadero arte mayor en el que la libertad creadora no ceda ante las exigencias de aquella.* (Santos Torroella, 1961)

*En el terreno de la escultura es menester considerar la aportación de Jaime Ribalaiga con su panel de cerámica a gran fuego, de una gran calidad material dentro del brutalismo más informalista. (Cirici, 1960: 11)*

Podem observar, d'una banda, el tractament condescendent cap a aquells autors que no cedeixen als rigorismes de la tècnica artesana, i de l'altra a aquells que justifiquen les tècniques en l'àmbit major: la ceràmica en tant que escultura (no hem trobat crítiques que incorporin els esmalts com a pintures).

És interessant observar la trajectòria temporal dels Salons de Maig (1957 al 1970) que travessa els territoris des del postimpressionisme fins a l'art pop, tot intuïnt els nous comportaments derivats del *Fluxus* i anunciant l'art conceptual: Jaime Mercade, José María de Sucre, Antonio Tàpies, Jaime Muxart, Rafael Canogar, Alberto Rafols Casamada, J.J. Tharrats, Xavier Corberó, Moisés Villelia, Juan Hernández Pijoan, Armando Cardona Torrandel, José Guinovart, Juan Genovés, Angel Jové, Román Vallés, Wolf Vostell, Antoni Mercader, Antonio Muntadas-Prim, Antoni Miralda, Josep Ponsatí (hem respectat l'ortografia tal com consta als catàlegs). I això són només una petita referència dels més de 900 artistes que van participar als XII salons on hi podem comptabilitzar 95 ceramistes (10%) i 33 esmaltadors (4%).

Òbviament aquesta travessa, on la batalla entre figuratius i abstractes pren inicialment tot el protagonisme (dins del paradigma de l'art modern segons Heinich), els esmalts adopten partit (alguns autors) incorporant l'abstracció i els jocs de textures dins de les possibilitats que la tècnica permet: Andreu Vilasís (que segons ell informa, va fer un primer esmalt abstracte a l'any 1958, titulat *Primer dia de la Creació*) explicava com Pascual Fort incorporava els accidents produïts per la cendra caiguda del seu cigarret quan esmaltava una placa, acció poc curosa en una tècnica on el taller ha de mantenir una asèpsia quasi de laboratori. I si les discussions sobre l'esmalt i l'abstracció eren complexes, l'aparició del paradigma contemporani (el pop i el conceptual) relegaren aquest ofici a un espai difícil.

No així la ceràmica i el tapís que tenen més eines per mantenir-se en la plàstica matèrica i que, inclús, per la via de la instal·lació i de la reflexió sobre els processos, s'apropen a actituds heretades del conceptual (com a il·lustració

els ceramistes Benet Ferrer i Pere Noguera, i al tapís Grau Garriga i Aurèlia Muñoz).

Retornant als nostres llistats (tesis, diccionaris especialitzats, històries d'art, catàlegs d'exposicions col·lectives, seleccions de premis i biennals) volem fer unes darreres reflexions. Montserrat Mainar surt citada 19 vegades, Andreu Vilasís 17, Perote Armengol i Núria López-Ribalta 12, i Francesc Vilasís-Capalleja 10. D'aquests Mainar, Vilasís i Vilasís-Capalleja van ser premiats a Limoges, essent Vilasís-Capalleja premiat dues vegades i el que va ser més vegades seleccionat, essent convidat d'honor i formant part del jurat al 1986. Obvi que els factors d'oportunitat i d'implicació (participació en les organitzacions, com és el cas de Vilasís i López-Ribalta) alteren el valor d'aquest recomptes, però això està present mantes vegades en aquests processos de reconeixement, tant quan depèn dels pars com dels crítics i dels historiadors. Aquests recomptes només ens permeten fer un filtratge i apuntar algunes observacions. Montserrat Mainar (1928-2015) sembla clar que, donada la seva llarga trajectòria, té merescut el paper preponderant com esmaltadora reconeguda, i que va ser capaç de mantenir-se sempre activa. Ve a tomb aquesta ressenya de Jordi Sarsanedas, que ens emmarca també el pes de l'esmalt a Barcelona:

En un moment donat, ara ja fa uns quants anys, Barcelona semblava, només que et fixessis en l'abundor de l'oferta, la ciutat dels esmaltadors. Era decididament curiós. Ho devíem, potser, al que pogués quedar de la florida modernista –penseu en l'esmalt transparent de les joies de can Masriera; hi ha aquella benaurada inèrcia de l'ofici que acompanya, en contrapunt quan s'escau, la investigació innovadora—. Més clarament hi devia influir la tasca feta per l'Escola Massana, de la qual fou professor i després director Miquel Soldevila, que practicava amb un escrupolós virtuosisme la tècnica ginebrina de l'esmalt que gaudí d'un gran prestigi. Però tant ara, que ja no tenim tants aspirants d'esmaltador per metre quadrat, com aleshores mateix, el nom de Montserrat Mainar s'imposa amb una ben guanyada singularitat. (Sarsanedas, 2004: 40-41)



Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
Galeria Syra Barcelona	<i>Frontal altar major Montserrat</i>			Montserrat Mainar CIDAE
1957	1958			2009

Taula 10. Moments de reconeixement de Montserrat Mainar.

Cal afegir que al 1955 va guanyar el gran premi de la III Bienal Hispano-Americana de Arte celebrada a Barcelona, així com la seva selecció per a participar a la *International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961* al *Victoria and Albert Museum*, en la seva qualitat d'esmaltadora, i el ja referenciat premi a la Biennal Internacional de Limoges (1975), així com la seva exposició (que no es pot considerar de caràcter antològic) a la sala Rovira l'any 2008 “*coincidiendo con su ochenta aniversario, una de las muestras más innovadoras de su carrera*” (Giralt-Miracle, 20015: 31). I assenyalar que la monografia que edita CIDAE no té homologació com a “monografia escrita per un historiador o especialista reconegut”.

En el cas d'Andreu Vilasís (1934) resulta clar que la seva implicació en instàncies de reputació li ha donat un paper molt visible.

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
Institut d'Estudis Nord Americans, Barcelona			Membre de la Reial Acadèmia de Belles Arts i Sant Jordi	<i>Andreu Vilasís, o l'art de l'esmalt</i> N. López-Ribalta
1968			2005	1991

Taula 11. Moments de reconeixement d'Andreu Vilasís.

En aquest cas, el concepte *chef-d'oeuvre* no ens aporta cap peça rellevant, ja que l'obra de Vilasís ja ha entrat en l'autonomia de l'artista independent (això no exclou que tingui treballs per encàrrec), com tampoc podem ressenyar una exposició antològica (museu, etc.) i sí el Premi a la Biennal de Limoges (1980). Cal fer notar que la monografia està feta per la seva ex-alumna i col·laboradora, sense que això limiti la seva qualitat intrínseca, però sí que no eixampla el cercle de reputació.

Malgrat ser-hi menys referenciat que López-Ribalta i Perote Armengol, el cas de Francesc Vilasís-Capalleja (1932) resulta interessant: és l'únic esmaltador actual que ha viscut tota la seva carrera exclusivament de l'esmalt, amb un mercat propi tant nacional com internacional (Vilasís i López-Ribalta ho han combinat amb l'ensenyament, Armengol amb una botiga especialitzada en material per a la pràctica de l'esmalt). El currículum de Vilasís-Capalleja aporta una gran activitat en el camp de les exposicions, moltes d'elles individuals (comptabilitzades 61 a l'any 2006), de premis nacionals i internacionals (als de Limoges –únic esmaltador doblement laureat– afegirem el “*Award 1985*” del *Long Beach Museum of Art* a Los Angeles, U.S.A.), al 1990 és invitat especial a la X Biennal de Limoges on se'l cita entre els tres millors esmaltadors a nivell mundial (junt amb l'americà Bennet i el japonès Oota), i disposa d'una monografia “*Vilasís-Capalleja el primer esmaltador moderno*” (Miralles, 1991).

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
Galeria Syra, Barcelona		<i>Museum Alten Mühle,</i> Himmerod (Alemanya)		<i>Francesc Vilasís-Capalleja el primer esmaltador moderno</i> Francesc Miralles
1968		2000		1991

Taula 12. Moments de reconeixement de Francesc Vilasís-Capalleja.

És difícil establir criteris més sòlids per comparar reputacions: com ja hem comentat que en aquest cas també el concepte de *chef-d'oeuvre*, no és ja

significatiu, i d'altra banda l'exposició al *Museum Alten Mühle* (petit museu especialitzat en esmalts) és potser poc indicativa. A canvi la monografia està feta per un crític i historiador reconegut.

No entrarem en valorar les característiques estilístiques de la seva obra (com no ho fem, donada la nostra perspectiva sociològica, en cap cas) però sembla que el moment de reputació (pars, crítics i galeristes) pròxim no es equilibrat respecte al seu prestigi internacional. El FAD a través de l'associació específica AA FAD (Agrupació d'Activitats Artesanes), té una primera iniciativa per fer visibles els sectors amb la realització dels catàlegs monogràfics (subvencionats per la Generalitat de Catalunya) sobre la ceràmica, el gravat, el tapís i l'esmalt (catàlegs que incorporen també a membres no socis del AA FAD). L'any 1985 es publica el de l'esmalt, i estan tots els principals "pars" i no Francesc Vilasís-Capalleja: justament aquell any havia decidit "no participar en concursos ni exposicions col·lectives de l'art de l'esmalt" (Vilasís-Capalleja, 2-VI-2015). Recordem que l'any 1985 és l'any de la primera biennial de Salou, i consta (en els arxius d'Andreu Vilasís sobre la biennial) una carta de Francesc retirant la seva participació en aquest certamen. És coneguda (i explicitada pels mateixos protagonistes) la difícil relació professional dels dos germans (Francesc i Andreu), i això explica la desigual presència de Vilasís-Capalleja en les convocatòries d'àmbit nacional on Andreu Vilasís exercia un paper clar de promotor/ comissari, i no tant per una suposada feina d'obstrucció, com de camins volgudament diferents.

Aquí els cercles de reconeixement (la reputació entre els pars) es troba amb les dinàmiques on la sociologia i la psicologia s'entrecreuen, tot fent veure quan les dades, més o menys objectives de la nostra metodologia, troben indicis de factors personals que semblen ser rellevants per explicar els processos de reconeixement. En aquest sentit no podem deixar d'esmentar que, en l'*affaire* de la primera biennial de Salou (la crítica de Francesc Miralles a *La Vanguardia*), cal comptar amb la bona relació que l'escriptor i l'esmaltador Vilasís-Capalleja tenien en aquell moment (crítiques sobre ell a *La Vanguardia* el 2-XII-1984, 21-VII-1985, i posteriors 11-III-1986, i 5-II-1990) així com la monografia publicada per l'editorial AUSA (Miralles, 1991). Aquests fets reforcen

els criteris sobre els cercles de reconeixement, la relació entre artistes i crítics, segurament amb bona sintonia amb els galeristes pròxims, així com els antagonismes sobre el diferent criteri per a la construcció de la reputació: el CIDAE (recordem Centre d'Informació i Difusió de l'Art de l'Esmalt) ) és defineix en la seva web com a associació d'artistes i artesans esmaltadors (professionals, ensenyants, amateurs, estudiants i amants de l'art de l'esmalt) (CIDAE web consultat el 25-VII-16). Sembla clar que Miralles / Vilasís-Capalleja entenien el reconeixement d'una manera diferent que Andreu Vilasís, i que, defensant l'esmalt, es van trobar amb estratègies contraposades, en un moment en que l'esmalt tenia poc espai en el món de l'art.

Hem visualitzat com l'esmalt al foc de caràcter autònom (deixant de banda les seves aplicacions en l'orfebreria i la joieria) ha tingut una etapa de reconeixement social als anys 40 i 50, i com als anys 60 i 70 va perdre el seu protagonisme, amb un esforç per tenir presència als anys 80 gràcies a les iniciatives de Andreu Vilasís. Però ni la transcendència de les biennals de Limoges (ni el voluntarisme de les de Salou i el seu MECS) aconseguen col·locar l'esmalt com a ofici i llenguatge artístic amb presència reconeguda (a nivell de carrer el desconeixement és altíssim). D'unes aules a l'Escola Massana plenes (Arco, 1958) a un alumnat decreixent als anys 70, 80 i 90, amb la Llotja i la Massana impartint estudis reglats d'esmalt, i ara a l'actualitat només la Llotja com a escola formal amb un número total d'estudiants molt reduït (20), –si bé troben feina aplicada en tallers de joieria–.

Podríem avançar com a primeres conclusions que l'ús social de l'esmalt (i sempre referint-nos a aquell esmalt com a obra autònoma, equiparable a la pintura) ha perdut sentit: ningú veu pertinent acompanyar les seves parets amb una obra en esmalt (potser tampoc amb una pintura?).

El terra també és blanc, de marbre. El rectangle negre de la xemeneia subratlla, com les foscos d'un Tàpies, la blancor immaculada del conjunt. Tot, en aquesta casa, transpira els ideals estètics de la riquesa d'ara. Nueva formal i ecolatria. Els rics d'ara fugen del barroquisme decoratiu. El fulgor de l'or, tan imitable, ja només agrada als pobres. El ric d'ara aprecia les formes essencials: la lluosor del metall polit, la blancor dels marbres, l'amplitud d'espais i

perspectives. Ara que, malgrat la crisi, tothom pot consumir i acaparar objectes, el ric no vol art ni andròmines. No vol res: parets blanques, espais buits. (Puigverd, 2015: 14)

Segurament aquesta observació porta ja unes dècades funcionant. I nosaltres la hem pogut visualitzar en l'interior domèstic de la col·leccionista i galerista Carme Amat (amb un interès especial pels esmalts) i de l'arquitecta i col·leccionista de joies Carme Pinós: es poden imaginar l'entorn barroc d'una i l'espai minimalista de l'altra.

Així mateix la deriva informalista de les arts plàstiques cap a la meitat del segle va col·locar l'esmalt en una posició contradictòria: semblava que la figuració li era consubstancial. Però això no és del tot cert ja que esmaltadors que haguessin experimentat amb l'abstracció n'hi va haver: des d'un precursor com Robert Cartes (1886-1971, alumne de l'Escola Massana a la dècada dels 40) amb els seus esmalts "passats de foc" on aconseguia resultats matèrics (té una peça al MECS), a un Andreu Vilasís que presenta a l'any 1960 "Primer dia de la Creació" (realitzada segons l'autor el 1958), a Pascual Fort (1927-1991) "artista independent, polifacètic i agosarat que des de Tarragona i viatjant als EUA, s'endinsà en els nous camins que s'albiraven d'abstracció i textures assolides sense materials afegits, realitzant obres de gran format emparant un forn ideat per ell" (López-Ribalta, 2014: 173). Fort té els elements propis d'un artista del moment: s'enfronta a la tècnica amb la mateixa llibertat que Jackson Pollock, saltant-se l'ortodòxia, barrejant materials i cercant sempre l'accident del gest, inclús tractant les planxes de metall amb el foc com si fossin calçots (foc obert per a sota, sense forn tancat), amb la desesperació (i una certa admiració) dels companys esmaltadors. Va donar el salt a Nova York, on va rebre el primer premi "*Fence Show*" (1965) del Museu de Brooklyn, així com al 1975 el primer premi a la biennial de Limoges, exposicions individuals (René Metràs, Aquitània, Belarte a Barcelona, Hastings a Nova York, entre d'altres) i crea murals (gràcies al seu personal forn), alguns de més de 40 metres quadrats. Com veiem hi havien possibilitats per seguir camins paral·lels als de la plàstica pictòrica, però no varen rebre el reconeixement, l'interès adequat: el

mateix Pascual Fort acaba la seva carrera dedicat, amb un activisme encomiable, al gravat (Mini-Print Internacional de Cadaqués). Carme Llorens (1927), Montserrat Xicola (1933), Rosa M<sup>a</sup> Codina (1948), Marisa Jorba MAÏS (1959) són algunes esmaltadores que han resolt les seves peces amb una voluntària investigació abstracta i que malgrat els seus puntuals reconeixements, no han tingut una visibilitat concreta.

No sembla, doncs, que la rèmora figurativa sigui el motiu pel no reconeixement d'aquest llenguatge.

Un reconegut artista que va utilitzar l'esmalt és Joan Junyer (1904-1994), pintor insòlit que, després d'una estada de 15 anys a París, s'establí a Nova York a l'any 1942, i on el Museu d'Art Modern li dedicà una exposició el 1945. Fruit de les seves investigacions són el que ell anomena *free standing painting* on acaba incorporant l'esmalt sobre acer (Junyer, junt amb Masriera i Soldevila, són els únics –del camp de l'esmalt– ressenyats pel Bénézit). Aquesta interrelació amb l'escultura és una altra manera de establir ponts amb les arts majors (des d'un art menor com l'esmalt): Elisabet Puig (premiada al Premi Internacional d'esmalt Massana/ Soldevila, 1987) i Marisa Jorba MAÏS (seleccionada en el mateix premi) han treballat, sobre tot aquest última, en aquest camp, però també amb resultats limitats des del punt de vista del reconeixement de l'esmalt com a llenguatge autònom.

Le Corbusier (1887-1965) ens va sorprendre amb la seva porta en esmalt de l'església de Ronchamp (1950) i posteriorment la de Chandigarh (1961). És obvi que la durabilitat cromàtica és una raó clara per fer servir aquesta tècnica però, com desenvolupa Rosa M<sup>a</sup> Codina en la seva tesi doctoral, els orígens de l'arquitecte tenen una gran importància: "Le Corbusier, creix en un ambient d'esmaltadors, tant el seu avi com el seu pare eren esmaltadors de rellotges." (Codina, 1990: 4). I ell aclareix com la pintura (dedicava els matins a pintar, durant una part molt llarga de la seva vida) és la generadora de les idees "que més tard aplicarà a l'arquitectura; de les pintures, sortiran escultures, tapissos, poemes, gravats, i, al final de la seva vida, els aplicarà a l'esmalt." (Codina, 1990: 3). Apareix aquí un tema que estaria be desenvolupar: aquesta centralitat de la pintura com a germen, i les seves

repercussions en la jerarquia del món de l'art. Molt interessant la declaració del arquitecte el dia de la inauguració de la porta esmaltada de Parlament de Chandigarh: "Sóc un intel·lectual artesà. Quan era jove, era gravador de rellotges. Avui només la dimensió n'ha canviat." (citada a Codina, 1990: 4). A l'any 1925 ell havia, escrit quasi parafrasejant a Adolf Loos: "*plus un peuple se cultive, plus le décor disparaît*" (Le Corbusier, 1996: 85). Quins són els canvis mentals que s'operen? Un arquitecte reconegut (també com a artista) és pot permetre, ara sí, reconèixer-se com a artesà? Això sí: "un intel·lectual artesà".

Aquesta relació amb l'arquitectura també ha estat un camí explotat pels esmaltadors: Carles Madirolas, professor de l'Escola Llotja, molt versàtil en l'ús de tècniques diverses, va fer les 42 plaques que cobreixen la façana de l'edifici Chasyr (Diagonal 453) tot construint un forn especial. L'equip URBART (Marta Manlleu i Rosa Mascaró, formades a l'Escola Massana) treballen tant amb revestiments murals per edificis i espais públics com en instal·lacions escultòriques, així com cal ressenyar el treball fet conjuntament entre Pascual Fort i Niebla, a La Bisbal (Codina, 1989: 5-7).

Un ofici artístic que ha cercat l'emancipació, que ha ampliat el seu territori al camp de l'escultura i l'arquitectura, que ha tingut *chef-d'oeuvres* i actors reconeguts, però que no ha estat capaç de involucrar els cercles adequats de reconeixement, mostrant els perills d'una endogàmia (no volguda) però que explicita la impotència quan les instàncies que articulen el moment de la consagració son impermeables. Tant mateix al MACBA, a part de l'obra ja esmentada de López-Ribalta (*Atrapades*, 1988) hi apareixen dos esmalts sobre metall (4 panells de 100 x 100 cm. c/u) de Öyvind Fahlström (1928-1976), *Restaurangblandning I i II*, (1961), obres d'esmalt al foc sobre metall amb absoluta contemporaneïtat però que són incorporades en tant l'autor ha generat una obra múltiple de fort reconeixement per la seva adscripció a l'art pop i l'art compromès.

*La notoriedad para la sociedad endogámica del primer círculo estaba contenida en la construcción de sus propios valores. Los artistas no creaban para el público sino que creaban a su público, que en ese primer momento estaba*

*conformado por un reducido número de artistas, coleccionistas y escritores.*  
(Peist, 2012a: 64)

Núria Peist descriu aquí la primera etapa dels impressionistes, on parla d'un sistema endogàmic (els pintors i els seus adeptes des del 1870) que s'obre més enllà del seu cercle específic al 1900 gràcies al mercat que els fa seus, i al 1930 amb el suport institucional (Peist, 2012a: 65). Francesc Miralles assenyala el mercat com a responsable de que l'esmalt no superés aquest primer moment endogàmic: la resistència de les galeries de primer ordre de Barcelona per incorporar els esmaltadors entre els seus artistes (Miralles, 12-VIII-2016). Una resistència provocada per la por a no ser considerats “moderns” i perdre prestigi exposant un “ofici artístic, una artesania”, resistència que, per exemple, la Galeria Maeght a Barcelona no compartia, amb la seva versatilitat demostrada per incorporar la ceràmica i el tapis, per exemple.

Acabem aquesta primera aproximació a les conclusions sobre el reconeixement de l'esmalt amb dues cites, al nostre parer, que expliciten la tensió d'aquest no reconeixement, carregat de perplexitat: la dificultat de comprendre els processos d'*artification*.

Una de les característiques fonamentals de l'art dels s. XX, és la total llibertat d'expressió i a través dels mitjans més diversos. Negar a aquestes altures, que l'art de l'esmalt, no té el seu llenguatge propi i que els seus creadors no poden atènyer les cotes més altes d'aportació artística, com l'escultura, el cinema, el collage o la pintura, per exemple, és a més de grotesc, reaccionari i cangrista. (Text de Modest Cuixart al catàleg de l'exposició de MAÏS a Palafrugell Art, 1987. Aquesta esmaltadora havia col·laborat aplicant esmalt en algunes peces de Cuixart.)

¿Exposarien també a “la Caixa”, em pregunto, amb la mateixa dignitat i prestigi, una exposició d'esmalts?. ¿Perquè la fotografia se la considera avui com una obra d'art i no així a l'esmalt? ¿Quins són els criteris i les persones que avaluen o consideren que una és art i l'altra no tant?. ¿Una, la fotografia, és digna i mereixedora d'exposicions mentre l'altra, l'esmalt no mereix aquesta atenció?  
(Vilasís, 1996b: 4)







## LA CERÀMICA: EL SOSTRE DE VIDRE

No podem negar que dels tres oficis aquí estudiats, la ceràmica té una densitat antropològica específica. Mentre la joieria ens acompanya en els rituals, les significacions socials amb una utilitat simbòlica, la ceràmica (lligada al seu procés i la seva matèria) és la primera en definir-nos com a espècie que ha estat capaç de crear un material nou. Aquest, amb la seva plasticitat, ens ha acompanyat en la utilitat com a aixopluc (maons, teules), com a contenidors (càntirs, aixovar), com a suport per a la simbolització i el confort estètic (baix relleus, escultura). Al respecte cal ressenyar la contundent exposició *D'obra. Ceràmica aplicada a l'arquitectura* comissariada per Pedro Azara (Museu del Disseny de Barcelona, setembre 2016 / gener 2017).

Això fa, que en el marc dels oficis artístics –esmalt, ceràmica, joieria–, sigui la ceràmica la que relacionem més amb el territori de l'artesanía. Per això, en aquest capítol, aportarem una reflexió sobre el paper del món de l'artesanía, en tant que, com diu Howard S. Becker, aquest forma part, junt amb el món de l'art, d'una "*organización social más amplia*", i cal veure tant allò que els separa com el que els apropa (Becker, 2008: 56).

Després del seu llarg recorregut, la ceràmica arriba al segle XX amb dos tradicions: la terrisseria i la ceràmica com a art decoratiu. Una lligada a l'ús més quotidià i amb una infiltració molt alta en les classes populars, i l'altra combinant ús i distinció estètica, pròpia de les classes benestants. La mecanització, la irrupció de les metodologies i les formes aportades pel disseny industrial, els nous materials, els nous interiors i la democratització de l'accés als bens, han anat col·locant la ceràmica en un entorn més marginal que aquesta ha volgut ampliar-lo fent seves unes obres més pròximes al món de l'art que no al de la utilitat. Aquesta renovada direcció ha estat possible tant per l'interès dels artistes cap a la incorporació de les tècniques i materials diversos, com pel paper de les escoles (ho hem vist amb l'esmalt): ja no és possible acontentar-se amb l'aprenentatge tècnic i de formes repetides del taller del terrisser (o de la manufactura ceràmica), sinó que l'entorn escolar sembla que pot transmetre amb més garanties els continguts i l'actitud en vers de la creació.

Quin paper pot jugar l'escola d'art en aquest procés d'*artification*? Quines altres instàncies actuen? La ceràmica, a diferència de l'esmalt, adquireix un paper rellevant en l'art contemporani gràcies a l'interès d'artistes rellevants per aquest ofici artístic. Si bé Gauguin ja reivindicava la seva acció precursora ("*J'ai été le premier à lancer la céramique sculpture*"), ningú dubta que l'impacte de Picasso i Miró ha estat cabdal per a la incorporació de la ceràmica en el món de l'art. En aquest sentit el paper de Llorens Artigas sembla cabdal (no ho va ser el del matrimoni Ramié) per dues raons: per la sinergia modèlica que van crear amb en Miró, i per la seva generositat pedagògica al si de l'Escola Massana tot ampliant la valoració de la ceràmica i la reputació internacional d'aquesta institució.

Però les instàncies, els *gatekeepers* que varen obrir la porta, no sembla que han tingut la mateixa actitud amb els ceramistes que, de manera autònoma, han intentat un reconeixement més enllà del seu primer cercle de reputació primerenc. Aquí podrem observar com actua la *artification* i per que

aquesta sembla no consolidar-se. Potser podrem aplicar el concepte, extret de la filosofia de gènere, del “sostre de vidre”.

#### **4.1 Del càntir, les arts industrials, i la peça única**

La ceràmica és una art alegre. (...) Durant segles, ha representat l'única presència dels colors vius i immarcescibles 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 Pellicer, 1977a: 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* (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 absorbt amb el seu dispositiu mòbil o la seva *tablet*? Sense parlar del fet que les estadístiques continuen donant d'una mitjana de 3-4 hores diàries de consum televisiu (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 col·laboració al butlletí de l'Associació de Ceramistes de Catalunya (Prieto, 1992:19) es planteja 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). Pensem que aquesta màgia primigènica 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 (en això és similar a l'esmalt sobre metall), 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.

Aquest control del foc li dóna un caràcter xamànic. En la nostra cultura mediterrània, el relat bíblic ressona amb evidents paral·lelismes: Déu dóna 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 ressonen els *modus operandi* de les seves cultures.

No cal insistir: la ceràmica ha estat un material d'una importància cabdal en la nostra civilització: a rescatar la idea de l'artesà civilitzador (Sennett, 2009: 33-41). 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 Pellicer, 1977a: 24)

En l'àmbit de l'objecte decoratiu: els plats pintats, els gerros decorats, els *bibelots*, les escultures de ceràmica, les *argenteres*..., els quals ocupaven un espai prou reconegut (i recarregat: recordem certs interiors burgesos plens

d'objectes que ara, col·loquialment, alguns en diuen “*pongos*”). Sembla obvi que la ceràmica ha anat abandonat 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. Així com els aqüeductes o els castells, en altre temps purament funcionals, han esdevingut obres d'art per a nosaltres, això mateix ha passat amb la ceràmica. (...) 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 Pellicer, 1977a: 24)

“Tot allò que pugui ser industrialitzat, ho serà”, aquesta afirmació programàtica de la revolució burgesa (de la que no tenim localitzada l'autoria) té dos aspectes molt significatius: 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, tot fent costat a la capacitat d'ampliació de la base del mercat). Formar part d'aquesta revolució 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. 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).

*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, 1989: 275)*

Això escriu John Berger en el seu remarcable “*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, 1989: 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'artesanía.

*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, 2009: 135)*

Pot ser útil revisar la relació contradictòria del nostre gust burgès respecte a l'artesanía en tant que com a *habitus*, afecta a la composició del camp artístic, ergo als processos de reconeixement: 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 rusticitat del producte artesà i la voluntat consumista del producte industrial.

(...) 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 Pellicer, 1977a: 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. Voldríem fer menció d'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 té tendència a oblidar el seu vessant literari (rural i feréstec: Víctor Català, Raimon Casellas). Aquest és un aspecte dels processos de *classement* que mereixeria unes reflexions més pausades i que només apuntarem: 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 "aristocraticisme" camperol, entre el cosmopolitisme barceloní i el nostàlgic concepte de pàtria aplicat al territori. Però no és aquí el lloc per desenvolupar amb rigor aquesta hipòtesi.

Complementariem aquest vessant sociopolític 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 d'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)

Com ja hem comentat a l'apartat 3.2, era significatiu com Isaac Diaz Pardo (1920-2012): ell, galleguista i republicà, *alma-mater* de la refundació de la factoria Sargadelos i de l'innovador "*Seminario de Estudios Cerámicos*" (iniciats al 1972), es negava en rodó a utilitzar aquesta paraula per les seves connotacions franquistes, actitud segurament extrapolable a sectors intel·lectuals propers.

Com significativa va ser la molt interessant exposició *Artesania i Societat* comissariada per Blai Puig (que el 2005 va inaugurar la nova etapa d'Artesania 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 a ells signifiqués "artesanía" (i que formés part del seu entorn domèstic). Hem 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 l'ètnica, i el 18% a l'actual.

Sembla clar que el component d'allò que no som –tant per factor temporal (el nostre passat rural) com espacial (allò llunyà i exòtic)– és molt present, i s'hi intueix que allò tradicional ja és vist amb uns ulls molt propers a allò ètnic, sent clarament majoritari (un 82%): això encaixaria en aquest camp semàntic que relaciona directament el rural propi com a ètnic.

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'artesanía i el disseny industrial (que en altres països es respecta) a Catalunya fem un tall, sospitós de ser fruit de la contradicció del *habitus* burgès a dalt esmentat

(perquè no tenim una part d'aquesta artesanía en el 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 ratificada ja que no disposem de dades directes però sí d'un coneixement personal) ens 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 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* artesanía" i en el qual considerava la tradició artesana com una cosa del passat, 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 sembla interessant remarcar l'ús de la paraula anglesa *crafts* per suggerir la possible dignificació dels nous comportaments artesans, corroborat pel fet que des dels anys 90 estava molt estès referir-se als joves fabricants d'objectes, normalment sortits de les escoles de disseny, com a *designer-maker*, ja que la paraula artesanía continua generant molts anticossos. Cal agrair al filòsof i sociòleg Richard Sennett haver escrit el seu interessant 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 de reconeixement, en aquest cas no d'un artista, si no d'un territori, el del món de l'artesania (tot seguint a Becker). Com a anècdota significativa, el Museu del Disseny (anomenat aleshores Disseny Hub

Barcelona) instal·lat al carrer Moncada, va organitzar una taula rodona al voltant d'aquest llibre on es va sentir la paraula artesania de manera naturalitzada, en un entorn en el que no era habitual (2006).

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.

*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)*

Aquesta cita presenta molt bé els aspectes rellevants d'aquesta nova sensibilitat cap a l'artesania tradicional. D'una banda la reacció enfront del producte serià, 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, 2009: 109)*

D'altra banda, Pélaury remarca 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.

*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 si 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 (recordar els treballs de Corredor-Matheos sobre la ceràmica popular, l'activisme de Pélauzy sobre l'art popular amb un abast molt ampli, el magisteri de Kuoni sobre la cistelleria).

Francesc Vicens també ho explica molt bé (en línia amb el debat disseny *versus* artesania).

*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, 1971: 18-19)

La diagnosi i el consell al disseny industrial semblen correctes, però no són contradictoris amb la continuïtat d'una artesania 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 a la indústria ceràmica: Francesc Quer, Josep 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 Pellicer:

És curiós el fet de la pobresa en intervencions sobre el disseny industrial. Si repassem la llista dels Deltas 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 artesania. (Cirici Pellicer, 1977a: 462)

Segurament el prestigi dels Delta estava indicant la línia correcta del que es prescrivia com a modernitat i progressia, i caldria repassar amb detall la producció industrial de l'època per veure les omissions indicatives dels prejudicis sobre la "vella artesania".

Retornant a la nostra reflexió sobre els 84 objectes de l'exposició *Artesania i Societat*, respecte al possible pes de l'artesania contemporània (hi havia un 18% d'objectes contemporanis), veiem que té un percentatge menor. En molts dels objectes inclosos dins d'aquest percentatge s'evidencia la difícil divisió entre artesania i art.

#### **4.2 Artistes i ceramistes. Miró i Artigas**

Com "entra, llavors, l'art culte a través de la creativitat individual" (Cirici Pellicer, 1977a: 24)? Ens referirem de nou a l'Escola Superior dels Bells Oficis on "potser la ceràmica era la disciplina més atesa" (Miralles, 1985b: 252).

Més enllà de la ceràmica utilitària tradicional, Antoni Serra i Fiter és considerat l'introduïdor del nou concepte de ceràmica d'art a Catalunya d'ençà que el 1904 inaugurà el seu taller al Poble Nou barceloní, amb el nom de *Fábrica de Porcelanas y Gres de Arte*, on produí obres de molts artistes contemporanis, com ara Ismael Smith, Enric Casanovas o Pablo Gargallo.

Gran innovador en l'ús de les tècniques –sobretot en la delicadíssima porcellana de gran foc, amb la qual va fer alguns dels seus gerros més refinats–, i també en el camp docent, com a professor a l'esmentada escola del 1921 al 1924, atorgà una atenció cabdal al coneixement dels materials i la fabricació de pastes i esmalts que els alumnes aprenien a fer-se ells mateixos. (Vélez, 2014a: 161)

Amb Serra en aquesta escola professaren també els ceramistes Marià Brugués, Josep 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 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 Laietanes (Miralles, 1985b: 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, 1983a: 67). Sembla que l'aportació principal de Quer (Cirici Pellicer, 1977a: 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. Recordem 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)

I és que al tombant del segle i inicis del XX artistes reconeguts més interessats en la via expressiva (que no en l'estricta decorativa), obrien el ventall dels materials i els oficis: Gauguin va compartir el seus treballs en ceràmica en el taller de Chaplet (1886-1895) amb Francisco Durrio, escultor espanyol polifacètic, instal·lat a París (Barañano, 1993: 16-26). Curiosament a iniciativa d'Ambroise Vollard, diferents pintors (Renoir, Mary Cassatt, Maillol, Maurice Denis, Derain, Vlaminck...) varen col·laborar amb el ceramista André Metthey amb el que ja treballava prèviament Rouault (Haro, 2007: 62-65) en una clara voluntat d'obrir camps amb noves capacitats de formalització. Sembla significatiu el retrat de Renoir fet a Vollard, on aquest està contemplant unes peces ceràmiques que té a la mà (datat del 1908, col·lecció del *Courtauld Institute of Art*).

Aquesta voluntat segurament va obrir camí en aquell moment a Llorens Artigas, Raoul Dufy, Picasso... (no oblidem les coincidències vitals a París, amb Durrio com a connector en moltes d'elles).

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 l'any 1919 era secretari de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art de Barcelona, serà cabdal en la consideració de la ceràmica com art, és a dir, en la superació d'aquesta dicotomia. En aquella època, explica Francesc Miralles (Miralles, 1992a: 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 el seu 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'espantarrar 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*, *Gasetta 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 "per escalar el lloc que, de dret, els



pertocava en la distribució de jerarquies de la Barcelona artística” (Ràfols citat per Miralles, 1992a: 17).

Pensem que tot això és un bon exemple del primer nucli de l'èxit: els pars, la crítica, les primeres exposicions.

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 polèmica que va provocar agressions a alguna de les obres:

La visió de les obres divideix els visitants en tres categories: a) Els que l'exposició els agrada (amb reserves o sense). b) Els qui s'indignen. c) Els qui s'hi fan un tip de riure. Els primers entenen en art i comprenen les obres d'En Miró. Els segons no hi entenen –potser perquè no hi tenen obligació ni s'ho han proposat–, però serien susceptibles d'arribar-hi a entendre. Els darrers, podem dir que potser no hi entenen. (...) En Joan Miró estudia la realitat i en treu una visió pròpia que transmet als seus dibuixos i a les seves pintures i per això sap donar a aquestes darreres una finesa de color que necessita, com a precedent indispensable, una finesa de percepció que no és possible substituir per una simulació. (Llorens –1918–, citat per Miralles, 1992a: 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, 1983a: 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 (citada 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 queda reflectit per Francesc Miralles (Miralles, 1983a: 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 parisenca: "Per a Llorens, París fou una segona pàtria...". (Pla, 1975: 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 a l'apartat 2.1 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 Paco Durrio que com hem comentat, era home molt sociable i connectat, amic de Gauguin i Picasso: d'aquestes connexions 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 la seva primera exposició a les galeries Bernheim-Jeune l'any 1926 (Miralles, 1992a: 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 procés de reconeixement del primer moment del nucli de l'èxit (Peist, 2012a: 314-322), on aquest queda formalitzat pels pars, els primers crítics, marxants i col·leccionistes (encara lluny d'un èxit econòmic).

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 extraversió 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 tècnic-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 el va fer mereixedor 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 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. (Llorens Artigas 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 *Gaseta de les Arts* a Llorens i Artigas... (Garcia-Sedas,1997: 116)

Pensem que aquestes intencions i explicacions materialitzen el concepte “consagracions creuades” que 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, 2012a: 98)

Llorens Artigas és a la vegada un par i un crític, i a això li afegim la seva bonhomia 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 rigorós i incansable). Ambroise Vollard (col·leccionista 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 conversador, atractiu que va ser fonamental, com veurem, en la seva docència a l'Escola Massana.

El primer nucli de reconeixement 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 fotografies de 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 sempre estaré per endavant. A més a més Llorens tenia una creença espiritual de l'art:

Que en l'obra de cada u de nosaltres i en el seu treball hi sigui present la força creadora que existeix, d'una manera absoluta, en l'art de tots els temps. Així sigui. (Llorens Artigas, 1950, intervenció en l'acte de clausura de la "Primera Semana de Arte de Santillana del Mar; citat en Miralles, 1992a: 84)

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

Evidentment que aquest esperit 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 reputació de Llorens com a ceramista va sent important, disminueix la seva producció com a crític per evitar repercussions negatives i "suspiciacions davant de futures exposicions (seves)" (Miralles, 1992a: 44). Aquest historiador també comenta

que no podem oblidar el complement econòmic que comporta la doble activitat de ceramista i crític (Miralles, 2016), que més tard es compensarà amb la dedicació a la docència.

Aquest autor reflexiona 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):

Aquesta decidida vocació a treballar amb un altre artista, crec que respon a diversos motius: en primer lloc, al corrent d'interès que els pintors tenien envers la ceràmica en el moment que el ceramista barceloní arriba a París; en segon lloc, l'especial interès de Llorens Artigas per obtenir, sempre de nou, resultats diferents, la qual cosa obligava l'altre artista; finalment, i com a conseqüència del primer, la possibilitat de treballar d'una manera immediata a remolc d'un personatge famós i molt introduït en el camp artístic, o sigui guanyar diners pels encàrrecs. (Miralles, 1992a: 28)

Tot complementant aquests motius, des de la perspectiva de la sociologia del reconeixement, és pertinent 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 assenyalarem, dins del primer moment de visibilitat, 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, 1992a: 45); segona exposició individual a Barcelona, també a la Sala Parés (1933); el 1934, el Museu d'Art Modern de Barcelona li compra l'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).

Aturem aquí les referències al seu historial d'exposicions i d'entrada als museus canònics ja que la guerra civil havia marcat un punt d'inflexió en la seva activitat, i provoca, en la immediata postguerra, la seva instal·lació a Barcelona. Ens aturem concretament en la referència a les exposicions a la llibreria Argos perquè és el moment en què, fruit de la visita d'en Joan Miró a aquestes exposicions, s'inicia la tant coneguda relació.

Sobre aquesta fructífera relació s'ha reflexionat molt. Deixant de banda les molt interessants idees respecte a la modèlica 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 Pellicer 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, 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, 1992a) de l’etapa parisenca. Tal com ja hem comentat, sembla que va ser G. Bounoure (director de l’Institut Francès de Barcelona, del que ja hem parlat i que en l’article esmentat el qualificava com a pintor ceramista i crític d’art) qui li va presentar Picasso l’any 1921 a París; afegint-se poc després la relació comú amb l’escultor i ceramista Paco Durrio. 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: Galerías 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 aleshores de l'Escola Massana) l'estiu de 1950:

En Miró és aquí i està decidit al retorn a fer molta ceràmica i fer una gran exposició a París vol aixafar an en Picasso; l'ajudarem, no és difícil. (Llorens Artigas citat per Miralles, 1992a: 71)

Inclús Jordi Aguadé ens 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 tova i baixa temperatura de cocció, on treballa amb pisa i no amb gres i gran foc. Segurament això porta Llorens a dir: "*Li passa igual que al pintor que li donen colors i teles defectuoses. S'ha posat en contacte amb gent que no és ceramista pròpiament dita.*" (citat a Miralles, 1992a: 89, nota 46). 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 (fill de Llorens, recordem) acompanyat de Miró el va a veure cap als anys seixanta, Picasso li diu: "Conec al millor ceramista. Segur que el deus conèixer: l'Artigas", desconixedor de la filiació del jove ceramista que el venia a veure (citad en Miralles, 1992a: 27).

Pensem 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 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 sinergies i una certa honestedat, 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. La tesi

doctoral de la reconeguda ceramista Madola (Domingo, 2005) hi aprofundeix, ja que ella aporta a la seva recerca acadèmica, el seu coneixement tècnic. Queda clar que el treball rigorós, la sintonia bàsica sobre què significa l'acció creativa, i les sinergies 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'artesania).

Com a referent final d'aquest èxit, referenciem 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 exuberància) 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 baix relleus com elements més volumètrics (columnetes, arquivoltes, cornises, *argerates*..., 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 de "l'ornament és delictes", així com la interessada actuació dels promotors que troben molt més econòmica aquesta filosofia.

Al 1955, Miró rep 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'ocassion d'entreprendre ni même d'imaginer auparavant: de vastes surfaces céramiques disposées au plein air. (Pierre, 1974: 44)*

Per valorar el repte, que després es transformarà en una merescuda reputació, és interessant transcriure les interioritats tècniques d'aquesta obra, tal com

relata Joan Miró (aquí el paradigma de l'art modern –recordem Heinich– encara valora l'habilitat):

Cap ceramista no se les hauria pogudes tenir amb una obra d'aquesta envergadura. A més, calia també preveure la resistència de les matèries a les diferències de temperatura, a la humitat i a la insolació, car els dos murs eren a l'exterior, sense cap protecció. Tots aquests problemes eren extremadament difícils de resoldre i només Artigas podia fer-ho. Les tècniques emprades avui produeixen faiances o gres. Les primeres resistien malament el clima de París, els segons s'adaptaven a una paleta. Artigas utilitzà un procediment mixt, una terra refractària recoberta d'una engalba de gres blanc i tot cuit a 1000° per, a continuació, esmaltar amb un esmalt de fons en gres, diferent per a cada rajola, i cuit a 1300°. Després, el foc de la decoració, l'esmalt i el color, a 1000°. Tot es va coure amb fusta, que permet uns efectes que no s'obtenen amb el gas, el carbó o l'electricitat. Llorens Artigas buscà, doncs, com un vell alquimista, les terres, els esmalts de gres i els colors a emprar. Aquesta recerca era una veritable creació a partir dels elements naturals... (Miró citat a Miralles, 1992a: 74-75).

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)... Sembla 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 gran art? La ceràmica com vell ofici?

És obvi que la valoració de la ceràmica ha anat fluctuant des dels inicis del s. XX. En aquesta fluctuació hi 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...

Benaurada industrialització. Lloada sigui la tècnica i la indústria modernes, l'enginy de l'*home faber*, el llamp de la intel·ligència electrònica. Gràcies a ells podem tornar a assaborir amb plaer i a consciència les coses senzilles i meravelloses sortides de la mà nua de l'home. (Corredor-Matheos, text del catàleg de la Galeria Sur de Santander, 1977; citat a Miralles, 1992a: 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 mons de l'art? Referenciarem Antoni Cumella més endavant, però fem constar ara que l'aspecte diferencial amb Llorens Artigas ha estat, sens dubte, la relació d'aquest amb Miró. I aquesta relació forma part d'un dels processos d'*artifiction* que assenyala Heinich: "*La signature comme indicateur d'artifiction*" (citat a Brunet, 2012: 42). Ella remarca que la firma és l'operador d'*artifiction* més segur: un ofici artístic té les portes obertes en aquest procés d'incorporació en el món de l'art, o al menys de establir-se en el territori de la intersecció entre el món de l'art i el món de l'artesania (en el ben entès que la peça firmada per una artista no genera dubtes: és art). Sense voler actuar com a tal, l'artista en qüestió es converteix en un *gatekeeper*, aquesta vegada per acció positiva: obrint la porta, facilitant l'*artifiction*.

Quin paper té una institució acadèmica, una escola? És una instància de reconeixement? Ho són els professors? Hi ha portes giratòries entre el món

acadèmic i el món professional? Als anys 70, una futura ceramista va preferir anar a l'Escola del Treball, perquè a la Massana "eren massa artistes"...

### 4.3 Llorens Artigas a l'Escola Massana. Consagracions creuades

*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 inadmisibile 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 cabdal per a l'inici, com sabem, de la seva col·laboració.

En aquella mateixa plana del diari on *La Falange* mostrava la seva hegemonia, iniciava les classes un Llorens Artigas que havia escrit l'article *El somriure i el bolxeviquisme* (Llorens, 1918a), i que publicava a *La Revista* (1933) una resposta sobre la Renaixença:

Els meus ideals purament patriòtics en la meva juventut anaren formant-se i prenent cos en les doctrines socialistes maximalistes; actualment accepto les doctrines comunistes, però no la disciplina de Moscou.

La meva activitat artística des que sóc fora de Catalunya m'absorbeix per complet i avui dia la ceràmica és el punt on convergeixen, a més de les meves activitats, el meu ideal de perfeccionament i de contribució a una obra per modesta que sia, al nostre Renaixement. (Llorens Artigas citat per Miralles, 1992a: 46)

En aquest moment (en temps de dictadura feixista i postguerra), 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 compregué que els artistes no es fan, com a màxim es desvetllen, i per això 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, coincidint amb l'època dels murals), 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·laboraran 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 (i del disseny i construcció dels seus coneguts forns de llenya "Terra i Foc", "Paterna", "El Racó"), i poc amic de donar directrius formals o conceptuals:

Cal no confondre l'aprenentatge amb el "mitjà d'expressió". (...) L'aprenentatge és el procés que segueix per arribar en aquest resultat proposat. El primer és un elemental material, el segon és un element espiritual. L'un és una realitat exterior, l'altre és un fet intern de recerca de la pròpia personalitat. (Llorens citat per Miralles, 1992a: 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 conegut Bar Absenta (on Llorens passava llargues hores). 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 durant 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 nord-americana Roberta Griffith (a l'Escola Massana al 1962-64) 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. (Griffith citada en Miralles, 1992a: 58)*

Pensem 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 modern: la pròpia afirmació (auto-definició), la pròpia actitud i la valoració entre els pares (amb una certa voluntat de *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 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 d'elaboració de capital simbòlic. La valoració d'aquest aprenentatge i la importància que en la biografia d'una artista pot tenir, es va veure materialitzada en la ponència que Roberta Griffith va presentar el 15-IX-2016 al 47è Congrés i Assemblea General de l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica (IAC) a Barcelona, on, molts anys més tard, mostrava l'admiració i l'empremta que Llorens Artigas li havia procurat.



Està clar que Llorens Artigas representava l'artista de les avantguardes del París del primer terç de segle, però lligat a un procés de materialització (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 essent la secció d'oficis més nombrosa als anys 70 (dades difícils de contrastar donada la metodologia burocràtica de l'època). El mateix Lluís M<sup>a</sup> Güell (en una entrevista en vídeo el 21-11-2000) comentava que Llorens Artigas ve ser un gran tractor d'alumnes estrangers, gràcies al seu prestigi internacional.

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 veneçolana 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 Belles Arts 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 dóna 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 Artigas; 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). Es podrien extreure conclusions de com es pot elaborar el reconeixement, i quins interessos hi ha darrera, tenint en compte la geopolítica del moment.

Com era la seva 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)

Ens centrem en la ceràmica i no ressenyarem 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 tunisians, 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 del *Centre National de Ceràmique d'Art "Sidi Qasim el Zeliji"* (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 atorgats a professionals vinculats a l'Escola Massana (membres del jurat hi eren Antoni Cumella i Lluís M<sup>a</sup> Güell).

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 en participen 25 ceramistes (19 eren sortits de la Massana). El text de Cirici Pellicer obvia la tasca de Llorens Artigas a l'Escola Massana (Cirici Pellicer, 1978: 5-10), com també ho farà molt recentment el catàleg i exposició excel·lent "*Artigas L'home del foc*" (2012), si bé al recull biogràfic referencia la creació de la secció de ceràmica. 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 expositora de l'Escola Massana respecte a la ceràmica queda aturada en aquests esdeveniments (participa en una altra exposició sobre Llorens Artigas al Museu Pau Gargallo de Zaragoza, 1985).

A l'any 1978, la revista *Batik* dedica el seu nº 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*" (VV.AA., 1978: 90-91). Un any més tard, *Destino* dedica la portada a la ceràmica, ressenyant 26 ceramistes catalans, 17 d'ells relacionats amb l'Escola Massana, tot dedicant un comentari especial al protagonisme de la mateixa (Puig Rovira, 1979: 10). Recordem l'anècdota de la ceramista que es va formar als anys 70, i 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 rigorós i reconegut d'Elisenda Sala, Isabel Barba, Teresa Magrià i Conxita Payarols). Destacaríem el disseny dels revestiments ceràmics (que realitzaria Cumella fill) "Homenatge als Membres de l'Associació promotora del Club de Fútbol Barcelona" a l'any 1993, resultat d'un concurs intern amb els alumnes de l'escola (bàsicament de disseny). Com a darrera activitat en el terreny de la ceràmica, ressenyar la participació al *Ceramic Network* (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 responnent a la pregunta dels organitzadors: "quines noves aplicacions per a la ceràmica?"

D'aquells "ceramistes de l'Escola Massana" i els homenatges a Llorens Artigas, de la presència d'obra pública (plafó a l'espai distribuïdor subterrani de la plaça Catalunya, intervencions a les àrees de les autopistes, etc.), tot queda reduït als anys 90 a algunes col·laboracions, on el pes important està en el disseny (dins de la lògica del disseny de producte) que no en la ceràmica d'art. A partir de la meitat 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, tal com ho hem reflexat en l'apartat 2.1 (Taula 2).

A nivell pedagògic recordem 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 l'any 1982 que s'inicia un taller transversal (anomenat primer Pla/Volum i més tard Zona Intermitja) on es treballa la creativitat interdisciplinària 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 disciplinàries, 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 inquiet, 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 a 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). 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, la individualització, l'eclosió del liberalisme econòmic...

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 l'any 1998 la possibilitat d'impartir els nous Cicles Formatius de Grau Superior de Ceràmica, deixant a l'Escola Llotja com única escola responsable d'aquests estudis (i l'Escola del Treball els estudis de Grau Mig). Hem de recordar que l'Escola Llotja era de responsabilitat del Govern de la Generalitat, i la Massana ho era de titularitat municipal: òbviament l'administració

responsable de l'anomenat mapa escolar no va atendre tant a la reputació de les escoles en l'àmbit de la ceràmica (Llotja i Massana) com en la responsabilitat sobre l'escola pròpia. També en el fet de que mentre l'Escola Massana tenia estudiant en ceràmica (curs 1997-98) 7 alumnes, la Llotja en tenia 37 (atenent al volum total d'alumnes d'ambdues escoles –Massana té un 40% menys d'alumnes que la Llotja– els estudiants de ceràmica, per estar compensats, a la Massana haurien de ser 15).

Què ha provocat aquesta fluctuació, aquesta perduda d'interès per la pràctica de la ceràmica, per la viabilitat de la ceràmica com art? Aquella consagració creuada entre un ceramista reconegut i una escola reputada, per què no s'ha estabilitzat?

Cap a finals dels anys 80 el canvi de sensibilitat respecte al valor formatiu, estètic, professional i mercantil de la ceràmica s'havia anat instal·lant amb aquella coneguda sensació de "ho vèiem venir". Potser no ha estat la reputació de la institució acadèmica, el reconeixement de la ceràmica el que ha fracassat: han estat els canvis d'usos i d'expectatives socials respecte als nostres objectes i al nostre entorn domèstic i urbà. És a dir, una *artification* que va generar totes unes expectatives durant un període (60-80), i que no es va consolidar, provocant àdhuc una *desartification*.

En aquest sentit, l'Escola Massana va patir una falta de visió d'aquest canvi, donada la inèrcia d'un professorat instal·lat en aquella possible *artification*, i que no va poder obrir altres vies. Com en el cas dels esmalts l'èxit va portar incorporat un fracàs en el futur, ja que aquest èxit comportà la incorporació d'un grup important de professorat per satisfer la demanda formativa. Quan aquesta demanda minva, per imperatiu administratiu no es pot prescindir d'aquell professorat –amb perfil especialitzat–, ni tampoc incorporar noves visions dins del mateix perfil. La secció de ceràmica, com abans havia passat amb l'esmalt, patia amb duresa les conseqüències del seu èxit de dècades abans. Curiosament no així la seva valoració de l'aportació als esmalts o a la ceràmica, malgrat que en aquest cas el conegut refrany no funciona: "*cria fama y échate a dormir*". (Com a anècdota, en el curs de Postgrau en Arts Aplicades Contemporànies de l'Escola Massana –UAB

2016/2017—, una alumna de fora de Catalunya es matricula animada per la reputació d'aquest centre en l'àmbit de l'esmalt).

Així mateix les instàncies de reconeixement (galeries, crítics i historiadors, col·leccionistes) anàvem oblidant aquest ofici artístic. Recordem com als anys 70 aquestes instàncies actuaven.

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, 2010b: 10)

Aquest text de Giralt-Miracle (recordem que aquest autor havia mostrat la seva bel·ligerància 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": era l'any 1976 i el paradigma de l'art modern encara trobava possible la incorporació de tot tipus de llenguatges, materials i tècniques dins del seu programa expressiu i formalitzador.

Pocs anys més tard, i dins d'aquest paradigma, la *1<sup>a</sup> Bienal Nacional de las Artes Plásticas* (promoguda i patrocinada pel *Ministerio de Cultura*, 1982) ofereix "una muestra digna y representativa de las nuevas aportaciones plásticas" de l'art jove de l'Estat Espanyol, on es va donar "cabida a todo tipo de expresión plástica actual, por la cual están presentes en la misma pintores, escultores, ceramistas, tapiceros y orfebres" (Preliminar, 1982: 11). Dels 60 participants, les ceramistes Rosa Amorós, Maria Bofill i Madola (i el galleg Xavier Toubes), els joiers Joaquim Capdevila, Anna Font, Ramon Puig Cuyàs amb Sergi Aguilar com escultor (que venia d'una recent etapa molt notable com joier), així com Lisa Rehsteiner amb un treball dins de l'experimentació tèxtil. La resta majoritàriament pintura (Frederic Amat, Miguel Barceló, Ferran Garcia Sevilla, Xavier Grau, Menchu Lamas, Robert Llimós, Matías Quetglas, Gerard Sala, Juan Uslé, entre d'altres) i escultura (Sergi Aguilar, Txomin Badiola, Luis Doñate, Miquel Navarro, Enric Pladevall, Susana Solano,...). Entre la comissió responsable hi havia Daniel Giralt-Miracle i José Corredor Matheos, que són coneguts, també, per la seva mirada atenta als oficis artístics, així com M<sup>a</sup> Teresa Blanch que havia col·laborat amb Giralt-Miracle a la revista *Batik*, (particularment en un especial dedicat a la ceràmica). Sembla clar, i segons la nostra recerca, que aquesta és la darrera mostra on el paradigma modern ofereix la seva voluntat no jeràrquica respecte a les arts menors (refresquem el paper similar que havien fet, entre d'altres certàmens, los *Salones de Mayo* entre l'any 1957 i el 1969, tal com varen ressenyar en l'apartat 3.6).

Veiem que aquella visió prospectiva de que "la modernització que havia propiciat l'Escola Massana serien determinants en el futur de la ceràmica contemporània a Catalunya" (Giralt-Miracle, 2010b: 10) no ha estat reeixida (sense negar la qualitat i el treball destacable de les ceramistes i els ceramistes que han seguit treballant). O ens hem de preguntar si l'autor deixava obert aquest futur? La consagració de Llorens Artigas (no oblidem que no està a l'alçada de l'aconseguida per Joan Miró) i la reputació de l'Escola Massana (reconeixement creuat?) no han aconseguit una *artifiation* consolidada: si és que aquest era el futur que s'imaginava Daniel Giralt-Miracle.



#### 4.4 Després de Llorens Artigas

Vista l'evolució dels ensenyaments de la ceràmica a l'EM, hi ha un paral·lelisme amb el propi esdevenir 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 la 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 pretensiosos i que aparentment no volen explicar res, més que la seva presència i la seva subtil crida al tacte i a la mirada reposada: 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 cobija por igual, ruedan los tornos a diestra o a izquierda, 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 a tots acull, en un moment creacional que treballa defugint imposicions prèvies (tot estava per inventar) i que atrau amb la seva força tel·lúrica i amb el seu suggeriment tàctil (“*clamorean la caricia*”). 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 terrisseries 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 canta a 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'artesania 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: això d'altres oficis artístics no ho tenien, per exemple els esmalts al foc, i sí el tapís. 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<sup>a</sup> del Mar Bonet, entre d'altres, van ser alumnes de l'Escola Massana (aquesta darrera va estudiar ceràmica), que significativament varen participar al concert amb motiu del 85 aniversari *Quadern obert* (Gran Teatre del Liceu, 28-VI-2014).

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 retorn a la natura, i un rebuig a la impersonalitat de la producció industrial.

#### **4.4.1 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 a Madrid l'any 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 cerca 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, 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. Artesanía designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más. (Sennett, 2009: 20)*

Sennett va més enllà afirmant la incompatibilitat entre artesania i capitalisme (capitalisme *versus* artesania), i donant-li a aquesta un caràcter revolucionari (Sennett, 2013). El disseny com amant de l'artesania, 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. Ja hem vist que la preocupació per la relació del disseny i l'artesania ve de lluny –simposi de l'any 1973– i com 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 descriuen:

*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)

Aquesta taxonomia ens permet veure que sota el paraigües de la ceràmica tenim la tradició rural (terrisseria), la purament comercial (que fàcilment serà absorbida per la industrialització) , la que és un ofici artístic ("*que procede de tradiciones más cultas*"), i aquesta evoluciona des dels bells oficis i els oficis artístics cap a la ceràmica d'art, o arts d'autor segons altres fonts (Vélez, 2014). Sabem que aquest recorregut és bàsic per arribar als processos d'*artification*: "*A partir de l'artisanat, d'una part (passage de l'artisan à l'artisan d'art); et à partir de l'artisanat d'art, d'autre part (passage de l'artisan d'art à l'artiste)*". (Heinich, 2010: 3). La que ens interessa és la darrera, la ceràmica com art, aquella que Llorens Artigas va desenvolupar, i que també Cirici Pellicer insistia en aquest camí de 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 la 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 revés? I quan parlem d’un llenguatge internacional i universal, parlem també del mercat de l’art, cada vegada més global? Curiosament a l’exposició i en el catàleg hi ha un palpable oblit 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 els oficis artístics, l’artesania com a 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 1992a). 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 mostrar els 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, a l’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 Agudé que estudia a l’Escola Industrial amb Joan B. Alós (pare de Angelina Alós) i que continua

l'aprenentatge en el famós taller de Llorens Artigas al carrer Juli Verne, i amb qui també col·laborarà en la primera etapa a l'Escola Massana (juntament amb Francesc Albors). El 1953 obre un taller propi pel que han passat una important quantitat d'aprenents de ceramistes, essent el seu mestratge d'un gran impacte (com es va poder veure a l'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 vaixel·la 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 (ceràmica utilitària), segons Jordi Aguadé, formava part també d'una estratègia de supervivència, ja que dedicant-se a la ceràmica d'art, 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) hereta del seu pare (i aquest del seu avi) una manufactura ceràmica que ha sabut 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, essent aquests dos autors els referents clars de la ceràmica catalana del moment (entre d'altres, 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 hem ressenyat l'activitat muralista amb el seu impacte).

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 l'exposició no diu "ceramistes artistes"). Com veurem en el capítol sobre joieria (concretament l'apartat 5.3.2) l'atractiu dels artistes fent incursions en un ofici artístic té una gran valoració.

Cumella té obra al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (iniciativa de Cirici Pellicer 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). 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). Interessant la relació amb l'arquitecte Xavier Busquets, on es va generar una forta implicació entre el treball projectual de l'arquitectura i la intervenció en la pell a través dels revestiments ceràmics, destacant l'edifici per l'empresa Sandoz a Barcelona (1972) "on el treball de l'artista i el de l'arquitecte aconseguen potser el més alt grau no ja de simbiosi sinó gairebé d'identificació" (Clot, 2005: s/p).

Rememorant les dades aportades, voldríem fer una taula comparativa dels dos autors que sens dubte han marcat la renovació de la ceràmica el bell mig del s. XX.

	Primera exposició individual	Primera exposició museu	Primera monografia
Josep Llorens Artigas (1892-1980)	<i>Galeria A.M. Reitlinger</i> París, 1928	Palau de la Virreina, 1981	Llorens Artigas, 1977
Antoni Cumella (1913-1985)	<i>Galeria Syra</i> Barcelona, 1936	Hetjens Museum, Düsseldorf, 1982	Cumella, processos escultòrics, 2005

Taula 33. Moments de reconeixement Llorens Artigas / Antoni Cumella

Recordem que Núria Peist indica que el moment de la consolidació o consagració ve de la mà dels agents amb poder legitimador (centres d'exhibició, especialistes de prestigi) i els seus indicadors són la "*exposición monogràfica por parte de un museo importante y la publicación de una monografía escrita por un estudioso relevante*" (Peist, 2012a: 321).

*Los artistas de las primeras vanguardias que gozaron de una mayor visibilidad en el núcleo de los inicios tuvieron su primera retrospectiva en un museo alrededor de treinta años después de su primera exposición: los que tuvieron*

*una visibilidad débil de cuarenta a cincuenta años después. Los artistas de las segundas vanguardias con alta visibilidad en los inicios recorrieron el mismo proceso en entre catorce a dieciocho años dependiendo del artista. (Peist, 2012a: 327)*

Llorens Artigas té la seva exposició rellevant (en Museu d'Arts Decoratives de l'Ajuntament de Barcelona) cinquanta-tres anys més tard de la seva primera exposició individual, i és una exposició pòstuma. La monografia havia arribat quaranta-nou anys després. Veiem que, malgrat les nostres apreciacions de visibilitat i reconeixement, Llorens Artigas que comparteix espai amb els principals actors de les primeres avantguardes, entraria en aquells amb una visibilitat dèbil. Antoni Cumella, vint anys més jove, té com a primera exposició rellevant la del *Hetjens Museum* de Düsseldorf el 1982, quaranta-sis anys més tard. I la té a Alemanya on té un gran prestigi, gràcies particularment a l'amistad i el suport del doctor Heiz Spielmann, expert en ceràmica que havia estat director del *Museum für Kunst und Gewere* de Hamburg (on Cumella havia fet una exposició el 1971). No es pot considerar pròpiament una monografia, però el catàleg de l'exposició *Cumella, processos escultòrics* (2015) aporta una important revisió de la seva obra. Amb Llorens Artigas, competeixen doncs, aquesta visibilitat dèbil, tot i ser les figures reconegudes senyeres de la ceràmica catalana del s. XX.

#### **4.4.2 Consolidacions possibles: un miratge?**

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 pedagògica més determinant. Cooper comenta, després de fer una panoràmica sobre les escoles espanyoles de caire acadèmic:

*En Barcelona está también la Escola 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, 1987: 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, entre els 1946-1950 i 1963-1984); 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.

Revisarem ara els ceramistes referenciats en diferents fonts, amb ordre cronològic de publicació (estudis especialitzats, monogràfics de revistes, històries d'art, catàlegs i exposicions, tesis doctorals i museus). Són llistats que ens permetran fer un repertori depurat d'aquells protagonistes que tenen més presència, més reputació, seguint la metodologia ja referenciada.

Cirici Pellicer, en la seva ja citada *Ceràmica Catalana* (Cirici Pellicer, 1977a: 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.

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<sup>a</sup> Mercè Morey, Ramon Gausset, Joan Abras, Gomballest, Fernández Navarro, Joan Anton Rebés, M<sup>a</sup> 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·leccionisme), Francisco J. Puig Rovira, i Daniel Giralt-Miracle. Puig Rovira ofereix un panorama de la ceràmica, del que resumeixo 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<sup>a</sup> Dolors Gimeno, Valentina de Segarra, Benet Ferrer, Isabel Barba, M<sup>a</sup> 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 mezcla que hasta a los expertos se les hace difícil identificar. (Giralt-Miracle, 1979: 11)*

Voldriem 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 mezcla" 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 visibilitat? Ell mateix, després de mostrar el seu disgust davant d'aquesta promiscuitat, comenta:

*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 a l'any 1979, ens preguntem: era més fàcil distingir l'autèntica creativitat dels artistes abstractes o dels conceptuals del moment? Potser sí,

tenien la “institució art”, a través de les seves instàncies (els crítics, mostres, biennals, museus) i 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, 1979). 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'Escola Massana: ho podem considerar com herència de l'Escola Superior dels Bells Oficis. En el catàleg, 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 com 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. (Sánchez-Pacheco 1979: 10)

Aquesta primera cerca ens dona el següent llistat, on assenyalarem (i assenyalarem a les següents taules) amb asterisc els autors i autores que són reconeguts fora de la ceràmica (Miró, Picasso, Arimany, Eudald Serra...), així com en cursiva els de fora del nostre àmbit d'estudi.

	CIRICI 1977	BATIK 1978	DEST 1979	12 CER 1979	COOP 1981
Joan Abras		X	X		
Acisclo		X			
Jordi Aguadé	X	X	X		
Angelina Alós	X	X	X	X	X
Francesc Albors		X	X		
Rosa Amorós	X	X	X		X
Elisa Arimany*		X			
Isabel Barba			X		
Jacqueline Bartra	X				
Elisa Bassiner	X				
Fermí Bauby	X				
<i>Arcadi Blasco</i>		X		X	
Maria Bofill	X	X	X		X
Jordi Bonet	X				
Julio Bono		X			
Josefina Brunet	X				
Lola Bou-Cabré	X				
Felip de Cabrera	X				

Ramon Carreté	X		X		
Lluís Castaldo	X	X	X	X	
Rafael Consuegra		X			
Joan Cots		X			
Maria Crehuet	X				
<i>Elema Colmeiro</i>		X		X	X
Antoni Cumella	X	X	X	X	X
Equipo Dade		X			
Marcel Delaris	X				
Pere Pau Devie	X				
Francesc Elias	X		X		
Teresa Escanyola					
F. Espinoza Dueñas		X			
Fernández Navarro		X			
Francesc Ferrando	X	X	X		
Benet Ferrer	X	X	X		
Domènec Fita	X				
Joan Gardy Artigas	X	X			
<i>Angel Garraza</i>					X
Ramon Gausset		X			
M <sup>a</sup> Dolors Gimeno			X		
Frederic Gisbert	X		X		
Gomballest		X			
Marina Grau		X			
Frederic Hilario Giner	X	X			
Victoria Ibars		X			
Teresa Jassà		X			
Maria Lluís	X				
Josep Llorens Artigas	X	X	X	X	X
Madola	X	X	X	X	X
Teresa Magrià			X		
M <sup>a</sup> Mercè Morey		X			
Marcel Martí	X				
Magda Martí-Coll		X	X	X	X
Jordi Mercadé	X	X			
<i>Enric Mestre</i>	X	X		X	X
Joan Miró*	X			X	
Monges de Sant Benet	X				
Pere Noguera	X	X	X		
Paulí	X	X	X		
Carmen Perujo		X			
Pablo Picasso*				X	
Josep Pujol	X				
Joan Anton Rebés		X			
Joan Redorta	X				



Manuel Safont	X				
Carles Sala		X			
Elisenda Sala	X	X	X		X
Ramon Samon	X				
<i>Sargadelos</i>		X			
Sedó	X				
Valentina de Segarra			X		
Enric Serra	X				
Eudald Serra*	X				
Família Serra	X	X	X		
Francesc Torres	X				
Eulàlia Ubach	X				
<i>Vicente Vigreyos</i>				X	X
Joan Vila Casas	X				
Germans Vilà Clara		X	X		
Teresa Vila	X				
M <sup>a</sup> A. De Villalonga		X	X		
Maria Rosa Vives	X				

Taula 14. Presències dels autors a les diverses instàncies de legitimació del període 1977-1981

CIRICI 1977: *Ceràmica Catalana*  
 BATIK 1978: *Batik n°44*  
 DEST 1979: *Destino n° 2199*  
 12 CER 1979: *12 ceramistas españoles*  
 COOP 1981: *Historia de la cerámica*

Com a dada rellevant cal recordar que es celebra per primera vegada a Espanya, i a Barcelona (sota l'impuls d'Elisenda Sala) l'Assemblea Anual de la Acadèmia Internacional de la Ceràmica (IAC) a l'any 1979, això explica el n° especial de *Destino* i l'exposició *12 ceramistas españoles*, com segurament la publicació al 1978 del n° especial de *Batik*.

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"), a Cristina Merchan, Chillida (ressenyat com a català!, tot comentant que les seves obres són fetes primer amb Gardy Artigas i després amb Hans Spinner, ceramista col·laborador de la *Fondation Maeght* de Saint-Paul-de-Vence), Miró, Cumella, Enrique Mestre, Arcadio Blasco, i Elisenda Sala.

Maria Antonia Casanovas (anterior conservadora del Museu de Ceràmica de Barcelona) 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'avantguarda (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 bé 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<sup>a</sup> Dolors Gimeno, Teresa Gironés, Pere González, Alicia Hernández, Adolf Lorente, Carme Llobet, Magda Martí Coll, Elena Montañés, Pere Noguera, Núria Pié, M<sup>a</sup> 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 Anual de la Acadèmia Internacional de la Ceràmica (IAC) a Madrid, l'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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> Victòria de Villalonga, Teresa Gironès, Magda Martí Coll, Benet Ferrer, i Pere Noguera.

Resulta significatiu el salt d'activitats (publicacions, exposicions) entre el 1986 i el 1996, després d'una continuada presència entre el 1977 i el 1986: entenem que ja és indicatiu dels cicles de valoració de la ceràmica.

	PREAUD 1982	CAS 1984/2002	AA FAD 1985	MEAC 1986	CORR 1996
Jordi Aguadé		X	X		X
Angelina Alós		X	X	X	X
Francesc Albors					X
Frederic Amat*		X			
Rosa Amorós		X	X	X	X
<i>Eduardo Andaluz</i>				X	
Elisa Arimany*			X		
Montserrat Armadans			X		
Montserrat Altet			X		
Isabel Barba				X	X
<i>Ridha Ben-Arab Keskes</i>			X		X
<i>Arcadi Blasco</i>	X			X	

Maria Bofill		X	X	X	X
Jordi Bonet					X
Xavier Bulbena					X
Ramon Carreté					X
Claudi Casanovas- Coure		X		X	X
Lluís Castaldo				X	
Carme Colell		X			
Carme Coma			X		X
Rosa Cortiella		X			
Joan Cots		X	X		X
Maria Crehuet					X
<i>Elema Colmeiro</i>				X	
Antoni Cumella	X	X		X	X
<i>Eduardo Chillida*</i>	X				
<i>Alfonso D'Ors</i>				X	
F. Fernández Navarro					X
Francesc Ferrando					X
Benet Ferrer		X	X	X	X
Ramon Font			X		
Joan Gardy Artigas		X			X
<i>Angel Garraza</i>				X	
Ramon Gausset			X		X
M <sup>a</sup> Dolors Gimeno			X		X
Teresa Gironès		X	X		X
Pere González			X		
Alicia Hernández			X		
Frederic Hilario Giner					X
Adolf Lorente			X		
Carme Llobet			X		X
Josep Llorens Artigas	X	X		X	X
Madola		X		X	X
Teresa Magrià					X
<i>Cristina Merchan</i>	X				
Magda Martí-Coll		X	X	X	X
Jordi Mercadé		X			X
<i>Enric Mestre</i>	X			X	
Enric Milà					X
Joan Miró*	X	X		X	
Elena Montañés			X		
Joaquim Montsalvatge					X
Pere Noguera		X	X		X
Novo-Bono		X			
Joan Panisello					X
Paulí					X

Pablo Picasso*		X		X	
Núria Pié			X		
Joan Anton Rebés					X
Martí Royo			X		
Elisenda Sala	X	X		X	X
Ramon Samon					X
<i>Antonio San Juan</i>				X	
Montserrat Sastre			X		
Jaume Satorras			X		X
Ricard Saurí					X
Sedó			X		
Valentina de Segarra					X
Eudald Serra*		X			
Família Serra		X	X		X
Antoni Tàpies*		X			
<i>Xavier Toubes</i>				X	
<i>Vicente Vigreyos</i>				X	
Germans Vilà Clara			X		X
M <sup>a</sup> V. De Villalonga					X

Taula 15. Presències dels autors a les diverses instàncies de legitimitació del període 1982-1996.

PREAUD 1982: *La céramique, art du Xxe siècle*  
CAS 1984/2002: *La ceràmica catalana / Breu història de la ceràmica catalana*  
AA FAD 1985: *Exposició ceràmica*  
MEAC 1986: *Panorama de la ceràmica española contemporánea*  
CORR 1996: *Història de l'Art Català vol. IX*

En una altra referència per a la recerca de ceramistes reconeguts, són els autors 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. Ceràmica 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 Mirò), l'escultura en ceràmica a partir dels anys seixanta (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. En la seva anterior monografia *Cerámica española* (Sánchez-Pacheco, 1995) ja havia articulats aquesta periodització, i ressenyarem els autors que no va incloure en el treball per a la *Summa Artis*: Julián Gil, Elisenda Sala, Magda Martí Coll, i Lluís Castaldo.

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 Carreté, 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 és referència, evidentment). A l'any 2015 aquesta autora llegeix "Artistes de la segona part del segle XX que han incorporat la ceràmica com a mitjà d'expressió", la seva memòria de recepció a la *Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona* (Domingo, 2015), que no ressenyarem ja que incideix, de manera molt versada, en Picasso, Miró, Chillida, Tàpies i Barceló, com sabem operació d'*artifiction* que pretén "elevant l'antic i humil ofici de la ceràmica a obra d'art" (Giralt-Miracle en el corresponent discurs de resposta).

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<sup>a</sup> Sicilia, Miquel Barceló, Victor Erazo, Teresa Gironés, Nuria Pie, Agustín Ruiz de Almodóvar, José Antonio Sarmiento, i Jaime Barrutia).

Per finalitzar, i com a instància imprescindible, incorporarem els autors presents a la selecció feta del fons del Museu de Ceràmica (23.500 peces de tots els temps) amb motiu de la presentació a la inauguració del Museu del Disseny (que fa seves les col·leccions dels anteriors museus de les Arts

Decoratives, de Ceràmica, del Tèxtil i d'Indumentària, i del Gabinet de les Arts Gràfiques). Actualment, del que podem considerar ceràmica d'art, tenim exposades (a l'apartat *Arts d'autor. Catalunya, segle XX*) 81 peces: Jordi Aguadé, Josep Aragay amb Francesc Quer, Josep Aragay amb la Fàbrica Ugarte, Antoni Cumella (11), Francesc Elies, Josep M<sup>a</sup> Gol, Josep Guardiola, Josep Guardiola amb Lluís Diví (3), Llorens Artigas (6), Joan Miró amb Gardy Artigas (19), Joan Miró, Xavier Nogués (2), ), Xavier Nogués amb Francesc Quer (7), Josep Pey amb Antoni Serra i Fiter, Pablo Picasso (5), Pablo Picasso amb Madoura (11), Antoni Serra Abella, Josep Serra Abella, Antoni Serra Fiter i Josep Pey, Antoni Serra Fiter, i Eudald Serra. Com veiem hi ha un ball de parelles entre pintors i ceramistes, tant de pintors que necessiten el ceramista, com de ceramistes que necessiten el pintor.

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

	SÁNCHEZ 1995/97	MADOLA 2005	MNCAS 2006	MDB 2014
Jordi Aguadé				X
Angelina Alós	X	X	X	
Rosa Amorós	X	X	X	
Josep Aragay / J. Guardiola				X
Josep Aragay / F. Quer				X
Miquel Barceló*			X	
<i>Jaime Barrutia</i>			X	
<i>Arcadi Blasco</i>	X	X	X	
<i>Alfonso Blat</i>			X	
Maria Bofill	X	X	X	
Ramon Carreté		X		
Joan Carrillo	X			
Claudi Casanovas- Coure	X	X	X	
Lluís Castaldo	X	X		
<i>Elema Colmeiro</i>	X	X	X	
Antoni Cumella	X	X	X	X
<i>Eduardo Chillida*</i>			X	
<i>Alfonso D'Ors</i>	X			
Francesc Elias				X

<i>Víctor Erazo</i>	X		X	
Benet Ferrer	X			
<i>Angel Garraza</i>	X	X	X	
Teresa Gironès			X	
<i>Julián Gil</i>	X			
Josep M <sup>a</sup> Gol				X
Josep Guardiola				X
Josep Guardiola/ Ll. Diví				X
<i>Marisa Herrón</i>	X			
Josep Llorens Artigas	X	X	X	X
Madola	X	X	X	
Magda Martí-Coll	X			
<i>Enric Mestre</i>	X	X	X	
Joan Miró*	X		X	X
Joan Miró / Gardy Artigas				X
<i>Miquel Navarro*</i>			X	
Pere Noguera	X	X		
Xavier Nogués				X
Xavier Nogués / F. Quer				X
Josep Pey / A. Serra F.				X
Pablo Picasso*	X		X	X
Pablo Picasso*/ At. Madoura				X
Núria Pié			X	
<i>Presentación Rico</i>	X			
<i>Daniel Río Canxigueiro</i>	X			
<i>Agustín Ruiz de Almodóvar</i>			X	
Elisenda Sala	X	X		
<i>Juan Antonio Sangil</i>	X			
<i>José Antonio Sarmiento</i>			X	
<i>Mercedes Sebastián</i>	X			
Eudald Serra				X
Família Serra		X	X	X
<i>José M<sup>a</sup> Sicilia*</i>			X	
Antoni Tàpies*	X		X	
<i>Xavier Toubes</i>	X	X	X	

Taula 16. Presències dels autors a les diverses instàncies de legitimació del període 1995-2014.

SÁNCHEZ 1995/97: *Cerámica española / Siglo XX. Cerámica de autor*  
MADOLA 2005: *La influència de Joan Miró en la ceràmica contemporània espanyola*  
MNCAS 2006: *La cerámica española y su integración en el arte*  
MDB 2014: *Extraordinàries! Arts d'autor. Catalunya , segle XX*



Revisem ara què fan els diccionaris. El *Diccionario de arte y artistas* (Murray, P. i L., 1968) té referenciat a Llorens Artigas i a Cumella. I el mateix fa *The Dictionary of art*: només surt Artigas (Turner, 1996: 542) i dedica 13 pàgines (amb il·lustracions) a la història antiga de la ceràmica. El *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* de J.F. Ràfols (1989), que és molt ampli incorporant disciplines, té una molt nombrosa presència de ceramistes: hem ressenyat aquells que ja tenien algun impacte en series anteriors.

Al *Diccionari d'art Oxford* (Chilvers i alt., 1996), trobem referenciats a Llorens Artigas amb 29 línies, i Antoni Cumella amb 18 línies. 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 porcellana, ni la pisa, ni el gres) i sí la *terracotta*, la tanagra, el *bucchero*, la ceràmica aretina, el *azulejo*... 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: Eutimides, Exekies, Eufroni... El *Benezit* li dedica 10 línies a Llorens Artigas (Benezit, 1999: 283), les mateixes que a Francisco Artigau, per exemple, i a cap ceramista espanyol més.

Respecte a l'*Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940* (Garner, 1981) només surt referenciat Llorens Artigas, mentre que al *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design* (Barrè-Despond, 1996) la única referència al tema és sobre les ceràmiques Bidasoa. A la *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme* (Riley i Bayer, 2004), apareix només referenciada la intervenció en ceràmica de Pablo Picasso (mantenim aquestes columnes com a mostra de la extensió –o no– del reconeixement des del punt de vista geogràfic). Així com el ja comentat al apartat 3.3 *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains* (Delarge, 2001) que es mantè en el paradigma contemporani.

	MUR 1968	GAR 1981	RAF 1989	B-D 1996	OXF 1996	TUR 1996	BEN 1999	R-B 2004	DEL 2001
Jordi Aguadé			X						
Angelina Alós			X						
Montserrat Altet			X						
Rosa Amorós			X						
<i>Ridha Ben-Arab Keskes</i>			X						
Miquel Barceló*			X						
Maria Bofill			X						
Ramon Carreté			X						
Claudi Casanovas- Coure			X						
Antoni Cumella	X		X		X				
Benet Ferrer			X						
Joan Gardy Artigas			X						
Teresa Gironès			X						
Frederic Gisbert			X						
Josep Llorens Artigas	X		X		X	X	X		
Madola			X						
Teresa Magrià			X						
Magda Martí-Coll			X						
Joan Miró*			X						
<i>Miquel Navarro*</i>			X						
Pere Noguera			X						
Paulí			X						
Pablo Picasso*			X						
Núria Pié			X						
Elisenda Sala			X						
Familia Serra			X						
Antoni Tàpies*			X						

Taula 17. Presències dels autors als diccionaris, període 1968-2001.

MUR 1968: *Diccionario de arte y artistas*

GAR 1981: *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs*

RAF 1989: *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*

B-D 1996: *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design*

OXF 1996: *Diccionari d'art Oxford*

TUR 1996: *The Dictionary of art*

BEN 1999: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, (...)*

R-B 2004: *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme*

DEL 2001: *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*

Per fer un seguiment concret del reconeixement dels ceramistes, no incorporarem aquells que el seu prestigi està lligat a la pintura / escultura (els artistes que fan ceràmica en col·laboració amb ceramistes: Miró, Picasso, Tàpies, Chillida, Barceló...) i ens quedarem amb aquells que la seva pràctica central és la ceràmica, i només ressenyarem els de l'àmbit estrictament català. Són vint-i-tres fonts (de les quals 9 d'àmbit català, 4 espanyol i 10 globals) que ens donen el següent escalat (vegades que surten referenciats els diferents ceramistes):

Llorens Artigas	18
Antoni Cumella	16
Angelina Alós	13
Madola	12
Rosa Amorós	12
María Bofill	12
Elisenda Sala	9
Pere Noguera	9
Magda M. Coll	8
Benet Ferrer	8
Claudi Casanovas	7
Jordi Aguadé	7

*Taula 18. Resum de la presència dels autors en les diverses instàncies de legitimitació.*

Evidentment no es tracta d'un llistat de qualitats, ni de valoració del reconeixement, ja que caldria homologar els criteris de les fonts, així com entrar a valorar els detalls: no és el mateix aparèixer en l'exposició d'*Arts d'autor. Catalunya, segle XX* amb onze peces (Cumella) que amb una (Eudald Serra), o interpretar els criteris de propietat (donació de l'autor, d'un col·leccionista, compra del museu). Es tracta doncs, d'un cert estat de la presència dels autors en indicadors de valoració (exposicions, catàlegs, tractats històrics, tesis doctorals, monogràfics de revista).

Sobre Llorens Artigas i Cumella no cal insistir-hi. Dels 9 restants, excepte Magda Martí Coll (alumna d'Angelina Alós i professora posteriorment

de l'Escola del Treball), tots han passat per l'Escola Massana. Angelina Alós (1917-1997) és reconeguda pel seu magisteri: filla de Joan B. Alós, aquest s'incorpora com professor de ceràmica a l'Escola Superior dels Bells Oficis al 1929 (Serra, 2015). Ella s'incorporarà com a professora de ceràmica (a través d'un concurs) en la aleshores Escola del Treball l'any 1946, i demanarà una excedència entre els anys 1950-1963, sembla ser al sentir-se marginada per no ser-li assignada la plaça de directora del departament de ceràmica que va ser donada a Antoni Cumella (Balius, 2001: 86): Alós ho va interpretar en clau de discriminació de gènere. Tornarà a l'escola fins a la jubilació (1963-1984). Compta 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), així com obra en diversos museus específics de ceràmica.

*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)*

Prendrem 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), podem 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 ressenyem l'obra en museus d'art de primera línia, i no específics de ceràmica).

MADOLA

	Exp. 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				

*Taula 19. La presència de Madola a l'àmbit expositiu.*

ROSA AMORÓS

	Exp. 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. La Caixa 88 Art Triangle 87
1990's	6	Gal. René Metras 90/92	28	Col. La Caixa 92/94 Tecla Sala 93
Obra al Museu d'Art Contemporani de Barcelona				

*Taula 20. La presència de Rosa Amorós a l'àmbit expositiu.*

MARIA BOFILL

	Exp. 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.				

*Taula 21. La presència de Maria Bofill a l'àmbit expositiu.*

Sense entrar en una valoració detallada, sí que cal esmentar la presència internacional (Alemanya, Japó, Corea, Taiwan, Holanda, Suïssa, Hongria, Txèquia, Istanbul, Nicaragua, França, Anglaterra...) que totes elles tenen.

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 participen tímidament en ARCO, i aquesta darrera en Art Basilea, en els anys 80. Cap d'elles té una exposició que podríem anomenar antològica, o en un museu rellevant, per això no utilitzem el mateix mètode que amb Llorens Artigas i Cumella: això ens aporta algun indici d'aquesta dificultat de la ceràmica, on als anys 90 i següents, no mostren un nivell de visibilitat fort, tal com diu Carmen González Borràs.

*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)*

Fem notar que és Rosa Amorós qui té una "normalitat" en la carrera expositiva com "artista": exposa sistemàticament a la Galeria René Metras, participa en exposicions i esdeveniments acompanyada 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. Fora del nostre marc temporal, cal fer constar la seva exposició –molt completa, amb un cert caràcter de retrospectiva– a la Fundació Sunyol "*Despojos i dèries*" a finals del 2015.

Curiosament no pertany a l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica (Bofill i Madola si), ja que en dues 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 consider 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)*

El diagnòstic sembla clar: per al món de l'art, la ceràmica és un cas dubtós i només té una rellevància moderada. Des de la sociologia del reconeixement la pregunta final és clau: Quin és el paper de les escoles, les galeries i els museus?

*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’*artification* i l’acceptació plural. L'autora fa una reflexió mantenint l’ambigüitat entre artistes i ceramistes: d'una banda la integració depèn dels artistes que han fet servir la ceràmica i de l'altra de la intenció artística... dels ceramistes?.

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

Antoni 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 que té 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. I com anècdota quan varen fer aquesta primera cerca en el fons de la col·lecció del MACBA al finals del 2013, sota la paraula ceràmica apareixien les obres que hem comentat. La cerca feta a principis del 2017 sota aquesta paraula ja no surt la peça "Sense títol" (1987) de Rosa Amorós (hi apareixen altres peces de dubtosa implicació de la ceràmica –com a material–, i sí el mural de Chillida). Cal cercar-la per l'autora i la fitxa indica "escultura" (sense imatge, la cerca anterior –2013– oferia una fotocopia en blanc i negre). I en una cerca actual sota la paraula escultura surten una part de les peces (bàsicament gerros) de Cumella: si se'ns permet la hipòtesi, sembla que hi ha alguna incomoditat en la catalogació (per la *labellisation* implícita que comporta?) d'aquest tipus de material.

Com a observació a aquesta cerca en el fons de la col·lecció del museu, en el text que acompanya el mural de Chillida G-333 (1998) en la pàgina del MACBA, s'explica (entre d'altres informacions interessants) la factura del mateix al taller de Hans Spinner "ceramista alemany molt respectat per Chillida", i tot descrivint el procés tècnic acaba aclarint que "l'ús que fa Chillida de terres i matèries subjectes a cocció no correspon en absolut al concepte tradicional de ceràmica, sinó més aviat al d'assaig arquitectònic" (Mural G-333, 1998). Essent una descripció plausible (i havent-hi segurament una reflexió arquitectònica en la forma i en la voluntat de la seva posició respecte a l'edifici, aportada segurament per la coneguda formació i interès de Chillida per l'arquitectura), no sembla que aquest assaig arquitectònic es traspuï de l'ús de les terres i dels processos ceràmics. Tot sospitant que aquesta frase amagava la necessitat de marcar distàncies (fugint dels conceptes tradicionals de la ceràmica que llastren l'artisticitat d'allò contemporani) hem trobat la font d'aquest text.



L'ús que Chillida féu de les terres cuites no respon en absolut al concepte tradicional de la ceràmica, sinó més aviat al sentit arquitectònic que té tota la seva obra; però és amb la ceràmica que podia modelar els espais i els jocs de relacions entre el ple i el buit amb la seva pròpia mà. (Domingo, 2015: 98)

No entrarem en una anàlisi textual comparativa, però el relat del text de M<sup>a</sup> Àngels Domingo (Madola) correspon a la seva memòria acadèmica "Artistes de la segona part del segle XX que han incorporat la ceràmica com a mitjà d'expressió", on fa una detallada descripció tècnica dels processos que emprà Chillida en les seves obres (curiosament sense referir-se al mural *G-333*) on comenta que "ell es considerava un artesà que sabia aplicar les normes tècniques". Quedi aquesta anècdota com a reflex de la voluntat dels discursos contemporanis (seguint el paradigma de Heinrich) de marcar distància amb els processos artesanals, de desmaterialitzar l'obra i conceptualitzar-la ("assaig arquitectònic", etc.).

Tampoc oblidem que Spinner ("ceramista alemany molt respectat per Chillida") es guanya el respecte, evidentment per la seva qualitat, però també perquè Aimé Maeght animà a Antoni Tàpies, a Hans Hartung i al propi Eduardo Chillida (entre d'altres) a treballar amb ell, tot continuant les possibilitats que la Fundació Maeght havia observat en el treball de Miró i Llorens Artigas en els seus espais exteriors a Saint Paul de Vence (*El laberint Miró*, 1963-73).

La sensació de que era possible una consolidació dins del món de l'art, només s'ha complert per aquells que ja hi eren, els artistes. Està clar que hem tingut un miratge: la ceràmica volia ser art. Però els mons de l'art rescataran peces aïllades, artistes que han fet servir la ceràmica, i quasi cap ceramista per mèrits propis. La núvia no va arribar a l'altar. I com amant del disseny, els dissenyadors industrials, convertits en dissenyadors de producte, no tenen cap problema amb la ceràmica sempre que una indústria, amb la seva capacitat productiva, els hi faci l'encàrrec pertinent. No oblidem que el gran productor de ceràmica és Roca.

#### 4.5 La ceràmica, el sostre de vidre i el mur de Berlín

On es troba, doncs, l'obra de la ceràmica catalana del segle XX? Com ja hem comentat, els fons de l'anterior Museu de la Ceràmica són ara una de les col·leccions del nou Museu del Disseny de Barcelona on hi ha inventariades 23.500 peces de totes les èpoques, on 724 són considerades peces d'autor (segles XIX-XX), totes elles pendents de mostres temporals dins dels criteris expositius (com la recent i excepcional *D'obra*, que ja hem mencionat).

I aquí hi apareix una interessant discussió: què fa la ceràmica integrant-se en un Museu de Disseny juntament amb el Museu Tèxtil i d'Indumentària, el Museu de les Arts Decoratives i el Gabinet de les Arts Gràfiques? No discutirem la política museística de les nostres autoritats, només traslladarem el debat: una part del sector dels ceramistes catalans (liderats per l'Associació de Ceramistes de Catalunya) reivindiquen la recuperació del museu propi.

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 les esferes del reconeixement de l'art. Aquesta barrera, pot ser provocada per les dinàmiques del mercat de l'art actual? Es deia que la seva fragilitat allunyava al col·leccionista i que molts artistes acabaven fent en bronze els seus experiments ceràmics (ho comenta Corredor-Matheos a l'entrevista personal, 2013). Però sembla que no és la fragilitat de la ceràmica el principal problema dels conservadors dels fons del MACBA: ho són els trossos de pa en certes pintures matèriques, o l'obsolescència de certs materials electrònics cintes de vídeo, sistemes operatius informàtics, etc. (sobre el tema, veure "*Les affres du restaurateur*"; Heinich, 2014: 288-297).

Si aquesta metàfora del sostre de vidre ens és útil, mirarem de trobar el seus paral·lelismes: a la sociologia de gènere es proposa que les causes del sostre de vidre són els prejudicis sobre les capacitats de la dona per tasques de responsabilitat, la seva disponibilitat lligada a la maternitat i a les responsabilitats familiars i domèstiques (Pérez Sánchez, 2012: 202). Semblaria

que hi ha un prejudici sobre la ceràmica ja que es dubta de la seva capacitat per produir art, i que les seves responsabilitats com a productora (reproductora?) d'objectes útils també la limita.

*We know that women were denied access to serious art education and academies, architecture schools and certification, and that they were excluded from workers' guilds and unions as well as the cafés and studios where ideas about art were discussed and debated. This might be considered the "glass ceiling" approach, evincing the social limits to women's possibilities as a way of explaining their relative absence from the history of art and design. (Rohrer, 2015: 1-2)*

Judith C. Rohrer, a la seva conferència "*Before We Break the Glass Ceiling, Let's Find Out Who Designed It!: Some Thoughts About Women and the Art Nouveau*" ens dóna pistes per relacionar el "sostre de vidre" i la posició de la ceràmica en front al món de l'art (tot mantenint aquesta voluntat metafòrica). En aquesta cas, les vinculacions amb *l'Art Nouveau*, les fan particularment polisèmiques: la ceràmica tenia denegat l'accés a una "*serious art education and academies, architecture schools and certification*" (anotem que a l'Estat espanyol, fins a l'any 2010, no n'existeixen estudis universitaris, essent el Grau en Arts i Disseny de l'Escola Massana-UAB el primer en promocionar alumnes amb la Menció en Arts Aplicades).

*We need to remember that right up to the turn of century, the cult of domesticity defined the role of most women, especially middle-class women, as centered in the home, charged with creating there a beautiful and tranquil space for shared familial leisure; a place where children could be reared and educated and a sanctuary where the husband could return in peace from work in the public sphere. The work of the wife was concerned with everything that revolved around the family and homemaking, including the ornamentation of the domestic space with taste and creativity, employing the arts of embroidery, lace-making, painted china, handloom weaving, and so forth-amateur arts and crafts that benefitted the economy and harmony of the family but which generally brought no remuneration to the maker. Constituting qualities wanted*

*in a good wife they came to both embody and maintain the feminine stereotype, as well as a gendered hierarchy of the arts.* (Rohrer, 2015: 2)

Tot i ser una coneguda descripció, cal tornar sobre el tema: en front del dur i competitiu espai públic propi del mascle, tenim la pau, l'ornamentació, les arts menors (arts decoratives?) sense remuneració, allò propi de la dona i que manté una jerarquia feminitzada de les arts. L'autora comenta que són les *Arts & Crafts* que obren la possibilitat a que el talent creatiu de les dones pugui aflorar i ser remunerat "*without running the risk of social opprobrium, maintaining an appropriately safe relationship to feminine domesticity*" (Rohrer, 2015: 2). No oblidem però que estem parlant de les dones de classe mitjana, aquelles que just en aquesta època inicien les seves lluites pels drets civils: al proletariat femení la duresa de la jornada laboral era complementada amb l'artesanía utilitària (heretada del passat rural).

Sota aquest paraigües conceptual dels *Arts & Crafts* Judith C. Rohrer destaca el paper pioner de Candice Wheeler, la primera dona estatunidenca que va produir dissenys tèxtils, i considerant la possibilitat de que les dones podessin fer treball remunerat a casa va fundar la *Society of Decorative Art of New York City*, on va instaurar una escola d'art i disseny (Louis Comfort Tiffany en va ser un dels professors). Mary Louise McLaughlin innovà en el camp de la ceràmica, amb un sistema de decoració esmaltada anomenat "*Cincinnati Limoges*", superant també la divisió de treball manufacturer que indicava que els homes modelaven i tornejaven les peces i les dones les decoraven: ella va ser la primera dona "*to getting her hands dirty by working and molding the clay herself*" (Rohrer, 2015: 5). Maria Longworth Nichols –fent servir les tècniques que McLaughlin desenvolupà– va crear la seva empresa ceràmica *Rookwood*, que també complementà amb la *Rookwood School of Pottery Decoration*. Clara Driscoll fou l'exemple de la creadora i dissenyadora (en particular làmpades) amb una llarga i notable carrera a Tiffany, però sempre sota l'anonimat: "*If, as Virginia Woolf famously said, 'anonymous was a woman', Clara Driscoll was a prime example*" (Rohrer, 2015: 8)

Tèxtil, ceràmica, territoris de les arts decoratives pròxims al món de la dona on es comença a veure la possibilitat d'una emancipació restringida. I que es mantindrà/manté: recordem les anècdotes protagonitzades per Le Corbusier, o de Gropius enviant les dones directament al taller de tèxtils de la *Bauhaus* (comentades en el apartat 3.2). Aquest paral·lelisme entre el reconeixement dels oficis artístics (de l'artesanía) i de l'art de les dones té, al nostre parer, aspectes concomitants: "*¿cuál era la relación entre las tradiciones de la 'artesanía' y el arte 'bello' realizados por mujeres?*" és una de les preguntes que es fa Whitney Chadwick en el seu tractat *Mujer, arte y sociedad* (Chadwick, 1992).

*Los intentos de conjugar las responsabilidades domésticas con la producción artística han solido dar como resultado una obra menos numerosa y de menor tamaño que la producida por sus contemporáneos masculinos. Porque la historia del arte sigue prefiriendo la escala o concepción monumentales a lo selectivo y lo íntimo. (...) En cuanto disciplina académica, la historia del arte ha estructurado su estudio de los productos culturales artísticos en categorías peculiares, privilegiando determinadas formas de producción respecto a otras, y poniendo continuamente de relieve determinadas clases de objetos y destacando a los individuos que los han producido.* (Chadwick, 1992: 10-11)

La mateixa Chadwick intenta veure el paper de les dones en aquest marc que els historiadors hem mantingut: quin paper han jugat en les arts majors, pintura i escultura?

*En pocas palabras, que el hombre se ocupe de todo aquello que tiene que ver con el arte de altos vuelos. Y que la mujer se emplee en aquellos tipos de arte que siempre ha preferido, como el pastel, los retratos y las miniaturas. O la pintura de flores, esos prodigios de gracia y frescor que sólo pueden competir con la gracia y frescor de las propias mujeres.* (Léon Legrange, 1860, citat a Chadwick, 1992: 35)

Més enllà del caràcter, per a nosaltres, caricaturesc d'aquesta opinió, tenim la tendència a mantenir la jerarquia entre arts majors i menors, amb una estranya concomitància amb aquestes observacions de gènere. I aquí el sostre de vidre continua perquè el marc mental ho comporta.

*La práctica de nuestros días de distinguir entre las bellas artes y los oficios artísticos tuvo su origen en la reclasificación de la pintura, la escultura y la arquitectura como artes liberales durante el Renacimiento. La exclusión generalizada de las mujeres de las formas de arte altamente profesionalizadas como la pintura y la escultura, y el hecho de que gran número de las mujeres se dedicaran a la producción de artesanía desde la época renacentista, ha ido petrificando un orden jerárquico en las artes visuales. El sector feminista en las artes ha protestado contra la distinción entre "arte" y "oficio artístico" basada en la diferencia de materiales, de técnicas de aprendizaje y de enseñanza, y ha rechazado los calificativos de sensibilidad "femenina" en los procesos y materiales de la artesanía; pero asimismo ha prevenido contra los peligros de santificar una tradición artesana rebautizándola como "arte". (Chadwick, 1992: 37)*

Paral·lelisme amb el sostre de vidre: la incapacitat implícita que suposa l'exclusió de les dones de les "formes d'art altament professionalitzades", ergo la més fàcil incorporació en aquelles pràctiques artístiques menors, compatibles amb allò domèstic, propi de la responsabilitat femenina de la cura i la maternitat. En els moments d'ampliació dels territoris de l'art, de l'*artification* dels oficis hi ha la presència masculina: Soldevila, Vilasís amb l'esmalt; Llorens Artigas i Cumella en ceràmica (avançarem esdeveniments en joieria: Capdevila i Puig Cuyàs). Quin paper tenen Montserrat Mainar, Montserrat Xicola, Nuria López-Ribalta, Carme Llorens? O Elisenda Sala, Madola, Maria Bofill, Rosa Amorós?. ¿La feminització dels continuadors –traïció del llenguatge!–, de les continuadores, opera de la mateixa manera en l'*artification* dels oficis artístics que en la feminització de les professions, fent-los-hi perdre valoració social i emoluments?

I un darrer apunt colateral, el sostre de vidre dels museus: "l'absència de dones directores en els grans equipaments contrasta amb el predomini femení en els centres petits" (Palau, Frisach, 2016). D'aquest article, on queda clar el seu plantejament en l'entradeta, només rescatar una observació: la manca de paritat en els comitès de selecció dels càrrecs directius d'aquestes institucions culturals ens porta al territori del reconeixement dels oficis artístics: hi ha paritat en la preparació i interessos dels agents que intervenen en la valoració d'aquests oficis?. O tenim falta de paritat amb una presència majoritària d'agents amb el marc mental de la supremacia de les arts majors?.

Com es comporten uns agents importants en la valoració de la ceràmica com són les galeries? Mantenen aquest marc mental?. Aportarem 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'empenta d'haver aconseguit el primer Premi Ciutat de Barcelona de ceràmica (1966); i on també tornarà a exposar 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 i Picas, 2013). Constatem que en les col·leccions del Museu del Disseny hi ha aportacions de col·leccionistes en l'àmbit de la ceràmica històrica (Luís Plandiura, M<sup>a</sup> Francisca de Roviralta), a canvi en la ceràmica contemporània (com en la d'esmalt i en la de joieria) les aportacions són dels autors (cedides o en dipòsit).

Com a curiositat, en l'àmbit del col·leccionisme empresarial, la col·lecció *Central Hispano* només té de ceràmica –entre la seva amplíssima mostra de pintures, escultures i tapissos del s. XX (400 obres aprox.)– un Cumella, tres gerros de Llorens Artigas, i una peça de Magda Marti Coll (*Colección Central Hispano*, 1997). Complementant la informació afegir que de tapissos en té dos de Grau Garriga, un d'Antoni Clavé i un "sobreteixim" de Joan Miró; i cap esmalt d'art, tot i que aquest territori té moltes concomitàncies estètiques i formals amb molta part de la pintura col·leccionada.

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 menystenir la tradició, i la immaterialitat de l'art actual (Corredor-Matheos, 2013).

Ens serveix com a recapitulació un text de Natacha Seseña, tot i que descriu la situació de la ceràmica a Madrid, i de pas contrastem aquella informació donada –que hem referenciat més amunt– pel número especial dedicat a la ceràmica (*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 suportat els canvis posteriors als anys 80. Dels 60 amb la reacció contra el consumisme i el màrqueting, i amb el rescat de la tradició com a motor de canvi, s'ha donat pas a un consumisme exacerbant, una resignació respecte al sistema hegemònic (caigut el mur de Berlín) i una mundialització dels mercats del que els propis circuits de l'art formen part (veure *Le Marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Moulin, 2003)

*La constitution des valeurs artistiques s'effectue à l'articulation du champ artistique et du marché. Dans le champ artistique s'opèrent et se révisent les évaluations esthétiques. Dans le marché se réalisent les transactions et s'élaborent les prix. Alors qu'ils ont chacun leur propre système de fixation de la valeur, ces deux réseaux entretiennent des relations d'étroite interdépendance. (Moulin, 2003: 9)*

Les galeries han abandonat l'interès per la ceràmica, no hi ha hagut col·leccionistes pròpiament de ceràmica contemporània, aquesta no ha entrat en els seus circuits. Quan la ceràmica ha tingut una presència notable ha estat lligada a "l'art aplicat": els murals ceràmics en l'arquitectura, institucions, aeroports, en les places, en les autopistes (recordem: l'any 1976 es fan 12 murals en les àrees de l'autopista de l'Ebre). Després aquesta demanda ha baixat molt i ha calgut esperar al prestigi i l'impacte generat pel Mercat de Santa Caterina (Miralles-Tagliabue, amb la intervenció de Ceràmica Cumella, 2004) per redefinir i revifar aquesta presència (cal indicar l'abandó –quan no la desaparició– de murals dels anys 60-70, entre ells els de l'autopista de l'Ebre).

No hi ha hagut presència en les grans exposicions dels museus de prestigi, o en la Documenta (recordem com a anècdota una instal·lació de terrisseria trencada, a la Documenta 11). És un "sostre de vidre" provocat per un art sota el paradigma de la contemporaneïtat, que pot incorporar tot tipus de pràctiques formals, però recela dels oficis artístics, de l'artesanía, 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 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, Costa, 1997: 255) perquè això garanteix una innovació constant, la destrucció creadora que deia Schumpeter.

Mentre queien les totxanes del mur de Berlín, a la ceràmica se li allunyava l'oportunitat de ser reconeguda en els mons de l'art. La caiguda del mur de Berlín ha disparat la mundialització del comerç sota els paràmetres del liberalisme, així com –abandonada la guerra freda– la tecnologia militar s'incorpora al món civil (anàvem a dir, es civilitza). D'una banda tot el món de la realitat virtual –tecnologia alliberada del món de la simulació militar– amb un impacte gran sobre la construcció de l'imaginari: vídeo jocs, realitat ampliada, la sospita continua sobre la veracitat de la imatge. D'altra banda les TIC's –tambè amortitzades des del camp militar–, on tecnologia digital i comunicació en xarxa dilueixen el temps i l'espai. No cal citar a Zygmunt Bauman i les seves

conegudes reflexions sobre la societat líquida per adonar-nos que aquells oficis artístics que porten consubstancialment el contacte amb les mans i la matèria, són relegats a espais marginals: segurament això mateix els dóna un potencial que està per veure.

5



Taula de treball de Ramon Puig-Cuyàs

## LA JOIERIA: UN RECONeixEMENT ESPECÍFIC

La joieria té una característica evident que la diferencia dels esmalts i de la ceràmica: mentre que aquests cercant l'*artificiation* varen perdre el seu nucli funcional, la joieria sembla no haver perdut el seu ús, la seva funció, que és ser ornament corporal. És als anys 80 i 90, que té seu moment d'intent d'entrada en el món de l'art (*artificiation*), i aquí és manifesta una certa voluntat de perdre "utilitat", de presentar comportaments "conceptuals" o d'actituds estètiques clarament postmodernes. Però sembla que l'intent ha quedat en intent. Una altra vegada les instàncies que faciliten el reconeixement s'han aproximat solament a aquella joieria que tenia una autoria (bàsicament projectual) d'artistes plàstics, com ho va mostrar tant l'exposició "Joies d'artista. Del modernisme a l'avantguarda" (novembre 2010), com el congrés "La joia en l'art i l'art en la joia" que va tenir lloc també al MNAC el passat novembre 2016. Però potser la joieria ha trobat un camí propi. I els inicis de la seva voluntat emancipatòria cal cercar-los en el Modernisme, on la joia comença a ser tractada com a peça d'art. El Noucentisme intentarà aprofundir en els bells oficis com a eina d'afirmació i construcció d'una manera de fer nació tot abolint jerarquies entre arts majors i menors, però les tensions i conflictes socials (primer la dictadura de Primo de Rivera i després la Guerra Civil) trencaran el

camí. La postguerra tindrà en la joieria ostentosa (*estraperlo*) una forma de marcar el nou territori polític i social, mentre que l'oposició cercarà en una joieria de la plata i de la llibertat amb nous materials una manera de significar-se, de resistir. I amb l'aparició del disseny industrial i una nova societat fruit dels 60, l'ornament s'adequa als panorames de l'emancipació de la dona i les noves formes afectives –que Bruckner anomenarà *El nuevo desorden amoroso* (Bruckner, Finkielkraut, 1988)– que la portarà a l'anomenada *nova joieria*. I aquí, la voluntat d'*artification* és molt present, cercant trencar els límits amb les pràctiques artístiques sortides del darrer art conceptual i de la frivolitat/llibertat del postmodernisme. Però, tot i tenir moments d'èxit, la seva vinculació a l'ús, la seva voluntat ornamental (carregada de nous significats) la fa cercar espais propis, els seus propis cercles de reconeixement, sempre amb el monopoli de la validació de la seva "artiscitat" en mans de les incursions dels artistes plàstics reconeguts.

### 5.1 El prestigi de la joia en el Modernisme

Si bé el Modernisme (que Fontbona emmarca entre el 1888 i el 1905) està fora del nostre marc temporal, la joieria, com acabem de dir, té en aquest moment històric el germen d'aspectes il·lustratius sobre el procés d'entrada en el món de l'art, que marcaran la seva evolució posterior al s. XX.

És sabut que el modernisme es manifesta en la literatura, la música, la moda, les arts gràfiques, la ceràmica, els vitralls, el mobiliari..., però d'entre totes aquestes disciplines artístiques, probablement és en l'arquitectura i en l'orfebreria, en totes les seves manifestacions, on millor s'expressa aquesta voluntat que tant té d'estètic com d'ideològic, perquè suposa una modernització en el formal i en l'expressiu que comporta també un retorn a la recuperació tant de materials com de procediments de treball tradicionals. (Giralt Miracle, 2010a: 55,58)

No insistirem en les característiques del Modernisme a casa nostra, de la revifalla dels oficis artístics i la voluntat implícita de la *Gesamtkunstwerk*, que –coincidint amb el seu medievalisme– va implicar una *artification* de les arts

aplicades posant-les al costat de les arts majors. Recordem que l' "*artification: c'est un déplacement durable et collectivement assumé de la frontière entre art et non-art*" (Heinich, Shapiro, 2012: 338), i aquest pas entre les arts majors i menors comporta específicament allò que la mateixa Heinich denomina procés de legitimació, "*de l'ascension dans la hiérarchie des activités*" (Heinich, 2010: 2), en tant que les arts majors i menors tenen un passat comú (Shiner, 2004).

És remarcable que ja dins de l'argenteria (per seguir la proposta nominativa de Dalmases i Giralt-Miracle: *Argenters i joiers de Catalunya*) l'intent de millorar el reconeixement, ja va tenir un precedent segles abans.

Dins d'aquest ambient la ciutat de Barcelona (s. XIV i XV) és el nucli rector de l'activitat artesanal catalana i al costat de la llana, la pell, el ferro i el coral, els quatre pilars de la seva indústria, el treball dels metalls preciosos ocupa un lloc destacat gaudint d'una certa aurèola aristocràtica dins dels oficis, car l'argenter, orgullós de la seva riquesa i del seu art, aspira, en el fons, a deixar la classe dels menestrals, dins de la qual se sentia desplaçat, per unir-se a l'estament dels artistes, on esperava obtenir la consagració del seu prestigi. Aquest desig no fou satisfet fins a l'any 1732 per reial cèdula de Felip V. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 17)

Observem ja aquí, aquesta constant del món de l'art (l'estament dels artistes) com a referent de la "consagració del seu prestigi", per aquells que es senten lligats a les arts mecàniques i aspiren a les arts lliberals. Però és evident que en un ofici que controla metalls valuosos, el gremi, la corporació és molt gelosa de la feina dels "pars" i controla la seva praxis:

*(...) se han establecido Plateros, sin examen, ni aprobación, (...) se reconocen sin dependencia, y con libertad perniciosa al público, y descrédito de tan noble Arte, así por los errores que cometen en la perfección de las piezas, como por la poca legalidad que observan en la calidad, que, según ley, debe tener el Oro y la Plata que trabajan: siendo necesario ocurrir a tales perjuicios: (...)*  
(*Promptuario, y guía de artifices plateros...* de Josep Tramullas, 1730; citat a Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 21)

Tal com varen comentar en l'evolució dels artistes entre *“l'artisan, homme de métier; l'académicien, l'homme de métier et de savoir; l'artiste créateur, dieu libre”* (Moulin, 1995: 95), tenim aquí un paral·lelisme amb els argenters/ joiers on veiem, en el cas català, com a la dècada del 1870 es va extingir l'etapa gremial i donà pas a una autonomia de la seva feina i una valoració independent. Aquesta valoració ja comença a presentar, *avant la lettre*, les nostres conegudes instàncies de reconeixement:

*Los inteligentes lo han calificado de notabilísimo, y el Jurado le ha concedido medalla de oro; y la Asociación de artífices lo ha calificado de superioridad en el arte de la platería.* (comentari del catàleg de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888, a propòsit d'un gerro d'argent dels germans Masriera, citat a Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 176)

Justament els artífexs subjectes d'aquests comentaris, del seu primer cercle de reputació, són els germans Masriera (Josep i Francesc), i l'Exposició del 1888 és considerada com “el punt de partida de la renovació total de l'orfebreria” (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 176) que culminarà en el Modernisme.

Del seu fill i nebot Lluís Masriera i Rosés (1872-1985) ja en varen fer ressò en parlar de l'esmalt en el capítol 3.1. I volem destacar, del seu discurs de resposta a l'ingrés del nou acadèmic D. Miquel Soldevila a la *Real Academia de las Ciencias y Artes de Barcelona* el 6 de desembre de 1948, el següent paràgraf:

*Debía ser más o menos en los alrededores del 1870 cuando mi tío, Francisco Masriera, el que luego fué célebre pintor de retratos, marchaba a Ginebra para aprender la pintura sobre esmalte (...) al poco tiempo regresó de Ginebra y realizó en seguida una porción de retratos y composiciones de una perfección desconocida hasta aquel momento. En 1877, Francisco Masriera tiene como pintor un éxito resonante en la Exposición Nacional de Madrid. Es premiado y el Rey Alfonso XII le compra un cuadro para su palacio de la Plaza de Oriente. No hay que decir que lanzado a la gran pintura no le queda un momento para pensar en esmaltes.* (Masriera a Soldevila, Masriera, 1949: 16)

Aquest paràgraf, a més de complementar la informació que ja havien explicat respecte a l'entrada de l'esmalt a Catalunya, ens interessa perquè mostra aquesta constant de la implícita inferioritat respecte a "la gran pintura", així com de la consideració de celebritat lligada a aquest art major (exactament el camí invers del que va fer Soldevila, que va anar de la pintura a l'esmalt, sense retorn).

Aquesta inseguretat a considerar-se creadors, apreciable fins i tot en artistes complets com Lluís Masriera, quan actuaven d' "artistes menors", pressuposa una tàcita acceptació d'inferioritat per part dels nous –i brillants– artesans. (Fontbona, 1985: 79)

No insistirem en aquesta "inseguretat" que ja varen desenvolupar en l'apartat 3.1. Sí que la complementarem amb el comentari de Mónica Gaspar (experta en joieria i historiadora que investiga l'artesania i el disseny com a pràctiques crítiques i reflexives) que, durant una entrevista a Manuel Capdevila, comentava que aquest sempre mostrava interès en parlar de la seva pintura i no de la joieria (Gaspar, 22-VII-16). Així mateix Pilar Vélez explicava aquesta, podem dir, síndrome també en Lluís Masriera o en Pla Narbona (reconegut grafista), on tots ells insistien en fer més visible el seu vessant pictòric (Vélez, 20-VII-16). Com veiem, tant des dels oficis artístics com des dels dissenys, la jerarquització en termes de prestigi sembla –pels mateixos protagonistes– molt clara.

Com varen comentar a l'apartat 3.1 Lluís Masriera anys més tard ha de refer les passes del seu oncle Francesc i va a Ginebra per aprendre tot sobre l'esmalt en el taller de Frank Édouard Lossier.

*Lo aprendí todo. Y salí de Ginebra sabiendo lo que en aquella época se consideraba el total de la ciencia del esmaltador. Pero a principios de siglo, con el renacimiento del arte en la joyería, hubo que crear nuevos procedimientos y elevar la técnica de lo que se consideraba el esmalte ordinario a un verdadero arte. (Masriera a Soldevila, Masriera, 1949: 18)*



Aquest renaixement, sens dubte, en el cas de Lluís Masriera té a veure amb el seu descobriment de René Lalique, figura preeminent de la joieria francesa (*"La période Art Nouveau fut pour la joaillerie française celle de la gloire, et nul talent n'égalait celui de René Lalique"* (Garner, 1981: 92). Sota aquest descobriment cal emmarcar la presentació, el 21 de desembre de 1901, de les seves joies en un aparador de la botiga familiar totalment renovat (curiosament al carrer Ferran nº 35, molt a prop de la pastisseria Massana –negoci familiar d'Agustí Massana–, i del nº 51 on estaria dos anys més tard la botiga Masriera i Campins):

(...) braçalets, arracades, anells, penjolls i fermalls –realitzats en col·laboració amb el destre operari Narcís Perafita, conegut per Cisó– unes joies fines, flexibles, riques en color, voltades de tiges sinuoses, amb ocells i insectes d'ales transparents i fons tractats com a autèntics vitralls, que formaven un conjunt tan nou com impressionant. L'èxit va ser total i Masriera es va transformar en el més acreditat i sol·licitat orfebre de la seva època. Les noves joies d'art eren filles de la seva filosofia idealista de la vida que demanava que tot treball artesà exaltés els ideals de bondat, bellesa i amor. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 186)

Òbviament l'entorn estava predisposat a acceptar aquest nou corrent: una ciutat que havia viscut la "febre de l'or", amb una burgesia que cerca uns elements de distinció, que han de tenir necessàriament un arrelament històric en estils que els hi donin legitimitat, però amb un tractament que faci palesa la seva modernitat.

La família, tant burgesa com la menestral, es consolida com a institució i dona especial atenció a tot el que es relaciona amb l'arranjament de la llar i la decoració. La vida social es fa cada cop més present; els concerts, els teatres, les tertúlies, les reunions familiars, donaren a la moda més pes específic, i l'orfebreria domèstica, com més va més sol·licitada, rep amb la fantasia creadora del Modernisme una nova empenta. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 183)

En aquest ambient a la recerca de visibilitat, el maridatge de les arts majors i menors va ser ben rebut, així com una nova manera d'entendre l'ús dels materials: abandonat com a element prioritari del valor monetari de l'or, dels diamants, dels metalls preciosos, ja que l'accent està en l'originalitat (no cal citar la coneguda frase de Gaudí), en la creativitat, en la innovació. Aquesta innovació (que incorpora l'esmalt, i materials i pedres semiprecioses) fan les joies més assequibles, tot alliberant-les cap a una recerca plàstica més oberta, i adquirint la joia un valor més de signe de distinció cultural que no d'ostentació: importa més mostrar el capital cultural que no el econòmic, ja que la burgesia sempre intenta mimetitzar el prestigi aristocràtic de la cultura.

*Una de las propuestas del "Art Nouveau" fue, sin duda, la de dotar a las joyas de un valor añadido artístico y de diseño, superior al de los materiales utilizados, dotando al hierro, cobre, aluminio, aleaciones, pasta vítrea, cristal, hueso, piedras semi-preciosas, esmaltes, etc. de nuevas, sensuales y fantásticas percepciones. (Munoa, 1991: 114)*

Això comporta una aproximació de molts escultors, pintors i arquitectes (Josep Llimona, Alexandre de Riquer, Juli González, Pau Gargallo, Manolo Hugué, Lluís Domènech i Montaner...) que veuen, gràcies a aquesta nova actitud dels artesans –i dels seus clients–, una oportunitat a explorar (Giralt Miracle, 2010a: 63). Tot això ens porta a proposar (en sintonia també amb l'opinió de Mònica Gaspar, 22-VII-16) que el Modernisme va suposar un primer i iniciàtic moment on la joieria i les arts plàstiques varen establir una consagració creuada (en menor mesura amb la ceràmica i l'esmalt: aquestes hauran d'esperar al Noucentisme per tenir una evolució autònoma més enllà del seu paper com arts aplicades).

Ara ja no és ni l'ofici, ni la tècnica, ni la noblesa dels materials, ni la seva antiguitat, ni el seu preu el que determina la seva qualitat, sinó que el que més s'aprecia són els seus valors artístics, la renovació estètica que aporta i els materials, variats i innovadors, amb que està feta. I és que des del

modernisme, la joia pot ser dissenyada per un orfebre, per un arquitecte, per un escultor, per un dissenyador, perquè el que per sobre de tots ens captiva d'ella és la seva bellesa i originalitat. (Giralt Miracle, 2010: 69)

L'art beu, en aquell moment, d'aquest preceptes de bellesa i originalitat: en aquest sentit, des de la coincidència de principis estètics i ètics, les arts majors i les arts menors van de la mà.

*El fenómeno más característico del Modernismo fue el gran desarrollo de los bellos oficios, que responde al intento, buscado por William Morris, de incorporar el arte a la vida cotidiana de todo el mundo.* (Cirici, 1981: 92)

És ara que neix una orfebreria i una joieria d'esperit creador tal com l'entendem avui, que coincideix amb el pas de l'ofici artesà a l'ofici artístic, de la mimesi dels estilismes a la vocació creadora lligada a les innovacions tecnològiques i a les noves propostes dels corrents avantguardistes. Aquest és, doncs, un autèntic punt de partida, que hereta de la tradició l'ofici i aporta a la seva època una manera moderna d'entendre la creació artística. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 184)

Quina és la nòmina de artesans-artistes reconeguts de la joieria d'aquest període? I quins els artistes plàstics que varen reeixir en aquest maridatge? Aquí no entrarem en el debat sobre l'adequada pertinença o no al moviment estilístic –el modernisme en aquest cas– per part dels autors que referenciarem. Farem el buidat dels catàlegs / exposicions de referència, dels tractats específics sobre l'orfebreria i la joieria del Modernisme, junt amb aquells d'història sobre aquest període on hi hagi una menció de caràcter específic sobre aquest ofici, així com els diccionaris i enciclopèdies especialitzades.

En l'apartat de les exposicions i els seus catàlegs, cal fer menció a l'exposició *International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961* que va tenir lloc l'any 1961 al *Victoria and Albert Museum*, comissariada per Graham Hughes (Archer, 2015: 30-35) que tenia per objectiu:

“(...) an art exhibition of a high order, intended to raise the standing of jewellery so that it becomes a valid interest both for discerning patrons and, as during the (R)enaissance, for leading artists of all sorts” (Hughes citat a Archer 2015: 32)

Aquesta exposició que va aplegar 901 peces d'autors de 33 països –ocupant Catalunya “el cinquè lloc entre els setze països europeus representats” (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 184)– contava amb la presència de Lluís Masriera, Pablo Gargallo, Juli González, Manolo Hugué, Ismael Smith (i d'altres més contemporanis que tractarem més endavant), tot fent notar la presència clara dels “*designers*” provinents de l'escultura, essent una de les aportacions de l'exposició, aquesta discussió entre “*artists and makers*” (Archer 2015: 34).

Les “Notes sobre orfebreria i joieria catalanes” del catàleg *Cien años de joyería y orfebrería catalanas* (exposició feta a redós de l'impacte de l'anterior a Londres) són un primer referent a casa nostra on l'autor ressenya l'autoritat de Lluís Masriera, Pere Mascaró i Joaquim Cabot (Cirici, 1966: 7-8). El text del catàleg *1900-1980 80 años de joyería y orfebrería catalanas* (Giralt-Miracle, 1981) en el període que estudiem –a part dels autors ja referenciats– incorpora a Artur Aragonès, Enric Calado, Narcís Perafita, Evarist Roca, Francesc Sala i Ramon Teixé (el col·laborador de Gaudí en la seva vessant de forjador, malgrat que excel·lí com a repussador, ceramista, pintor i escultor). Apareix Alexandre de Riquer per la seva col·laboració amb Mascaró, així com Gargallo i González surten referenciats lligats al Noucentisme. “Artistes joiers de l'*art nouveau*” del catàleg *Joies d'artista: del Modernisme a l'Avantguarda* (Giralt-Miracle, 2010a), ho complementa afegint a Josep Monés i Antoni Oriol, els escultors Manolo Hugué, Josep Llimona, Joaquim Renart, i Ismael Smith; així com obre la presència als arquitectes: Lluís Domènech i Montaner, Antoni M<sup>a</sup> Gallisà, i Rafael Masó.

JOIERS	V&A 1961	CIR 1966	GM 1981	GM 2010
Artur Aragonès			X	
Joaquim Cabot		X	X	X
Enric Calado			X	
Joaquim Carreras				X
Pere Mascaró		X	X	X
Lluís Masriera	X	X	X	X
Josep Monés				X
Antoni Oriol				X
Narcís Perafita			X	
Evarist Roca			X	
Francesc Sala			X	
Ramon Teixé			X	X
<i>Alexandre de Riquer</i>			X	X
<i>Pau Gargallo*</i>	X		X	X
<i>Juli González*</i>	X		X	X
<i>Manolo Hugué</i>	X			X
<i>Joaquim Renart</i>				X
<i>Josep LLimona</i>				X
<i>Ismael Smith</i>	X			X
<i>Lluís Domènech i M.</i>				X
<i>A. M<sup>a</sup> Gallisà</i>				X
<i>Rafael Masó</i>				X

Taula 22. Presència d'autors a les exposicions.

V&A 1961: *International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961*

CIR 1966: *Cien años de joyería y orfebrería catalanas*

GM 1981: *1900-1980 80 años de joyería y orfebrería catalanas*

GM 2010: *Joiés d'artista: del Modernisme a l'Avantguarda*

(En cursiva els pintors, escultors, arquitectes, que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\* aquells que també les varen manufacturar)

Dels tractats específics que hem considerat sobre orfebreria i joieria, incloses aquells d'història sobre aquest període on hi ha una menció de caràcter específic sobre aquest ofici, volem ressenyar en primer lloc el treball de Graham Hughes (comissari de la citada exposició del *Victoria and Albert*

*Museum*), *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1967* (edició revisada el 1968). Parlant d'aquest període coincideix en remarcar el paper rellevant de la joieria: "*The most stylish manifestation of this strange phase in the history of design was, in fact, its jewelry.*" (Hughes, 1968: 72). I deixa clar que: "*In Barcelona Luis Masriera has left many traces of his genius.*" assenyalant així mateix a Joan Valentí i la seva nissaga. I cita a Gargallo, Gonzalez i Manolo fora d'aquest període.

A continuació ressenyem el treball ja abastament citat de Núria de Dalmaes i Daniel Giralt-Miracle *Argenters i joiers de Catalunya* (1985). Sembla clar que Lluís Masriera i Joaquim Cabot són especialment referenciats, Masriera amb un evident prestigi com artista/artesà, mentre que Cabot (1861-1951) suma una activíssima activitat política i social que augmenta el seu reconeixement (director i fundador de *La Veu de Catalunya*, crític d'art a *La Renaixença*, president de la Fira de Mostres de Barcelona, de la Cambra Oficial de Comerç i Navegació, i de moltes altres activitats empresarials i socials com, per acabar, president de l'Orfeó Català en l'època de la construcció del Palau de la Música Catalana). Una característica que es dona en aquests orfèvres (i no tant en pintors, esmaltadors, ceramistes, etc.) és la pertinença a una nissaga, l'ofici heretat amb l'obrador i la botiga: a tall d'exemple, Cabot, Masriera, Carreras, Juli González.

Respecte a la nòmina d'artistes és evident que, excepte Juli González i Pau Gargallo, els altres actuaven com a dissenyadors (Manolo Hugué en part de la seva producció). Pau Gargallo (1881-1934), format a la Llotja i amb el escultor-medallista Agustí Querol, s'apropa a la joieria forçat per una malaltia que al 1916 "l'obligà a executar obres en petites dimensions" (Dalmaes, Giralt-Miracle, 1985: 195), aspecte interessant que avança aquesta idea de la joieria com a petita escultura, i que li reportà un èxit més que notable al presentar-les a la joieria de Joan Valentí. Aquí apareixen dos dels aspectes que poden explicar aquests vasos comunicants entre "arts majors i menors": aspectes col·laterals (malalties, limitacions materials) i aspectes econòmics (canals de venda més clars i assequibles pel públic). De manera similar són les relacions

entre els pintors i el gravat, com també passa amb els ceramistes i els seus possibles canvis d'escala i de tipologia (petita escultura, aixovar).

Juli González (1876-1942), de família d'orfebres, rep classes de dibuix al Cercle Artístic de Sant Lluç, i troba en la joieria una manera de mantenir la seva economia, feina per la que ja va rebre a l'any 1892 una medalla d'or a l'Exposició de Chicago (al 1912 obre una botiga d'orfebreria a Barcelona). "El treball d'orfebreria va ser pràcticament l'única font d'ingressos de Julio González al llarg de la seua vida." (Llorens, s.d.). Però és obvi el seu reconeixement com un dels escultors de referència del s. XX.

En el volum VII de la *Història de l'Art Català*, a "L'època del Modernisme (1888-1905)" (Fontbona 1985) hi ha un apartat on es parla de la revitalització dels oficis artístics centrat en el taller que Domènech i Montaner desenvolupà en el Castell dels Tres Dragons, que l'autor considera el germen del desenvolupament dels oficis artístics que vindrà amb el Modernisme: escultura aplicada a l'arquitectura, ferros forjats, terracotes vidriades, fosa en bronze (a càrrec de Frederic Masriera, tiet de Lluís Masriera), vitralls, etc. Serà en l'apartat dedicat al "Simbolisme i Art Nouveau" on l'historiador ressenyarà el paper de Lluís Masriera amb absoluta superioritat en aquest estil, si bé destaca el paper (menor) de Pere Mascaró, Ramon Teixé, Joaquim Cabot (Fontbona, 1985: 76-79). El mateix Fontbona en el capítol "Argenters, orfebres i joiers" a l'obra dirigida per ell mateix (*El Modernisme* en cinc volums, 2003) manté la supremacia de Masriera, tot indicant la importància de la seva nissaga de procedència. Com a senyal de reconeixement sembla interessant la seva observació de com a la novel·la *La febre d'or* (Narcís Oller, 1891) l'argenteria Masriera surt com un espai de referència dels personatges, no essent un cas aïllat en la novel·lística de l'època. També era clar que el cercle de pars era molt nombrós: més de cinquanta-cinc joiers i argenters a Barcelona, on els més notables havien creat un clúster al carrer Ferran.

Els argenters catalans d'aquest moment, però, no els hem de considerar de cap manera simples artesans, perquè ja solien estar ben implicats en el món de l'art "major". (Fontbona, 2003: 140)

Apareix aquí el que (citada també per altres autors) es pot considerar la *chef-d'oeuvre* d'en Lluís Masriera: la creu pectoral per al papa Lleó XIII (1902) que incloïa un esmalt. I trobem també referenciats als Cabot (Joaquim i Emili, amb un paper important com a jurats i organitzadors de les Exposicions Generals de Belles Arts de Barcelona), als Sunyer i els Valentí, a Fuset i Grau, o Ramon Teixé, si bé no els hi dóna un paper rellevant en aquest moviment estilístic.

Hi ha un apartat dedicat a "Les joies dels escultors catalans a París" on fa una reflexió que ja hem trobat en altres historiadors.

Al marge de la joieria convencional cal recordar també que alguns artistes catalans, especialment escultors, trobaren en aquesta especialitat una sortida professional que alleugés les seves dificultats econòmiques. Això s'esdevingué normalment en les èpoques en què aquests artistes vivien a París. (Fontbona, 2003: 150)

"Aquests artistes" eren Emili Fontbona, Mateu Fernández Soto, Manolo Hugué, Pau Gargallo, i Juli González que reforça el seu treball en joieria gràcies a que la seva família obre una botiga d'objectes artístics a París al 1913. Torna a aparèixer Paco Durrio, escultor (com sabem conreà també la ceràmica i l'arquitectura), íntim amic de Gauguin i que va tenir un paper important en el suport als artistes espanyols que arribaven a París: Manolo Hugué, Juli González, Llorens Artigas, Picasso... Sobre aquest tema fou molt interessant l'exposició i el catàleg corresponent *Escultores y orfebres* (Durrio, Gargallo, González i Hugué), en particular el text "*Orfebreria y cerámica*" (Barañano, 1993: 11-57).

*Las artes decorativas* (Alcolea, 1992) en el seu apartat de joieria (deixem de banda el capítol dedicat a l'art sacre), al parlar de la modernista cita a Lluís Masriera i de nou a Francisco Durrio, "*realizador de joyas, en particular broches, con un fuerte sentido escultórico y gusto modernista*", (1992: 254) personatge que, recordem, a París coincideix amb Llorens Artigas.

Referenciem el llibre *El modernismo* (Schmutzler, 1992) com a exemple de manual de butxaca d'un autor forani. En ell no hi ha cap referència a la



joieria i orfebreria del nostre territori (per això no consta a la Taula 23) tot i que tracta el tema en altres països. Com a curiositat ressenyarem els autors catalans presents: Domènech i Montaner, Antoni Gaudí i el seu entorn (José Fontserè, Eusebio Güell, José F. Ràfols, Francesc de Paula Villar), i Pablo Picasso. Revisada la bibliografia aquesta no té ni un sol autor pròxim, i aquí tenim un punt feble del paper dels crítics i els historiadors: la pròpia visibilitat en el cercle de pars en les dinàmiques acadèmiques (que estaria bé analitzar des de la sociologia del reconeixement).

Dins *Art de Catalunya*, el volum dedicat a les *Arts decoratives, industrials i aplicades* (Barral, 2000), Pilar Vélez significativament dedica un dels apartats monogràfics a “Lluís Masriera o la joia de l’art: una creació del Modernisme” (Vélez, 200: 224-225) on ja en el títol incideix en allò que venim afirmant (el Modernisme com a primer moment de territori ampli on arts aplicades i arts autònomes van de la mà). Explica també la interrelació de diferents col·laboradors (Narcís Perafita, cisellador; els dissenys de Josep Llimona i d’Eusebi Arnau, escultors), així com l’ús de motlles i encunys que permetien fer peces seriades, si bé

“(…) cada peça d’una sèrie fos molt diferent de les altres: el tipus d’esmalt, els seus colors, les pedres triades, algun petit detall complementari, tot plegat feia que fos gairebé impossible trobar-ne dues d’exactament iguals. S’hi fonien, doncs, els criteris de bellesa i utilitat, d’art i indústria.” (Vélez, 2000: 225)

Com veurem aquesta manera de treballar, donarà peu al debat sobre la diferència entre l’art, l’artesanía i el disseny, és a dir, el tema de la peça única, que als anys 1970 serà central en el món de la joieria: la que serà anomenada joia-disseny.

Pilar Vélez també ens ressenyarà als Carreras, als Cabot, i en Pere Mascaró, així com el cas diferenciat de Ramon Teixé i dels escultors Emili Fontbona, Manolo Hugué, Pau Gargallo i Juli González.

JOIERS	GH 1968	D-GM 1985	FON 1985	AL 1992	VÉL 2000	FON 2003
Joaquim Cabot		X	X		X	
Joaquim Carreras		X			X	
Mateu F. Soto						X
Emili Fontbona					X	X
Pere Mascaró		X	X		X	
Lluís Masriera	X	X	X	X	X	X
Narcís Perafita					X	
Ramon Teixé		X	X		X	
Joan Valentí	X					
<i>Eusebi Arnau</i>					X	
<i>Alexandre de Riquer</i>		X				
<i>Pau Gargallo*</i>	X	X			X	X
<i>Juli González*</i>	X	X			X	X
<i>Manolo Hugué</i>	X	X			X	X
<i>Josep LLimona</i>		X			X	
<i>Ismael Smith</i>		X				
<i>D. i J. Renart</i>		X				

Taula 43. Presència d'autors als tractats.

GH 1968: *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1967*

D-GM 1985: *Argenters i joiers de Catalunya*

FON: *Història de l'Art Català vol. VII*

AL 1992: *Las artes decorativas*

VÉL 2000: *Arts decoratives, industrials i aplicades*

FON 2003: *El Modernisme*

(En cursiva els pintors, escultors, arquitectes, que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\* aquells que també les varen manufacturar)

Continuant amb els següents indicadors de reconeixement –els diccionaris– assenyalar que al *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un group d'écrivains français et étrangers* (Bénézit, 1999), només consta Luis Masriera en qualitat de pintor (com així també el seu pare Josep) amb una menció a la seva tasca com a joier (sembla ser un indicador lògic ja que és un diccionari de *peintres, sculpteurs...*, però com ja vàrem assenyalar sí que té una entrada Llorens Artigas: en tant que escultor? o perquè col·laborava amb

Miró?). Com escultors, Gargallo, Julio González, Manolo Hugué, Josep Llimona (consta com Llimova), i Ismael Smith: el diccionari destaca altres activitats d'aquests artistes (dibuixant, il·lustrador, pintor al gouache, aquarel·lista, pastelista), però mai la seva relació amb l'orfebreria, malgrat les seves feines òbvies en aquest ofici.

El *Diccionario de arte y artistas* de Peter y Linda Murray (1978) no esmenta cap joier, malgrat que al referir-se a Manolo Hugue, comenta el seu pas per la joieria (no en el cas de Gargallo ni de Juli González). *The Dictionary of art* de Jane Turner (1996), sí que fa esment dels tres escultors i la seva parcial implicació en la joieria, dedicant-li al terme *jewelry* un espai rellevant (519-530) amb 8 il·lustracions a color (torna a sortir Lalique com a peça més contemporània). El *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains* de Jean-Perre Delarge (2001), comentat ja en els capítols de l'esmalt i de la ceràmica, aquí no l'incloem ja que la joieria està clarament fora del seu marc.

La *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940* (Garner, 1981), en al capítol dedicat a l'orfebreria, cap referència, així com el *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design* (Barrè-Despond, 1996), mentre que a la *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme* (Riley i Bayer, 2004), hi apareix una sola referència a un joier català actual (Ramon Puig Cuyàs).

Al *Diccionari d'art Oxford* (Chilvers, 1996), amb direcció de la versió catalana per part de Joan-Ramon Triadó, té una entrada "Masriera" on es desenvolupa tota la nissaga d'aquesta "família d'artistes catalans dels segles XIX i XX", i on Lluís Masriera i Roses (consta com Manovens i Roses) està referenciat com a joier principalment. També consten Josep Llimona, Juli González, Pau Gargallo, Manolo Hugué, sempre com a escultors, tot fent referència a algunes incursions com a pintors, però en cap moment la seva tasca com joiers. En el seu prefaci, els autors aclareixen:

"De la mateixa manera, així com la majoria d'artistes inclosos són pintors, escultors, dibuixants o gravadors, hi ha algunes entrades referents a personatges que han estat bàsicament artesans o dissenyadors. Aquests darrers s'hi han afegit no sols pel seu interès intrínsec, sinó també perquè

ajuden a aclarir altres articles, com és el cas de C. R. Ashbee, inclòs principalment pel seu paper en l'*Art and Crafts*." (Chilvers, 1996: V)

Sempre és difícil establir els criteris en obres de caràcter enciclopèdic, però justament pel seu valor sancionador (instància de reconeixement) fa que siguin rellevants aquests criteris, i sembla un lloc comú acceptat que quan parlem d'art (el *Murray*, *Turner*, *Bénézit*, l'*Oxford*), parlem de pintors, escultors i gravadors. No discutirem la presència dels gravadors (en tants aspectes homes i dones d'ofici, amb característiques molt pròximes al món de l'artesania) si bé tothom pensa en Goya i en Rembrandt per justificar sobradament la seva inclusió (una vegada més la síndrome de l'artista reconegut que "artistifica" un ofici). Però la justificació de l'*Oxford* explicita la inclusió de personatges "bàsicament artesans o dissenyadors" en tant que ajuden a aclarir altres articles: ¿hem d'agrair a l'*Art and Crafts* i al Modernisme aquest moment dolç on al costat dels artistes, els artesans tenen el mèrit d'una entrada?

El *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* de J.F. Ràfols (1989), a canvi aclareix en la seva primera pàgina les disciplines: pintura, dibuix, escultura, gravat, il·lustració, còmic, orfebreria, vitralleria, ceràmica, fotografia, esmalt, tapís, etc., arquitectura, crítica d'art, grups i col·lectius d'artistes, entitats artístiques, cercles i associacions, escoles oficials d'art i disseny (cal recordar les implicacions de J.F. Ràfols –arquitecte i historiador de l'art– amb el Modernisme i el Noucentisme, així com el fet de haver estat professor del primer equip docent de l'Escola Massana). Òbviament aquí tenim un criteri molt ampli amb un funcionament com a projecte editorial peculiar: com ja hem dit té com a norma d'inclusió que l'artista hagi fet una exposició individual com a mínim. Potser aquest ampli criteri li resta operativitat com a instància de reconeixement, però si funciona com a base de dades. De totes maneres tornarem a constatar que incomprendiblement Lluís Masriera no té entrada pròpia i és citat en la referència del seu fill Joan Masriera, així com ignora a Gargallo i a Manolo Hugué, i sí hi inclou a Julio González, en tant que escultor.

JOIERS	MUR 1968	GAR 1981	RAF 1989	B-D 1996	OXF 1996	TUR 1996	BEN 1999	R-B 2004
Lluís Masriera					X		Zx	
<i>Pau Gargallo*</i>	Z				Z	Zx	Z	
<i>Juli González*</i>	Z		Z		Z	Zx	Z	
<i>Manolo Hugué</i>	Zx				Z	Zx	Z	
<i>Josep LLimona</i>					Z		Z	
<i>Ismael Smith</i>							Z	

Taula 24. Presència d'autors als diccionaris.

MUR 1968: *Diccionario de arte y artistas*

GAR 1981: *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs*

RAF 1989: *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*

B-D 1996: *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design*

OXF 1996: *Diccionari d'art Oxford*

TUR 1996: *The Dictionary of art*

BEN 1999: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, (...)*

R-B 2004: *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme*

(En cursiva els pintors i escultors que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\* aquells que també les varen manufacturar; amb Z els no ressenyats com a joiers; Zx amb menció secundària a la dedicació a la joieria)

Valorant les dades recollides, direm que la referència a Lluís Masriera és evident a totes les entrades, excepte en la *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940* (Garner, 1981), en *El modernismo* (Schmutzler, 1992), el *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design* (Barrè-Despond, 1996), i la *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme* (Riley i Bayer, 2004): no som capaços d'albirar els motius de l'absència en aquestes obres forànies, amb l'excepció de la referència en *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1967* (Hughes, 1968). En les exposicions la seva presència és indiscutible i aquí sí que tenim el reconeixement internacional de la mà de l'exposició al *Victoria and Albert Museum*, comissariada pel mateix Graham Hughes. Joaquim Cabot, Pere Mascaró, i Ramon Teixé són els altres autors més ressenyats, junt amb els escultors Pau Gargallo, Juli González i Manolo Hugué.

La Taula resum (amb totes les prevencions respecte a l'homogeneïtzació de les diferents fonts) ens dona la següent informació.

JOIERS	EXPOS	H <sup>ai</sup> S	DIC.	TOT
Lluís Masriera	4	6	1 Z	11
<i>Pau Gargallo*</i>	3	4	Z	7
<i>Juli González*</i>	3	4	Z	7
Joaquim Cabot	3	3		6
Pere Mascaró	3	3		6
<i>Manolo Hugué</i>	2	4	Z	6
Ramon Teixé	2	3		5

Taula 25. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.

(En cursiva els pintors i escultors que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\* aquells que també les varen manufacturar; amb Z els ressenyats no com a joiers)

Sens dubte Masriera ha visibilitzat la joieria modernista de manera clara, assenyalant que algunes fonts internacionals el tenen present (exposicions, llibre especialitzat, diccionaris), així com la unanimitat en els catàlegs d'exposicions i en les històries. Veiem ara com el procés del reconeixement s'ha comportat particularment amb ell:

Cal afegir-hi també, després d'haver resseguit la seva vida i les seves obres, tant pictòriques, com de joieria i esmalt, tant de teatre i escenografia, com els diversos textos que escriví, que Lluís Masriera fou un home d'una sensibilitat especial, dotat d'una destresa tècnica i unes aptituds notables pel dibuix i d'una imaginació i una creativitat extraordinàries. Tot això, sumat a les seves dots en el tracte personal i la seva cordialitat, féu que en el transcurs dels anys fins i tot superés els seus antecessors –pare i oncle Francesc– i esdevingués una figura de referència en el món cultural barceloní de la primera meitat del segle XX, a més de ser avui reconegut com un dels artistes joiers més destacats de l'*Art Nouveau* internacional. (Vélez, 2008: 199-200)

Com hem ressenyat, aquest reconeixement dins de l'*Art Nouveau* internacional té algunes llacunes, i els actuals hereus estan fent accions per compensar-ho. Cal resseguir l'evolució de la casa Masriera que l'any 1915 es fusiona amb Carreras i anys més tard (1985) són adquirits per la casa Bagués, adoptant

aleshores la marca Bagués-Masriera, essent propietaris dels motlles, encunys i dissenys del fons Masriera. Al 2007 l'exposició (patrocinada per la Generalitat de Catalunya, la Caixa de Catalunya i el bufet d'advocats nord-americans Angelo, Gordo & Co.) *Barcelona and modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí* inclouïa cinc joies originals de Lluís Masriera, i va itinerar pel *Cleveland Museum of Art* i el *Metropolitan Museum of Art* de Nova York, sense dissimular la doble acció cultural i comercial (Madueño, 2007: 13). Aquesta exposició va comportar un important i voluminós catàleg (amb el suport de l'Institut Ramon Llull) amb textos de 45 autors (entre ells el prefaci de Robert Hughes), sota el comissariat de Jordi Falgàs i Jared Goss del *Cleveland Museum of Art*, i Magdalena Dabrowski del *Metropolitan Museum* (Robinson, Falgàs, 2006).

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
Aparador botiga c/ Ferran 35 Barcelona	<i>Diadema per a la reina Victòria</i>	<i>Els Masriera</i> Exposició i catàleg MNAC	Membre de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona	<i>Joies Masriera: 200 anys d'història</i> , Pilar Vélez
21-XII-1901	1906	1996	30-IV-1912	1999

Taula 26. Moments de reconeixement de Lluís Masriera.

Sembla clar que els criteris per assenyalar les fites de reconeixement, en aquest àmbit dels oficis, tenen les seves peculiaritats: la consideració d'exposició primera a un aparador de botiga, el concepte de *chef-d'oeuvre*, i la inclusió d'exposició en un museu o la primera monografia dins del paraigües de la nissaga: els Masriera (un concepte estrany al paradigma d'artista plàstic). Tot i així, veurem com passen més de 90 anys entre les primeres accions de reputació i les que considerem com a símptomes de consagració.

Una personalitat prolífica, en paraules de Pilar Vélez “un artista polifacètic i aglutinador de les arts” (Vélez, 2008: 206), amb una activitat intensa tant en la joieria, com en la pintura, l'escenografia i el teatre en sentit

ampli (promotor, autor, actor), així com en el seu activisme cultural: Reial Acadèmia de Ciències i Arts, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Cercle Artístic de Sant Lluç, Junta de Museus, etc. Cal fer notar que l'entrada que li dedica la Gran Enciclopèdia Catalana, està il·lustrada amb una pintura seva (*L'ombrel·la japonesa*, 1920), i esmerça la meitat del text a explicar la seva dedicació teatral. Si bé en l'aspecte social és l'altra cara de Miquel Soldevila (home eminentment reservat), ideològicament compartien una similar actitud "antimoderna", com en els textos acadèmics *La caída del Modernismo* (1913), o *Infantilismo pictórico* (1921) on coincidia en les idees principals que exposaria Soldevila en el seu discurs d'ingrés a la *Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, *Los oficios suntuarios y la crisis artística* (Soldevila, Masriera, 1949), justament contestat per ell, l'acadèmic numerari Lluís Masriera.

Com a primera conclusió, apuntarem com el Modernisme col·loca a la joieria en un *tête à tête* amb les considerades arts majors i que, coincidint amb l'observació de Mónica Gaspar (Gaspar, 22-VII-16), és aquí on l'*artifiction* mostra un moment clau: el concepte de la joia com a art adquireix carta de naturalesa. I ho fa tant en l'emancipació dels joiers i la seva visibilitat, com en l'intervenció d'escultors, pintors, cartellistes, arquitectes.. donant pas al concepte de joies d'artista. Estaria bé recordar el paper precursor d'aquell artista polifacètic que a cavall dels dos segles ja exposava la joieria (i la ceràmica) com si fos escultura:

*Francisco Durrio es el primero que comienza esta actividad de orfebre-escultor, y el primero en remarcar la autonomía de la orfebrería con una característica de escultura, tanto en su forma de exponer sus piezas como en su definición del valor de la plata como medio, es decir, como materia para la expresión plástica y no como metal noble y valor de cambio.* (Barañano, 1993: 13-15)

Apareix també la diferència entre el dissenyador i el fabricant, en sintonia amb els nous temps industrials i la divisió de les tasques: "(...) el dibuixant modernista, precursor del dissenyador industrial de la segona meitat del segle XX (...)" (Vélez, 2000a: 218). Aquest aspecte es mantindrà sense



conflictes fins a la dècada dels 70 amb l'aparició de l'anomenada joieria de disseny.

## 5.2 Noucentisme i Art Decò: espais creuats

Quan Lluís Masriera (com venim de ressenyar) llegeix el seu discurs *La caida del Modernisme*, ell aposta per la recuperació del classicisme, tot defensant els nostres orígens grecs: l'ombra d'Eugeni d'Ors hi era present. No ens estendrem en el paradigma noucentista, ben conegut, però sí ens cal assenyalar alguns aspectes. D'una banda estarem d'acord en que "el Noucentisme fou una decidida voluntat de construcció d'un país, fou una decidida recerca d'un estil que fos propi a una Catalunya que perfilava la seva identitat moderna" (Miralles, 1985b: 163). Això comportà una aparent controvèrsia amb el moviment predecessor (el Modernisme), però diversos autors l'han relativitzat (Miralles, 1983a: 13-14), mostrant els aspectes que marquen una certa continuïtat: la utilització d'estils del passat, i la voluntat de fer país.

Com el Modernisme, el Noucentisme defensa ideològicament el catalanisme, però amb una vocació més mediterrània i classicitzant, amb la voluntat de fer-lo penetrar en tots els estaments socials i no solament en el burgesos. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 195)

El següent text, laudatori a la mort d'Enric Prat de la Riba (1917), ens mostra aspectes rellevants de la voluntat molt més política i civilitzatòria d'un dels protagonistes d'aquesta voluntat, justament escrit per un altre home absolutament implicat en el mateix programa:

Ell, qui fou l'artista de la vida nacional, qui elevà la nostra realitat col·lectiva a l'harmonia d'un gran ideal comú, entenia amb una gran claredat, el fet artístic. (...) Ell mateix sentia la calor de la dolça febre a l'hora de la restauració del Palau de la Generalitat, i al voltant de les obres iniciava la construcció de les manufactures d'art a la Casa de la Caritat, i amb elles la restauració dels bells oficis, que foren la glòria dels dies de plenitud catalana. L'art (...) havia de ser

en la Catalunya futura la vesta correctíssima, la qual, plegant-se pel damunt del cos en moviment, acusa i ennobleix la seva presència. L'art era per a ell l'estil de la nació. (Folch i Torres citat a Miralles, 1983a: 60)

Com sabem –ho hem referenciat a l'apartat 2.1– la voluntat de Prat de la Riba és cabdal per a la creació de l'Escola Superior dels Bells Oficis, tot indicant en el programa de presentació d'aquesta institució, la voluntat d'unificar mà i raó amb una clara prospectiva de futur.

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)

Aquesta escola, que tindrà un paper protagonista en materialitzar aquesta dignitat dels oficis manuals, tindrà en la joieria un paper significatiu (com ho va ser en el camp de la ceràmica), assenyalant la presència de Jaume Mercadé i de Ramón Sunyer –reconeguts representats de la joia noucentista– i de Pau Gargallo, tot i que aquest consta com a professor d'escultura i repujat (Serra, 2016).

A l'hora d'estudiar en aquest període el reconeixement de la joieria i dels seus protagonistes, unificarem sota el mateix paraigües aquesta etapa entre l'inici del segle i l'adveniment de la Guerra Civil.

Estèticament, el Noucentisme va propugnar un formalisme presidit per un ideal de concreció, depuració formal, didactisme i rigor que se sintetitzà en el lema de l' "obra ben feta". En el fons era una opció renovadora, moderna, pre-racionalista, que desembocarà d'una banda en l'Art Déco del 1925 i en els racionalismes arquitectònics dels anys trenta. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 195)

Mirarem de filiar els principals protagonistes de la joieria d'aquest període, a través de les diferents índex de reconeixement, seguin la metodologia que hem

adaptat: farem el buidat dels catàlegs / exposicions de referència, dels tractats específics sobre orfebreria i joieria, junt amb aquells d'història sobre aquest període on hi hagi una menció de caràcter específic sobre aquest ofici, així com els diccionaris i enciclopèdies especialitzades, tot extraient només la informació pertinent del període que estem estudiant.

En l'apartat de les exposicions i els seus catàlegs, cal tornar a fer menció a l'exposició *International Exhibition of Modern Jewelry 1890-1961* al *Victoria and Albert Museum*, comissariada per Graham Hughes, on ens trobem amb en Ramon Sunyer com l'orfebre català amb un major nombre d'obres, tot apareixent un joier que tindrà una notable rellevància en el període següent: Manuel Capdevila (el tractarem en el següent apartat). Així mateix Gargallo i González mantenen la seva presència donada la seva connivència estilística en aquests anys.

Les "Notes sobre orfebreria i joieria catalanes" del catàleg *Cien años de joyeria y orfebreria catalanas* incorporen el concepte de "noucentisme popularista" i el "noucentisme cosmopolita" (Cirici, 1966: 8-10): el primer el veu encarnat en el joier Ramon Sunyer (1889-1963) vinculat al mediterrani i a Itàlia, al segon li correspon el protagonisme a Jaume Mercadé (1887-1967) més vinculat a França i a Itàlia. El recorregut vital i plàstic d'aquests joiers té grans paral·lelismes: formats els dos en l'escola de Francesc d'A. Galí, varen tenir moments de reconeixement similars.

Jaume Mercadé fa el 1917 una exposició individual a les Galeries Laietanes davant d'un públic no acostumat a veure una mostra d'orfebreria a una sala d'art: l'entusiasme de Cabot, Puig i Cadafalch, i Folch i Torres mostren la importància del reconeixement d'aquest primer cercle que nosaltres anomenem moment del nucli del reconeixement (Peist, 2012a: 315). Aquest darrer li dedica una crítica a *La Veu de Catalunya*, acompanyada de reproduccions fotogràfiques (no oblidem el significat que això té, donades les condicions tècniques de la reproductibilitat fotogràfica aleshores) i, tot i que l'esmentada exposició combina pintures i joies, només aquestes darreres mereixen el seu interès.

En aquestes joies, En Mercadé, a més de demostrar ésser un veritable artista, demostra posseir unes qualitats d'ofici que són interessants, ja que fins ara les joies artístiques havien estat obra d'escultors, i eren, per tal, millor que una construcció, en detalls rics, –tal com ha d'ésser una joia– una escultura de fundició repassada de cisell o feta amb mà d'escultor, sovint barroera per fer joies, en un repujat.

En Mercadé, home d'ofici (...) sumant-se a la corrent de renovació de la joieria, iniciada pels escultors, ha resolt les seves innovacions i les que ell mateix hi ha aportat, dins la tècnica que cal exigir a una joia.

Educat com un ver artista, al conrear l'ofici de joier tot li són aventatges. Es indubtable que les seves dots i disciplines de pintor li fan un gran servei fent d'argenter, i és per això que s'expliquen les belles entonacions dels materials diversos, pedres i metalls i esmalts que juguen armoniosament en totes les seves obres. (Folch i Torres, 1917: 409-410)

Coneguts els preceptes de la feina ben feta i l'apreci pels oficis propis de l'autor, observem la preeminència de l'artista com a referent del bon artesà ("educat com artista" –deixeble de l'acadèmia de Francesc d'A. Galí–, "dots i disciplines de pintor"), i la constatació de que la renovació de la joieria –en tant que objecte– venia dels escultors. En una crítica anterior a una exposició de Gargallo, l'autor es felicita d'aquest corrent de les arts majors interessant-se pels oficis artístics:

S'observa entre lo més valuós de les nostres joventuts artístiques, un moviment de consideració per les coses dels bells oficis, que havien estat fins ara, seguint els falsos conceptes de la vella estètica, tan llastimosament oblidats. Ja no és nou ni extraordinari el cas del pintor que abandona els quadres per decorar murs, ni el que es dóna, empès per una noble dèria de restauració a l'obra dificultosa de decorar ceràmica. (Folch i Torres, 1916: 317)

Recordem aquí el camí fet per Miquel Soldevila, de pintor a esmaltador, així com el de Llorens Artigas, format també com a pintor.

L'exposició esmentada provoca la incorporació de Mercadé al claustre de professors de l'Escola Superior de Bells Oficis, com també ho va ser

posteriorment Ramon Sunyer (justament en la mateixa pàgina on surt la crítica de l'exposició de Mercadé, hi ha l'anunci d'una exposició de Sunyer –joies i esmalts d'art– a Gran Via 643, el taller-botiga familiar). Tant Cirici, com Dalmases i Giralt-Miracle donen fe dels camins de reconeixement en el que aquests dos joiers van anar a la par.

#### Jaume Mercadé

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
Galeries Laietanes	<i>Conjunt litúrgic</i> per la capella de l'Institut de la Dona	Centro Cultural Conde Duque de Madrid	Membre de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona	<i>Jaume Mercadé</i> Joan Sacs ( <i>Jaume Mercadé</i> Enric Jardí, 1972)
1917	1925	2000-2001		1926

*Taula 27. Moments de reconeixement de Jaume Mercadé.*

Pensem que la seva condició de pintor (a la primera exposició del 1917 va presentar vint-i-una pintures a l'oli i quaranta-sis peces de joieria) segurament el va fer privilegiar el territori expositiu en aquest camp. Hem trobat com a primera entrada en un museu la recent exposició al Centre Cultural Conde Duque de Madrid (12-XII-2000 al 28-I-2001) finançada i organitzada per la Fundació Banc de Sabadell comissariada per Josep Corredor-Matheos, que recollia 82 olis, 11 dibuixos, 4 joies i 8 objectes. Es va publicar un catàleg editat per Lunweg (2000), i és interessant ressenyar aquest comentari de premsa.

*La antològica de Jaume Mercadé (1889-1967) agrupa medio centenar de pinturas y dibujos y una docena de piezas de orfebrería en las que destaca el diseño, pero que deben considerarse obras menores en la trayectoria del artista catalán, que aportó nuevas claridades al neoluminismo mediterráneo exento de pulsiones exageradas. (García-Osuna, 2001)*

Posteriorment l'exposició s'adapta (per les condicions de les sales) al Museu Diocesà de Barcelona (13-II-2001 a 31-III-2001), on Corredor-Matheos assenyala que "l'artista presenta un doble interès" per la seva trajectòria com a pintor i orfebre i on li dóna a l'exposició el caràcter d'antològica. I és la mateixa exposició readaptada que té lloc a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (19-XII-2001 a 13-I-2002) amb catàleg –en català– també editat per Lunweg (Corredor-Matheos, 2001).

A la Fundació Vila-Casas s'hi ha fet als inicis del 2016, una exposició de la seva pintura, acompanyada d'un text al catàleg on es descriu amb detall la seva actitud i aptitud com a pintor –sense cap referència a l'orfebre– amb un discurs farcit de referències als pars: Joan Miró, Llorens Artigas, Francesc d'A. Galí, Folch i Torres, Tàpies, Francesc Pujols... D'aquest darrer, l'autor cita l'únic comentari sobre en Mercadé, que ens permet alguna referència al seu altre ofici: "pinta com si joies i joia com si pintés" (Mercadé, 2016). L'autor d'aquest text, Albert Mercadé Ciutat (1981) ha comissariat altres exposicions d'en Jaume Mercadé (a La Fundació Apel·les Fenosa, al Museu de Valls, a la Fontana d'Or a Girona), i són interessants les seves aportacions, tant per la seva vàlua historiogràfica com per la seva proximitat familiar. Al catàleg de l'exposició "Jaume Mercadé. El dibuix essencial." (Fundació Apel·les Fenosa, 2009) escriu:

Mercadé fou per sobre de tot orfebre; era el seu ofici, el seu principal *modus vivendi*. La pintura, malgrat la seva indiscutible qualitat, era més aviat un entreteniment que efectuava durant els llargs estius o durant els períodes festius o caps de setmana. (Mercadé, 2009)

Ens mantenim en aquesta ambigüitat, on l'ofici artístic és un *modus vivendi*, però el *modus operandi* el facilita la pintura: "és indubtable que les seves dots i disciplines de pintor li fan un gran servei fent d'argenter", ens deia Folch i Torres. Com veiem en el camí del reconeixement posterior té un recorregut més interessant el Mercadé pintor, pensem que per dues raons. La primera, per que els historiadors es troben més còmodes amb la pintura ja que és el fil

conductor, el pal de paller, del discurs basat (dissimuladament o no) en la tradició historiogràfica:

*(...) the plot of Gombrich's book (which is essentially the rise of naturalistic painting, from the Greeks to the present) is the essential story of art. (...)... the entire apparatus of art history, theory, and criticism invests the "major" media with rich significance, and leaves the "minor" media—including ceramics as well as media such as glass and furniture—leaves "minor" media out in the cold.*  
(Elkins, 2009: 5-6)

L'altra raó –Elkins l'anomenaria la *capitalist excuse*– és que la posteritat és més agraïda amb els retorns monetaris (i la distinció) de la pintura que no de l'orfebreria.

Tornant a la Taula resum del reconeixement d'en Mercadé, resulta interessant ressaltar la promptitud en l'aparició d'una primera monografia (9 anys després de la primera exposició), i això ho podem interpretar tant en funció de la proximitat dels crítics del moment amb els oficis artístics, així com la doble activitat pintora/ joiera d'en Mercadé (Joan Sacs era el pseudònim del pintor Feliu Elias). En tant que pintor, va ser reconegut abastament: a la *Història de l'art català vol. VIII* és referenciat 16 vegades amb dues il·lustracions –una joia i una pintura– (Miralles, 1983a: 68-69). Igualment les referències textuais són al 50% per les dues activitats, però cal remarcar el reputat camí pictòric: apareix a l'anomenada "època Merlí", al Cercle Maillol, al primer Saló d'Octubre, al Club 49, i com a membre del jurat del tercer Saló del Jazz (1953) –junt amb A. Cirici i Rodríguez-Aguilera, entre d'altres–, que va concedir el primer premi a A. Tàpies.

Si Masriera va tenir en *L'ombrel·la japonesa* (1920) la seva pintura més reconeguda, Mercadé ho va tenir amb *El zepelí* (1930). L'obra pictòrica planeja com una ombra allargada...

## Ramon Sunyer

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
<i>Cercle Artístic de Sant Lluç</i>	<i>Medalla Congrès Litúrgic de Montserrat</i>	<i>Cinquanta anys d'argenteria.</i> FAD / Gremi de Joiers i Argenters	Membre de la Reial Acadèmia de Ciències i d'Arts de Barcelona	
1912	1915	1955	1959	

Taula 28. Moments de reconeixement de Ramon Sunyer.

En canvi Ramon Sunyer no disposa de cap monografia, i considerem com a primera exposició a un museu, l'antològica que li va organitzar el FAD i el Gremi de Joiers i Argenters. Afegir que Sunyer va tenir una gran implicació en l'art religiós: fou fundador dels Amics de l'Art Litúrgic, i va rebre al 1960 la creu "Pro Ecclesia et Pontífice" de mans de Joan XXIII.

Cal assenyalar que aquests dos autors varen tenir reiterades consideracions en premis dels diferents salons i certàmens on van ser presents: a l'Exposició d'Arts Decoratives a París (1925), al Pavelló d'Artistes Reunits a Barcelona (1929), a diferents Triennals a Milà, a la III Biennial Hispanoamericana d'Art a Barcelona (1955).

Amb el catàleg *1900-1980 80 años de joyeria y orfebreria catalanas* (Giralt-Miracle, 1981) en el període que estudiem, així com a l'apartat "De l'art déco a l'avantguarda" del catàleg *Joies d'artista: del Modernisme a l'Avantguarda* (Fondevila, 2010) tanquen el nostre buidat d'autors presents en les exposicions que han estat referencials pel sector, tot incorporant les dades que ens aporta l'exposició més temàtica *El Noucentisme: un projecte de modernitat* (1994) dirigida per M. Peran, A. Suárez i M. Vidal. Aquesta darrera exposició ens aporta la presència d'un *Penjoll* (1923) de Ramon Sunyer que incorpora una medalla esmaltada de Miquel Soldevila, que ens ratifica aquella relació ja esmentada a l'apartat 3.2.



JOIERS	V&A 1961	CIR 1966	G.M 1981	NOU 1994	FON 2010
Manuel Capdevila	X	X	X		X
Joaquim Carreras					X
Jaume Fuset					X
Josep M. Gol					X
Joan Macià			X		
Pere Martí			X		
Jaume Mercadé		X	X	X	X
Albert de Puig			X		
Rogeli Roca					X
Alfons Serrahima		X	X		
Rafael Solanic				X	
Emili Store		X			X
Ramon Sunyer	X	X	X	X	X
Ramon Teixé					X
Joan Valentí		X	X		X
Juli Vallmitjana		X	X		
Martí Vilanova			X		
<i>Pau Gargallo*</i>	X		X		X
<i>Juli González*</i>	X		X		

*Taula 29. Presència dels autors a les exposicions.*

V&A 1961: *International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961*

CIR 1966: *Cien años de joyería y orfebrería catalanas*

GM 1981: *1900-1980 80 años de joyería y orfebrería catalanas*

NOU 1994: *El Noucentisme: un projecte de modernitat*

FON 2010: *Joies d'artista: del Modernisme a l'Avantguarda*

(En cursiva els pintors i escultors que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\* aquells que també les varen manufacturar)

Com ja hem comentat, el cas de Capdevila el deixem pel següent apartat, en tant que és el període posterior on la seva trajectòria serà absolutament cabdal.

Dels tractats específics tornem a ressenyar en primer lloc el treball de Graham Hughes *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1967* (edició revisada el 1968) que confirma (Capdevila a part) la pertinença del duet Sunyer / Mercadé.

Incorporem el treball sobre *El Noucentisme* (1980) d'Enric Jardí, que en l'apartat de joieria, ens parla també de Sunyer i Mercadé. Com a curiositat remarcarem que J.F. Ràfols i Jaume Busquets, professor i director de l'Escola Massana, comparteixen pàgina, tot un indicatiu de la filiació noucentista de aquesta institució, filiació que no veiem explicitada en els diferents tractats d'aquest moviment, i en alguns particularment significativa la seva absència (cronologia del catàleg *El Noucentisme: un projecte de modernitat*, any 1929): segurament una desaparició d'aquesta escola fruit dels fets del 1936, hagués facilitat un reconeixement de la posteritat més èpic i generós.

A continuació revisem el treball de Dalmases i Giralt-Miracle *Argenters i joiers de Catalunya* (1985): sens dubte ens ofereix el panorama més complert del període. Al volum VII de l'*Història de l'Art Català*, a l'apartat "L'època del Noucentisme 1906-1917" (Miralles, 1985b) en dedica una minsa part als oficis (tot comentant el paper de l'Escola Superior dels Bells Oficis) on surten enumerats com alumnes de l'acadèmia de Francesc d'A. Galí Jaume Mercadé i Ramon Sunyer, i és aquest que mereix unes línies, tot indicant com a comentari del moment: "I la joieria d'aquests deu anys que estudiem, va passar per un moment de foscor, seguint els grans noms modernistes però en obres de no tanta volada i encara sense incorporar els grans noms posteriors." (Miralles, 1985: 253). Sí que ressenya l'exposició de Gargallo a la joieria Valentí al 1915, tot indicant que "no es pensava, en aquests anys, en la joia com a obra d'art". Repassant la primera part del volum VIII de l'*Història de l'Art Català*, "1917-1936" (Miralles, 1983a) ens trobem a Ramon Sunyer enumerat com a professor de l'Escola Superior dels Bells Oficis, i a Jaume Mercadé com a participant en els espais que li van concedir al FAD al 1925 a l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives i d'Indústries Modernes a París (d'aquest autor ja hem detallat més amunt el comentari a les 16 referències en que surt esmentat en aquesta obra). A propòsit dels Amics de l'Art Litúrgic tornen a ser esmentats Sunyer, Mercadé i Solanic. Aquests tres (ara Solanic com a escultor) tornen a ser presents a propòsit del conegut Pavelló d'Artistes Reunits, l'hàbil iniciativa de Santiago Marco (que hem comentat àmpliament a l'apartat 3.1), on hi consten fotografiades dues joies de R. Sunyer.

*Las artes decorativas* (Alcolea, 1992) filia a Ramon Sunyer i Jaume Mercadé amb les derives procurades per l'exposició de París (1925), afegint a Manolo Hugué i Julio González. Com a innovadors (i que nosaltres valorarem en la següent etapa) hi trobem Capdevila i Serrahima.

Dins *Art de Catalunya*, el volum dedicat a les *Arts decoratives, industrials i aplicades* (Barral, 2000), Pilar Vélez escriu el capítol "Del Noucentisme a la guerra: tradició, avantguarda i modernitat". Interessant destacar com l'autora, tot remarcant el protagonisme dels bells oficis en el Noucentisme, assenyala que això ja era propi del Modernisme, si bé aquí adquireix un sentit diferent: uns oficis en mans d'artesans que, en paraules d'Eugeni d'Ors, no siguin els "terribles decoradors que avui solem patir, fantasistes truculents, inventors d'incongruències, individualistes llastimosos;" sinó "homes d'ofici, d'escola, de tradició." (citada a Vélez, 2000a: 227). Una mostra de com es crea i consolida el primer cercle de pars (que facilita la reputació a partir de les consagracions creuades) és l'aparició a iniciativa d'Eugeni d'Ors de l'*Almanach del Noucentistes* (1911) que contava entre els seus col·laboradors a artistes (J. Aragay –director artístic–, Clarà, Noqués, Picasso, Gargallo, Smith, Torres Garcia, Nonell...) intel·lectuals i poetes (Folch i Torres, Carner, López Picó, Pujols, Guerau de Liost...) i mecenes com F. Cambó (citada a Vélez, 2000: 229). Apareix R. Sunyer com a professor de joieria a l'esmentada Escola Superior dels Bells Oficis, que torna a compartir espai amb Masriera i Carreras, J. Mercadé i Emili Store en la seva presència a l'exposició de 1925 a París. De l'exposició del 1929 (el conegut Pavelló d'Artistes Reunits) a Barcelona tornen a sobresortir Sunyer i Mercadé, en contrast amb les joies de Jaume Fuset i Àngel Grau. Ja en plena república, i amb els moviments de renovació (quan no de lluita oberta contra el Noucentisme) els joiers Ramon Sunyer i Rogeli Roca formen part dels Amics de l'Art Nou (ADLAN), del qual eren consell directiu Joan Prats, Joaquim Gomis i Josep Lluís Sert (Vélez, 2000a: 248). En aquest entorn, minoritari i avantguardista, també estarà vinculat el jove Manuel Capdevila, on entrarà en contacte amb Miró: "És significatiu que Joaquim Gomis, el col·leccionista de Miró, fos un dels primers en adquirir joies d'aquesta etapa de Capdevila" (Cirici, 1966: 11). Capdevila col·laborarà amb en Santiago Marco, responsable de la

decoració de la Sala del Tribunal de Cassació de Catalunya, essent l'artífex – junt amb Carles Collet– del medalló central d'aquesta sala.

Veiem com als anys 30 el Noucentisme –de referències mediterrànies– ha anat absorbint el Decó francès, contaminat-se del nou racionalisme (Le Corbusier via Josep Lluís Sert). El FAD, amb la seva capacitat d'aglutinar creadors multidisciplinaris, i amb la seva voluntat –sota el lideratge de Marco– de preocupar-se dels entorns domèstics (cal assenyalar el seu programa *Per la bellesa de la llar humil*) organitza al 1933 l'exposició *La Taula Parada* amb la participació dels joiers Cabot, A. Serrahima, A. Roig, Masriera i Carrera, J. Mercadé, R. Sunyer i Josep Buixeda (amb la participació de Georg Jensen, el argenter danès que era el referent de la nova joieria post-modernisme).

Interessant veure com les posicions contraposades dels moviments estilístics coetanis tenen porositats: al catàleg d'aquesta exposició del FAD hi ha un article de Àngel Ferrant "el qual, tot i la seva vinculació a l'ADLAN i al surrealisme, fa una defensa de l'art de la taula, evidentment conservador, enfront, per exemple, de les teories antiestètiques i tan iconoclastes de Salvador Dalí" (Vélez, 2000a: 252). Els historiadors de l'art tenen (tenim) tendència a presentar les dialèctiques entre moviments artístiques com a coherents seguint la lògica de l'acció-reacció: el estudi de les relacions personals dels cercles mostren –normalment– menys controvèrsia i més porositat, sobretot per què l'esdevenir no està escrit i els camins del reconeixement tampoc.

En aquesta línia el *I Saló d'Artistes Decoradors* a la nova seu del FAD a la cúpula del Coliseum (juny 1936) mantenia un obert eclecticisme (J.L. Sert, Torres Clavé i A. Bonet, al costat de S. Marco, V. Corberó, R. Rigol i altres). I això ho podem veure en el grup d'orfebres convocats: E. Store, J. Mercadé, M. Capdevila, A. Serrahima, R. Sunyer...

Ressenyar que en aquesta obra "Del Noucentisme a la guerra: tradició, avantguarda i modernitat" que venim estudiant, hi ha un apartat reservat a l'art litúrgic on Solanic, Mercadé i Sunyer hi tornen a ser presents.

JOIERS	GH 1968	JAR 1980	D-GM 1985	MIR 1985	MIR 1983	AL 1992	VÉL 2000
Eduard Albas			X				
Emili Armengol			X				
Enric Bassas			X				
Josep Buixeda							X
Joiers Cabot							X
Manuel Capdevila	X		X			X	X
Ninon Collet			X				
Jaume Fuset			X				X
Josep M. Gol			X				
Àngel Grau			X				X
Pere Martí			X				
Jaume Martrús			X				
Jaume Mercadé	X	X	X		X	X	X
Lluís d'Oms			X				
Josep Pellicer			X				
Rogeli Roca							X
Jacint Roca			X				
Miquel Sanosa			X				
Alfons Serrahima			X			X	X
Rafael Solanic			X		X		X
Emili Store			X				X
Ramon Sunyer	X	X	X	X	X	X	X
Joan Valentí			X				
Juli Vallmitjana			X				
Joan Vilàs			X				
<i>Pau Gargallo*</i>	X			X			
<i>Juli González*</i>	X					X	
<i>Manolo Hugué</i>						X	

Taula 30. Presència dels autors als tractats.

GH 1968: *Modern Jewelry: An International Survey 1890-1967*

JAR 1980: *El Noucentisme*

D-GM 1985: *Argenters i joiers de Catalunya*

MIR 1985: *Història de l'Art Català vol. VII*

MIR 1983: *Història de l'Art Català vol. VIII*

AL 1992: *Las artes decorativas*

VÉL 2000: *Arts decoratives, industrials i aplicades*

(En cursiva els pintors, escultors, arquitectes, que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\*

aquells que també les varen manufacturar)

Respecte dels diccionaris ja hem comentat que tant a l'*Encyclopédie visuelle des arts décoratifs 1890-1940* (Garner, 1981), en al capítol dedicat a l'orfebreria, cap referència, així com al *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design* (Barrè-Despond, 1996), mentre que a la *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme* (Riley i Bayer, 2004), hi apareix una sola referència a un joier català actual (Ramon Puig Cuyàs): mantenim aquestes columnes com a mostra de l'extensió (o no) del reconeixement des del punt de vista geogràfic.

Al *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un group d'écrivains français et étrangers* (Bénézit, 1999), ens aporta la sorpresa de citar a Ginés Capdevila (pintor decimonònic) sense fer referència a Manuel Capdevila, sí hi són Gargallo, Juli González, Manolo Hugué, i Mercadé tot remarcant que excel·lí com a joier, si bé "*il finit par se consacrer entièrement à la peinture*" a partir del 1916 (sic).

El *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* de J.F. Ràfols (1989), que incorpora totes les disciplines, tenim referenciats a Gol, Mercadé, Serrahima, Solanic, Sunyer i Julio González (sense menció al seu treball com a orfebre).

Al *Diccionari d'art Oxford* (Chilvers, 1996), Jaume Mercadé surt ben referenciat com a pintor, incorporant la reproducció de la seva pintura *El Zeppelin*, tot ressenyant en les tres darreres línies el seu prestigi internacional com a orfebre que "contribuí decisivament a la renovació d'aquesta branca de les arts decoratives" (pàg. 518). Cap altra referència del nostre interès, més enllà de Gargallo, González i Hugué dels que no menciona el seu vessant orfebre.

Al *Diccionario de arte y artistas* (Murray, P. i L., 1978) trobem a Jaume Mercadé amb el seu protagonisme com a pintor (tal com marca la línia editorial d'aquest diccionari, amb la responsabilitat de les entrades espanyoles del crític Francisco Rodón), tot indicant "*fué también un destacado orfebre.*" Del *The Dictionary of art* (Turner, 1996) ja hem comentat (apartat 5.1) les seves

característiques i com només incorporava els tres escultors que basculen entre el modernisme i el noucentisme: Gargallo, González i Hugué, tot referenciant de passada el seu vessant orfebre en el cas de Manolo i on comenta que "*en la capital francesa se dedicó, con Julio González, a modelar joyas y pequeñas esculturas*" (Murray, 1968: 344).

JOIERS	MUR 1978	GAR 1981	RAF 1989	B-D. 1996	OXF 1996	TUR 1996	BEN 1999	R-B 2004
Josep M. Gol			X					
Jaume Mercadé	Zx		X		X		Zx	
Alfons Serrahima			X					
Rafael Solanic			X					
Ramon Sunyer			X					
<i>Pau Gargallo*</i>	Z				Z	Zx	Z	
<i>Juli González*</i>	Z		Z		Z	Zx	Z	
<i>Manolo Hugué</i>	Zx				Z	Zx	Z	

Taula 31. Presència dels autors als diccionaris.

MUR 1978: *Diccionario de arte y artistas*

GAR 1981: *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs*

RAF 1989: *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*

B-D 1996: *Dictionnaire International des Arts Appliqués et du Design*

OXF 1996: *Diccionari d'art Oxford*

TUR 1996: *The Dictionary of art*

BEN 1999: *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, (...)*

R-B 2004: *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme*

(En cursiva els pintors i escultors, que varen dissenyar joies, i amb asteriscs\* aquells que també les varen manufacturar; amb Z els no ressenyats com a joiers; amb Zx menció a la dedicació secundària a la joieria)

Sembla obvi que en aquest període les figures cabdals són Ramon Sunyer (reputació exclusiva com a joier) i Jaume Mercadé, dels que ja hem estudiat els seus moments de reconeixement en anteriors pàgines, a les Taules 28 i 27. Aureli Bisbe, joier al que ens referirem més endavant, parlant de la joieria noucentista afirma: "Els dos personatges claus són Ramon Sunyer i Jaume Mercadé." (Bisbe, Sunyer, i Febrés, 1989: 8)

JOIERS	EXPOS	H <sup>a</sup> S	DIC.	TOT
Manuel Capdevila	4	4		8
Jaume Mercadé	4	6	4Z	14
Alfons Serrahima	2	3	1	6
Rafael Solanic	1	3	1	5
Ramon Sunyer	5	7	1	13
<i>Pau Gargallo*</i>	3	2	4Z	9
<i>Juli González*</i>	2	2	5Z	9
<i>Manolo Hugué</i>		1	4Z	5

*Taula 32. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.*

A tall de reflexió sobre aquesta etapa: veiem que en aquest període les preocupacions sobre l'espai proper, l'interiorisme, la llar, els espais de culte, tenen una centralitat que fan que el concepte d'arts decoratives tinguin una gran centralitat.

No cal dir que, per a nosaltres, les arts no tenen categories i que les cinc matrones de la simbologia acadèmica no presidiran pas els exclusivismes de la nostra redacció. Al revés, sentim una instintiva preferència per totes aquelles arts fins ara dites "menors", "aplicades", "industrials", etc. etc., que han sigut postergades fins ara a una més baixa dignitat essent elles, al fi, les que acompanyen l'home en la vida i determinen el caràcter de les coses que ens volten al llarg de la nostra quotidiana existència. (editorial a *Vell i Nou* aparegut l'1-XII-1916, citat per Jardí, 1980: 31).

En aquest marc mental, la joieria (com la ceràmica, l'esmalt, el tapís, la pintura decorativa, el vidre) té un protagonisme clar i no és d'estranyar l'aparició del FAD (1903), de l'Escola Superior dels Bells Oficis (1915- 1924), i de l'Escola Massana (1929): totes aquestes institucions posaven l'accent en la vinculació de les arts i la indústria (no oblidem contextualitzar aquesta paraula).

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)

Aquest manifest que hi ha en el seu primer programa de mà –segurament sortit de la ploma de Joaquim Folch i Torres i Francesc d'A. Galí (Galí, 1982: 30)– mostra les intencions d'un moment que vol "civilitzar" i fer un art "aplicat", no només en el sentit funcional, sinó en el polític i social. I això comportarà que el Noucentisme tingui voluntat de continuar l'esperit modernista de la dilució de les barreres entre les arts majors i menors, però amb enfoc cap a un art modern "més popular i assequible a tothom".

Al costat d'aquesta tendència, les avantguardes tensaven la funció representativa (en pintura i escultura), reforçaven "l'art per l'art" i la figura de l'artista autònom, no "aplicat". Això comporta una convivència entre l'artista aplicat i l'artista lliure on les tensions en el món de l'art es faran notar: Le Corbusier i el seu *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) i el *Manifest Groc* (1928) de Salvador Dalí, Lluís Montanyà i Sebastià Gasch.

La natural coexistència d'artistes i literats de generacions diferents i distintes tendències i la producció simultània dels qui s'aferren a un estil o manera i la dels qui volen innovar no permet la delimitació precisa de tendències o estils dominants en un període determinat. Pot dir-se, però, que els moviments d'avantguarda com el surrealisme principalment literari exaltat pel grup sitgetà Amics de les Arts (1926-28), del qual deriven el "Manifest Groc (1928) i els "Fulls grocs" (1929), el funcionalisme arquitectònic del GATCPAC (1929) i la difusió de les noves tendències plàstiques a través de l'entitat Amics de l'Art Nou constitueixen realment les primeres envestides serioses contra el noucentisme. (Jardí, 1980: 15)

L'orfebre continuarà el seu camí de reconeixement, però sempre tindrà la temptació de conrear el camí del pintor: el cas d'en Mercadé torna a ser paradigmàtic (com ho va ser Masriera). Ara bé, la joieria té un territori sòlid: les joies, l'argenteria, l'orfebreria té la seva clientela implicada, els seus usos socials molt arrelats, les seves botigues on el prestigi pot ser mantingut i on certa osmosi és possible amb el món de la pintura, de l'esmalt pintat, de la petita escultura. Si bé el prestigi moltes vegades està més a prop de la imatge de marca (cal Masriera, cal Roca, cal Valentí) que no en el nom propi o la firma personal.

Veiem també a Manuel Capdevila i Alfons Serrahima, que ja tenen un marcat protagonisme, però els estudiarem amb més deteniment en el proper apartat per considerar que és aleshores on desenvolupen la part central de la seva carrera.

### **5.3 Postguerra: entre l'*estraperlo* i el prestigi dels artistes**

En aquest apartat abandonarem la nostra metodologia (no farem un buidat exhaustiu dels actors) ja que el tractem com un període de transició. Farem només una revisió diacrònica del moment, assenyalant persones i institucions que ens puguin ajudar a comprendre els mecanismes per on transita la lluita pel reconeixement.

#### **5.3.1 La resistència i l'*estraperlo*.**

No cal insistir en el trasbals complet que va significar la guerra al nostre país, sobretot en la vida quotidiana i en la nova manera d'establir relacions socials, amb els posicionaments polítics com a baròmetre de les possibilitats econòmiques i de prestigi social. I la por com a conseqüència de la indefensió legal del nou règim dividit en afectes i els altres (ni siquiera es podien considerar desafectes, com a molt "tebis"). I molt dolor.

Amb la guerra també es va estroncar l'evolució avantguardista iniciada en la joieria. La decadència pròpia del franquisme i el seu gust escorialenc van fer

rebrotar una certa evocació renaixentista carregada de manierismes que desembocà en una producció mancada de gust i eminentment ostentosa.

Les famílies enriquides gràcies als privilegis fàcils del mercat negre volgueren lluir uns signes externs que no responien ni al bon gust ni a la tradició cultural.

El joiam exhibit en les gales del Gran Teatre del Liceu als anys quaranta i cinquanta era enfarfat, d'or massís, en molts casos fos a partir de joies antigues. (De Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 223)

L'art sacre serà un espai on poden albirar-se noves idees i tendències. D'una banda el FAD crea en el seu si la Secció d'Orientació Litúrgica, a càrrec de Pilar Marco i Manuel Capdevila, que organitza al 1951 una *Exposición de Arte Religioso*, que s'exposà a Barcelona i Lleida. Òbviament hem de recordar la situació en la que el patrimoni religiós estava en aquell moment (ja varem donar algunes referències a l'apartat 3.2), i també el paper ambigu de l'església com a institució: quan el FAD decideix celebrar la seva festa anyal a Montserrat, o reunir-se el Consell Directiu amb l'Abat Escarré amb motiu del 50 aniversari de l'entitat l'any 1953, és clar que hi ha implícites unes voluntats religioses però també polítiques (no addictes al *régimen*, com sabem).

De Dalmases i Giralt-Miracle assenyalen que Joan Masriera i Joaquim Carreras (des de la casa "Masriera i Carreres"), i Rogeli Roca (des de la casa Roca), van ser protagonistes d'una "tímida evolució cap a la modernitat que parteix del Noucentisme i utilitza l'art sacre com a camp d'actuació" (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 224), tot sent els representants de la joieria "convencional".

Aquests historiadors indiquen que Alfons Serrahima (1906-1988) va ser el pont entre la tradició noucentista i la joia moderna "concebuda amb criteris de disseny i amb una clara vocació artística". (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 217). Al 1930 obtingué un gran èxit amb la seva exposició a la Sala Parés, i la seva primera *chef-d'oeuvre* va ser el bastó pel president del Tribunal de Cassació de Catalunya (1936). A part de les diferents distincions (Triennial de Milà, Exposició Internacional d'Artesania de Madrid, Biennal de les Arts de Punta de l'Est d'Uruguai), fou president del FAD (1957-1969) en un període d'importantes transformacions en el món de l'art i el disseny, essent molt

significatives algunes de les persones que van formar part de la seva junta al llarg d'aquests 12 anys: Alexandre Cirici, Jaume Mercader Miret, Antoni Cumella, Ricard Salvat, Rafael Marquina, Oriol Bohigas, Josep M. Subirachs, Santiago Pey, Joan Perucho, Josep Pla-Narbona, Josep M. Parramón, Josep Baqués, Joan Josep Tharrats, Miquel Porter Moix... (Larrea, 2005: 447). Així mateix Serrahima va estar vinculat a l'Escola Massana formant part del Patronat rector de la mateixa com a tresorer (Fons EM).

Creiem que és important ressenyar d'aquest període les activitats significatives del FAD: primera edició del Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme (1958), creació de l'Escola d'Art a l'any 1959 (sota l'impuls de A. Cirici), primeres exposicions del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1960, a iniciativa de A. Cirici i C. Rodríguez-Aguilera), creació de l'Associació de Disseny Industrial ADI-FAD (1960) que a l'any següent formarà part de l'ICSID (*International Council of Societies of Industrial Design*), Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960), inici dels Premis Delta de disseny industrial (1961), creació de l'agrupació GRAFISTES FAD (1961), Serrahima president del comitè organitzador del Saló Hogarotel (1962), inici dels Premis LAUS d'art gràfic (1964), i a l'any següent es fa la primera exposició d'art gràfic a la Sala Gaspar amb la participació de R. Giralt Miracle, G. Gallardo, J. Pedragosa i J. Pla-Narbona (Larrea, 2005: 417-419).

Òbviament és en aquest moment que la nova arquitectura, el disseny industrial i el grafisme entren amb força, i el paradigma de la modernitat apareix relacionat amb la incorporació dels processos industrials en el territori del que fins ara anomenàvem arts decoratives (recordem el significat de l'acrònim del FAD). Això tindrà una importància cabdal en l'evolució i presència dels oficis artístics: el mateix Alfons Serrahima actua moltes vegades com a dissenyador de les seves joies, essent realitzades pel seu obrador instal·lat al carrer Petritxol. L'Escola Massana, filla d'aquell FAD de l'any 1929, introduirà al 1960 els ensenyaments de la "Plàstica Publicitària" (antecedent del disseny gràfic) amb la col·laboració del FAD actual amb Parramón, Baqués i Pla-Narbona com a professors (entre d'altres). A l'any 1963, amb Santiago Pey, s'inicien les classes de disseny industrial i les de disseny d'interiors liderades per Rafael

Marquina (Fons EM): com veiem les portes corredisses entre el FAD i la Massana eren evidents. És també en aquest temps que l'Escola Elisava inicia els ensenyaments de disseny (1960) sota la direcció d'Albert Ràfols Casamada (acompanyat de A. Cirici) gràcies a la iniciativa del Centre d'Influència Catòlica Femenina CICF, que recollia així el testimoni de la no reeixida Escola d'Art del FAD (Campi, 2002: 134).

És interessant preguntar-se com un home d'activisme cultural innegable, Alexandre Cirici, està present en aquest intent d'activar una escola nova primer a l'any 1959 i després tant en la fundació d'Elisava com en l'esdevenir de l'Escola Eina: informacions no contrastables parlen de que a la mort de Miquel Soldevila (1956) Cirici va intentar optar a la direcció de l'Escola Massana (no hi ha constància oficial). Era una opció raonable donada la seva preparació, tant en l'àmbit del disseny i la publicitat, com en el de la història de l'art, amb un coneixement de tots els artífexs del noucentisme, lligats tant al FAD com a l'Escola Massana (valgui com a exemple la seva obra *El tron de la Mare de Déu de Montserrat*, escrit al 1947). És versemblant que la seva coneguda participació en els moviments de resistència antifranquista no li facilitessin l'opció a dirigir un centre de titularitat municipal.

A l'any 1967 –fruit d'una escissió d'Elisava– iniciaria les seves activitats Eina també sota la direcció de Ràfols Casamada, mentre Jordi Pericot es feia càrrec del nou rumb d'Elisava (Campi, 2002: 150). Aquestes dues escoles suposaran un *aggiornamento* de l'activitat pedagògica del sector de les escoles d'arts i oficis, gràcies al contacte amb la nova cultura del disseny, la seva relació amb la indústria, i amb els corrents estructuralistes i semiòtics dels anys 60.

Tornant a la figura d'Alfons Serrahima, mostrarem la Taula resum dels moments que, seguint la nostra metodologia, indiquen les etapes del reconeixement: observarem que la seva entrada al museu és produïda 76 anys més tard de la primera exposició a la Sala Parés: hi ha un ball de dates entre el 1931 (Giralt-Miracle 1985) i el 1930 (Gran Enciclopèdia Catalana *on line*), tot fent notar que en la selecció d'exposicions que es fa en el llibre *Sala Parés 130 anys* (2007) no hi consta. Com a mèrit acadèmic hem ressenyat la seva

vinculació al FAD (tot i indicar més un reconeixement professional que no acadèmic) i no hem trobat cap monografia, si bé es podria tenir en compte el catàleg de l'exposició al Museu Diocesà, donat que incorpora diverses aportacions biogràfiques i crítiques (Josep M. Ainaud de Lasarte, Blanca Montobbio, Mònica Gaspar, i altres) amb una catàleg d'obra extens (*Alfons Serrahima. L'art del disseny. 1906-2006*). Com veiem reiteradament, les fites del reconeixement aplicades als protagonistes en els territoris dels oficis artístics requereixen adaptacions donades les peculiars relacions d'aquests amb el món de l'art (sens dubte, el nucli de la nostra recerca).

#### Alfons Serrahima

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
<i>Sala Parés</i>	<i>Bastó pel president del Tribunal de Cassació de Catalunya</i>	Museu Diocesà de Barcelona	President del FAD Soci honorífic (1979)	<i>Alfons Serrahima. L'art del disseny. 1906-2006</i>
1930	1936	2006	1957-69	

Taula 33. Moments de reconeixement d'Alfons Serrahima.

Com ja hem assenyalat, havíem vist que al costat de Serrahima, un altre creador sobresortia: Manuel Capdevila (1910-2006). Fill del joier Joaquim Capdevila i Meya, als catorze anys inicià estudis amb Francesc d'A. Galí i comença el seu aprenentatge al taller patern. Va viure l'efervescència del Saló dels Artistes Reunits (1929), del FAD i de l'inici de les activitats de l'Escola Massana on assistí a les classes de Miquel Soldevila: "Els dos primers alumnes en matricular-se a l'Escola Massana vàrem ser en Joan Busquets i jo. Tant en Busquets com jo, ens reconeixem com a deixebles d'en Francesc Galí." (Capdevila, entrevista en vídeo, Fons EM). A la revista Arts i Bells Oficis, surt ressenyada la segona exposició de treballs de l'Escola Massana, i surt

Capdevila com un dels alumnes que han fet una "remarcable" copa d'argent esmaltada (Augusta, 1931: 150).

Al taller del seu pare hi fèiem cap (com a clients i com a amics) Feliu Elies, Miquel Soldevila, Santiago Marco, Santiago Rusiñol, Manolo Huguet, Pau Gargallo, els ceramistes Serra, Llorens Artigas... (Sardà, 1992: 42) sembla clar que aquest cercle de relacions facilitarà el reconeixement d'en Manuel.

Cert que les estades a París (particularment entre el 1934-1939) amb el contagi amb les noves avantguardes –en particular Picasso al que no va conèixer personalment, per timidesa (Sardà, 1992: 70)– li faciliten un nou llenguatge amb la incorporació del *collage* i de *l'objet trouvé* al seu arsenal creatiu (a nivell pictòric els *fauves* seran decisius). D'aquesta etapa és la reconeguda col·lecció de peces (1937) en argent i laca japonesa (amb la col·laboració de Ramon Sarsanedas, reconegut expert en aquesta tècnica i vell amic) on es traspua una reflexió sobre la realitat política del moment: ell mateix titulà un dels fermalls *L'Espanya replegada*, amb la metàfora del trencadís de closca d'ou, un recurs propi de la laca japonesa.

Si hi ha hagut un nom clau dins de la joieria catalana contemporània, i especialment durant el segon terç del segle XX, ha estat Manuel Capdevila. És aquesta una afirmació que compta amb tot el consens necessari, atès que el 1937 l'aleshores jove orfebre, mentre vivia a París durant la guerra –l'esclat de la qual es produí estant ell més enllà de les fronteres–, esdevingué l'autor d'una sèrie de set fermalls en plata, laca i closca d'ou –com l'intitulat significativament *L'Espanya replegada*–, que són considerats com les primeres joies avantguardistes concebudes i realitzades per un artista català, impregnades de cubisme i surrealisme, i capdavanteres a Europa. (Vélez, 2007: 177)

Considera la joia com un mitjà abstracte d'expressió artística totalment oposat a la producció en sèrie. Les peces han de ser úniques, personals i al servei de l'art. Tota tècnica té el seu interès i pot servir d'alguna cosa. Qualsevol material, qualsevol pedra, tot el que existeix pot esdevenir una matèria noble. Tot depèn dels gust i la sensibilitat artístiques dels que s'interessen per l'obra. Per a Capdevila una bona realització orfebre consisteix en l'harmonització de

les components artístiques, tècniques i materials, exactament en aquest ordre i sense alterar-lo. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 219-222)

Prova de la seva consciència de creador de peces úniques, va ser el trasbals que li va provocar el que uns agents holandesos (amb connexió amb el mercat nord-americà) li demanessin –dels fermalls abans esmentats– una edició de cinc mil unitats, demanda que no va satisfer (Sardà, 1992: 65-66).

Abans de l'esmentada estada a París ell havia participat amb en Santiago Marco en el seu treball pel Tribunal de Cassació de Catalunya (1934), tot col·laborant amb l'escultor Carles Collet, professor de l'Escola Massana. És amb Marco que fa la nova sala capitular del monestir de Montserrat a l'any 1940 (Capdevila és membre de la junta del FAD, gràcies al seu introductor i amic Ramon Sarsanedas). Així també formarà part del grup de creadors del tro de la Verge de Montserrat (1947) per encàrrec de l'abat Escarrè, on coincidí amb Jaume Mercadé, Ramon Sunyer, Alfons Serrahima, Rafael Solanich, Montserrat Mainar, Modest Morató (aquests dos esmaltadors sota el mestratge de Soldevila), tot seguint el pla general de l'arquitecte Joaquim Folguera i el pintor Josep Obiols (Laplana, 2009: 221-264). Com veiem, les xarxes de reconeixement són presents i tant el FAD com el grup de professors de l'Escola Massana, faciliten els contactes que porten encàrrecs que fan visible la bona feina i la reputació que d'aquestes institucions es deriva.

Serà a l'any 1959 (data aproximada, ja que les informacions al respecte són diverses: Fons EM, Sardà 1992, Ribalta 2004, Vélez 1993 i 2007) que elaleshores director de l'Escola Massana, el pintor Lluís M<sup>a</sup> Güell, li proposa la creació de l'Aula Oberta de joieria. Un dels motius (Capdevila, 12-VII-2016) serà la implantació d'una nova legislació de la seguretat social (*Decreto de 26 de julio de 1957, por el que se regulan los trabajos prohibidos a la mujer y a los menores*) que dificultà enormement la manutenció de la figura de l'aprenent als tallers de joieria i que "obligà" a considerar la funció formadora d'una escola: aquest ofici, amb la seva potent xarxa de tallers, mantenia un sistema post-gremial de formació, no així els altres oficis menys sòlids en la seva estructura comercial (ceràmica, esmalts).



El que resulta pedagògicament rellevant és que –donada la seva intensa activitat– Manuel Capdevila només es fa càrrec de l'aula de teoria, allò que ara anomenarien projectes i que ell la va anomenar Aula Oberta. Com a responsable tècnic i del taller de realització incorpora a "un xicot de la casa" (Capdevila, 12-VII-2016) –un orfebre de reconeguda solvència tècnica que era treballador a la Joieria Capdevila, n'Antoni Nadal– que es mantindria com a mestre de taller responsable d'aquesta especialitat fins a principis de la dècada dels 90.

Diem que és pedagògicament rellevant (Puig Cuyàs, 2016) perquè la pedagogia del moment a l'Escola estava basada en la centralitat del taller (amb el desenvolupament de les habilitats i el coneixement de l'ofici) acompanyada del dibuix (amb les seves variants), del modelat, de la geometria, de la història i d'una matèria que s'anomenava "estilització". Això procurava una concepció molt aplicada de l'ús i funció dels diferents llenguatges dels oficis, donant uns resultats que Alexandre Cirici va titllar de "manierisme estèril" (Cirici, 1977: 463) i que popularment se'n digué l'estil "massanero". L'aparició d'aquest espai diferenciat del taller dedicat a propostes-projectes amb el bagatge de creador que aportava Capdevila (ell es considerava un pintor), introduí una manera de fer que continuarà fins als nostres dies: "és a partir de l'Escola Massana que la joieria passa a incorporar-se al món de les arts" va deixar dit el propi Capdevila, una afirmació que òbviament peca de parcialitat (cita recollida al Fons Massana, datada al 1993), i que segurament ell la va manifestar conscient d'haver impulsat aquesta nova mentalitat de l'orfebre (de l'artista) que parteix del seu propi impuls i del seu propi món.

(...) ha fet una notable labor pedagògica mitjançant l'Aula Oberta de Joieria de l'Escola Massana, d'on ha estat l'ànima des de l'any 1959, a petició de l'aleshores director, Lluís Maria Güell. Capdevila hi muntà les classes de joieria i d'orfebreria. En realitat, ell és l'iniciador, el capdavanter, de la nova joieria a Catalunya. El seu mestratge ha estat decisiu en la tasca lenta, però efectiva, d'equiparar la joieria i l'orfebreria a les anomenades "grans arts" –labor que en el modernisme havia estat lleument esbossada– i, fet que és també molt important, d'equiparar la joieria barcelonina amb la joieria europea

contemporània. Des de la seva Aula Oberta, Capdevila va difondre la seva particular concepció de la joia, una veritable aportació al món de la plàstica de la segona meitat del segle XX. Gens dogmàtic, en el seu taller tenien cabuda totes les tècniques i tots els materials, fet que conduí progressivament a una nova valoració del tradicional ofici de joier. (Vélez, 1993: s/n)

(...) i va tenir, com a orfebre, una sèrie d'actuacions força significatives, la més rellevant de les quals va ser, per la seva transcendència, la fundació de l'aula de joieria de l'Escola Massana, on va fer de professor amb alguns antics deixebles seus. No hi ha dubte que aquest fet és molt important per a la història de la joieria catalana, perquè integrà la nostra joieria en l'àmbit internacional. Els orfegres joves que sortiren d'aquesta aula van potenciar l'aspecte estètic de les seves joies i aconseguiren de despertar l'interès del públic i de la crítica. (Carbonell, 1993: 54)

Pensem que és interessant insistir en aquest punt, ja que incideix en el paper dels "mestres" i de les escoles com a instàncies de reconeixement. Tant en el cas de Capdevila, com el ja estudiat de Llorens Artigas (cap. 4.3), la seva desvinculació amb la transmissió de la tècnica, de l'ofici (en el cas de Llorens va ser més òbvia en la seva segona etapa a l'Escola als anys 1959-69), els fa valuosos en la seva transmissió d'un intangible com és la noció de creativitat, dels camins per ser "artista". Això comportarà dues conseqüències: un allunyament dels sectors professionals dels oficis i una aproximació al món de l'art. En el cas de la Massana el prestigi professional d'aquesta institució en el camp dels esmalts (fins als seixanta) va ser seguit per un rebuig pel gremi de joiers (alguns anuncis d'oferta de feina especificava "abstenir-se alumnes de la Massana"), així com la consideració que en el camp de la ceràmica la Massana formava artistes i no ceramistes. D'altra banda, conseqüentment, sembla clar un cert prestigi en el món de l'art de l'Escola gràcies al referent clar de Llorens i Capdevila com intentem mostrar.

Una peça paradigmàtica del Manuel Capdevila "artista" –aquest tipus de treball que sorgeix d'allò que anomenem "l'encàrrec interior"– va ser la *Corona per a un màrtir* (1954) feta amb coure, fusta i palets de riera.

*El orfebre barcelonés Manuel Capdevila se ha destacado en esto: en emplear para los resultados más paradójicamente suntuosos, los materiales más humildes. Así, en nuestra joya, el bronce oxidado reemplaza al oro fino; la tosca madera está en el lugar del marfil. Ni hay piedras preciosas; sino la desnuda elementalidad de los guijarros.*

*Pero, si el metal verdea, el leño se agrisa en finos matices. Y los cambiantes de los pedruscos mates a la luz no tienen nada que envidiar a los reflejos de las esmeraldas y las amatistas.*

*(...)*

*El lirio no hila ni teje; pero va mejor vestido que Salomón.*

*El orfebre de la pobreza no pule ni cincela.*

*Pero su corona tendrá más majestad que la del Rey.*

*(Eugeni d'Ors a La Vanguardia 12-II-1954, pàg. 5)*

Cal contextualitzar aquest text i on es produeix la presència de Capdevila i d'aquesta peça: és al *XI Salón de los Once*, a Madrid l'any 1954 on es pot contemplar-la, denominada també *Corona Kolbe*. Com sabem des de l'any 1942 a Madrid (de la mà d'Eugeni d'Ors) es van succeir una sèrie d'exposicions que varen introduir l'avantguarda artística, amb una significativa presència catalana, dins del món ensopit de la postguerra.

*No fueron los Salones de los Once una institución catalana, pero sí tuvieron importancia para el arte de Cataluña, ya que los más significativos jóvenes de la última vanguardia catalana y algunos precursores, en aquellos difíciles años cuarenta, participaron en ellos. Los Salones de los Once constituyeron la principal actividad de la Academia Breve de Crítica de Arte, inventada por Eugenio d'Ors, en el año 1941. (Rodríguez-Aguilera, 1986: 107)*

Aquests salons mostraran un tebi interès respecte als oficis artístics: la pintura i l'escultura tindran preponderància (Benjamín Palencia, Ignacio Zuloaga, Manolo, Joan Miró, Eudald Serra, Josep Guinovart, Antoni Tàpies, Joan Ponç...) però hi seran presents Llorens Artigas (que també serà membre de l'*Academia Breve*), Alfons Serrahima i Manuel Capdevila. Aquesta *Academia*

Breve mostra la voluntat de crear un cercle de reconeixement: entre els acadèmics hi trobarem crítics, col·leccionistes, galeristes, artistes....

La corona estava dedicada al pare Maximilià Kolbe, un caputxí polonès que va ser afusellat en un camp de concentració, en un gest de sacrifici a canvi d'un altre presoner: això dóna la dimensió simbòlica de la corona, feta de materials pobres, que es podien haver trobat en el propi camp de concentració (Sardà, 1992: 93; Vélez, 1993: s/n). Segurament aquesta reivindicació dels materials pobres –més enllà del pertinent valor simbòlic en aquest cas– té a veure amb un posicionament en front de la joieria convencional carregada de pedres precioses i metalls nobles, típica de la societat d'aleshores marcada per la nova riquesa, que afectà no només als signes del propi cos (joieria, indumentària) sinó al col·leccionisme pictòric, l'anomenada pintura de l'*estraperlo* (Hueso, 2006: 74). Aquesta joieria, que podem anomenar reivindicativa (en front de la joieria oficial o dels vencedors), també connectava amb l'ús de materials provinents dels valors de les avantguardes (com va reflexionar Juan-Eduardo Cirlot en el seu conegut *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, publicat al 1953).

Dins d'aquesta línia sobresurten algunes peces, que avui ja podem considerar històriques. En primer lloc, el mòbil fet en la dècada dels cinquanta, amb bronze i pedres de riu. El segon lloc, una sèrie de tres collars, d'or, argent, palets de platja i petxines –pedres que foren aplegades per Joaquim Gomis, amic i col·laborador de Joan Miró–, (...) (Vélez, 1993: s/n)

Aquestes connexions personals (Capdevila, Gomis, Miró) van establir unes relacions de pars que abunden en una reputació pròxima al món de l'art: "Capdevila sempre va estar ben informat sobre les avantguardes i les va saber utilitzar, sobretot en l'orfebreria, fent parlar els materials per ells mateixos." (Laplana, 2000: 28), tot recordant que Joaquim Gomis va ser un dels primers col·leccionistes de les joies de Capdevila.

Aquesta preocupació la comparteix amb altres creadors que, implicats en arts menors, també intenten aquesta contaminació, aquest incorporar les seves inquietuds en el corrent de l'art coetani, com és el cas de Grau Garriga

amb qui Capdevila col·laborà en la realització d'indumentària litúrgica per a la comunitat de Montserrat (indumentària que abandona el barroquisme i la sumptuositat per apostar pels materials bàsics en ells mateixos).

Això ens porta a parlar del tema dels materials pobres. En l'esmentada corona Capdevila tractava amb dignitat d'orfebre uns materials tan corrents com són la fusta i els còdols de riu. Quin fonament real té el convencionalisme d'utilitzar en orfèbreria només aquells materials anomenats preciosos? L'abat Aureli, que estimava tant la fastuositat del culte, no dubtà a convertir un vas de fusta que li regalà un pastor dels contorns de Viboldone en el seu calze d'ús quotidià. (...) Capdevila i també els monjos que li feien les comandes coincidien perfectament en la utilització litúrgica de materials comuns i formes d'ús casolà i quotidià, que prèviament eren transformades i dignificades per l'afegit de materials preciosos i pel treball delicat de l'orfebre. Per exemple, les antigues patenes de plata amb esmalts i amb pedreria seran substituïdes per simples paneres de vímet, que Capdevila encaixava sota uns plans fondos de plata polida. (Laplana, 2000: 28)

Pensem que aquestes constatacions de l'esdevenir estètic dels objectes de culte és significatiu d'un corrent que també afectarà el món laic: simplificació, pèrdua dels elements més sumptuaris (esmalt, pedreries, metalls nobles), simpatia pels objectes populars o rurals (ho hem vist a l'esmalt, a la ceràmica). I això serà l'aportació principal de l'orfèbreria d'avantguarda.

En realitat, les col·laboracions montserratinas el defineixen com a orfebre d'avantguarda, en la línia iniciada pels seus predecessors, Jaume Mercadé i Ramon Sunyer. De fet, també podem afegir que amb Capdevila es clou la producció d'orfèbreria "d'autor", tant litúrgica com civil, a conseqüència, d'una banda, de la davallada de l'art sacre, producte de la laïcització de la societat, i de l'altra, de la difusió de les peces seriades, producte del disseny industrial. (Vélez, 1993: s/n)

Com indica aquesta autora, l'orfèbreria pateix una davallada que afectarà també als oficis artístics. En el camp religiós el primer efecte va venir pels nous

rituals marcats pel Concili Vaticà II (1962-65), que simplificà i suposà un *aggiornamento* en consonància amb els nous temps. Aquests nous temps demanaran una simplificació dels entorns (influència del funcionalisme i del "menys és més", tot ressonant "l'ornament és delictes"), abraçaran amb entusiasme la tecnologia, els nous materials, i la democratització dels productes de la mà del disseny industrial: és aquest un aspecte sobre el que haurem de tornar a l'hora de bastir les nostres conclusions.

Als anys 60, fruit d'una estada d'un alumne de la reconeguda *Kunst und Werkschule* de Pforzheim, fent pràctiques a la Joieria Capdevila, Manuel veu la possibilitat d'organitzar una exposició d'aquesta escola a Barcelona (Capdevila, 2016). I al gener de 1962 en els locals de l'Escola Massana, es presenten un conjunt molt significatiu d'aquella escola que, seguint la gran tradició industrial de la ciutat, està especialitzada en joieria i arts del metall. Els treballs dels estudiants incorporaven esmalt, gravat de metall, repussat, argenteria, orfebreria, joieria... a destacar peces d'art religiós on un clar racionalisme *bauhasià* hi era present. El text del catàleg parlava de la filosofia de l'escola on coexistien

*"(...) el arte liberal y el arte derivado, reuniéndose bajo un mismo techo exploraciones fundamentales y aplicaciones artísticas. Se entiende por sí mismo que el punto esencial fue y es la modelación y formación de metal precioso, motivado y justificado por las exigencias de la ciudad de Pforzheim. (...) El fin actual de nuestra escuela no es documentar por aquí el diseño, por allí la ejecución, sino demostrar la solidaridad de lo espiritual y lo material; reconocer, experimentar y criar la totalidad de la forma, de fuera y dentro."*  
(Schollmayer, 1962)

Sens dubte aquesta exposició, *Arbeiten aus der Kunst und Werkschule Pforzheim* (Schollmayer, 1962), va significar un clar impuls cap a la internacionalització de l'Escola Massana, així com la introducció del debat sobre un cert racionalisme en la formalització dels oficis artístics, amb la possibilitat de contemplar les interrelacions amb el disseny industrial. Respecte a aquest segon aspecte, seran alguns alumnes que al llarg de la dècada

reflexionaran sobre aquestes interrelacions (Aureli Bisbe, Juli Guasch, Ramon Oriol), però l'ambient pedagògic intern anava cap a una incomprensió entre les especialitats dels oficis artístics i dels recents dissenys implantats: aquests afirmant la seva identitat lligada a la indústria, aquells atrinxerats en una mala entesa tradició. La internacionalització serà referendada amb l'atorgament de la Gran Placa per part de la *Kunstwerk Schule* de Pforzheim a la Massana (1962), essent la primera escola no alemanya que la rep, així com per la normalitat per establir intercanvis (Teresa Capella, Anna Font, Montserrat Guardiola, entre d'altres, estudiaran a Pforzheim) amb les seves simetries: Hans Leicht nascut i format a Pforzheim, va establir-se a Catalunya, tot exercint de professor de l'Escola Massana.

(...) [Manuel Capdevila] establí els primers contactes amb l'Escola de Pforzheim d'Alemanya, considerada a l'avantguarda en el camp de la joieria internacional. Des d'aleshores, Barcelona ha mantingut contactes amb Pforzheim i l'Escola Massana ha assolit el nivell de la institució paral·lela germànica, nivell del qual encara avui gaudeix. (Vélez, 1993: s/n)

És indubtable el liderat de Capdevila en la nova joieria, i en haver transmès, a través de l'Escola Massana, aquest corrent innovador. Els recorreguts del seu reconeixement com a joier transiten (com en Masriera, com en Mercadé) paral·lels a la seva carrera com a pintor, i en aquest sentit és difícil establir reputacions separades.

Capdevila, com tants altres artistes de la seva generació i de generacions anteriors i posteriors, visqué a París, va haver de lluitar per sobreviure, ha estat un somniador i, sobre tot, ha estat un treballador incansable, un treballador de l'art i de la pintura, *una gran passió*. Capdevila per tradició familiar havia de ser joier i n'ha estat, i no sols això, sinó que avui, a les acaballes dels segle XX, el seu nom és una referència clau de la joieria contemporània a Catalunya i a Europa. (Vélez, 2000a: 17)

Amb tota seguretat, la història de l'art subratllarà molt més la figura del Capdevila orfebre i joier, que no pas del Capdevila pintor. (...) Tanmateix, una

cosa és la història i l'altra el món íntim de l'artista. Si és un gran orfebre, per què des de fa molts anys l'artista vol ser sobre tot pintor? Per què l'artista sembla valorar més una vessant que una altra? Són preguntes que algú podria fer-se. (Vélez, 2000a: 18)

Sense menystenir aquesta íntima passió per la pintura, pensem que les jerarquies que genera el reconeixement entre arts majors i menors, influeixen en el marc mental que qualsevol creador es construeix: ell s'afirma com a pintor –Pilar Vélez (1993, 2000b, 2007) ho ha reflectit en les diferents i empàtiques aproximacions que ha fet a la persona d'en Manuel–, mentre que a la literatura podem constatar el vaivé dels reconeixements. La primera monografia és com a pintor (Cirlot, 1951), seguides per *Manuel Capdevila y "la generación prohibida"* (Santos-Torroella, 1972), la de la Gran Enciclopedia Vasca (Martín de Retana, 1974) i la de Jordi A. Carbonell (1993) que, centrat principalment en la seva evolució com a pintor, incorpora el treball d'orfebre. A la *Història de l'Art Català* (Miralles, 1983a) surt citat 7 vegades (4 com a orfebre –amb una il·lustració–, 2 com a pintor i una com a firmant d'un manifest sobre disseny industrial). Seria Zeneida Sardà la que al 1992 farà la primera específicament com a orfebre, amb el significatiu títol *Una nissaga de joiers. Els Capdevila* (1992), i on ens trobem amb aquesta característica hereditària dels oficis artístics.

És al 1993 que el Departament de Cultura organitza una exposició antològica només de pintura comissariada per Daniel Giralt-Miracle (Giralt-Miracle, 1993) i que comparteix espais entre el Palau Moja i la Sala Parés, galeria degana on Capdevila hi havia fet una primera exposició l'any 1972 (que li va valdre el premi de la crítica). Finalment, amb motiu de l'exposició al Museu de Montserrat (2000) tindrem un catàleg on s'inclou el pintor i l'orfebre, tal com descriu el títol: *Manuel Capdevila. Pintor orfebre*. Sembla que aquest apel·latiu, amb la clara significació de l'ordre de les paraules –pintor orfebre– és el que millor resumeix l'autor, com així ho havia assenyalat la concessió de la Creu de Sant Jordi (1986) pel seu doble vessant (a tall d'anècdota, la placa instal·lada –al 1988– al carrer Major de Valls a la casa on va néixer Jaume Mercadé, també té l'apel·latiu "pintor orfebre").



A la Taula resum intentem marcar aquestes fites del seu reconeixement, tot arrossegant les contradiccions que ja hem explicat: exposició individual com a pintor, el concepte *chef-d'oeuvre*, la dificultat d'establir una primera exposició "antològica" (com pintor, com orfebre?), els mèrits acadèmics (aquí assimilats al FAD) i les ambigüitats de les seves monografies. Resulta inadequat oblidar-nos, entre molts altres mèrits en el camp de la joieria, l'impacte en la seva reputació l'haver estat seleccionat en la ja esmentada *International Exhibition of Modern Jewellery, 1890-1961* al *Victoria and Albert Museum* de Londres.

Manuel Capdevila

Primera exposició individual	Primera <i>chef-d'oeuvre</i>	Primera exposició museu	Mèrit acadèmic	Primera monografia
<i>Galeries Syra</i> (pintura) Barcelona	<i>Sis fermalls</i> Saló de Tardor de París	<i>Museu de Montserrat</i>	Medalla del FAD Soci d'honor del FAD	Juan Eurado Cirlot (pintura) <i>Una nissaga de joiers. Els Capdevila, Zeneida Sardà</i>
1934	1938	2000	1984	1951 / 1992

Taula 34. Moments de reconeixement de Manuel Capdevila.

Seixanta sis anys entre la primera exposició i el museu (amb totes les cometes), la primera monografia com pintor disset anys, i cinquanta vuit per a la monografia com orfebre (també amb totes les cometes). Difícil homologar les instàncies de reconeixement a un joier que volia ser pintor, i que igualment com pintor no es va acomodar als corrents majoritaris en pintura.

Lligat íntimament al bell ofici de la joieria i l'orfebreria, que ha conreat convertint-lo en un art amb majúscules, des de sempre ha estat absolutament lliure en l'exercici de la pintura. Ha sentit i sent una necessitat imperiosa de pintar i ho ha fet tant com a pogut, tant com li ha estat possible, a qualsevol hora, més enllà dels condicionants d'un marxant o d'unes exigències d'ordre pràctic. (Vélez, 2000b: 18)

Pilar Vélez ens aporta una interessant constatació des del punt de vista *émic*, que obre el debat sobre la llibertat de l'autor fora dels cercles de reconeixement "contemporanis", de les pressions del primer cercle de pars i marxants, tot mantenint una actitud pictòrica que podríem dir "tardo-moderna", en el sentit de continuar la modernitat mes enllà de la seva pèrdua d'hegemonia, preocupat pel temes del color i la forma, que li feia dir: "Com podré jo respondre a la imperiosa sol·licitud de la forma i color que la tela imposa?". (Capdevila citat a Vélez, 2000b: 19)

### 5.3.2 Joia d'artista

*En años sucesivos y en particular los que siguen a la recuperación de las graves alteraciones bélicas de los años 1939-1945, creemos que debe subrayarse la frecuente participación de grandes pintores o escultores en la búsqueda de nuevas soluciones relativas a las formas o a los colores y calidad de los materiales aplicados a las joyas de carácter personal. Son tendencias en que la realización de una joya se plantea como una atractiva posibilidad de abrir nuevos caminos a la creatividad poniendo a contribución materiales más nobles y las técnicas más refinadas. El resultado son unas piezas en que se concede una clara primacía a lo artístico y al diseño sobre lo que es simplemente rico y precioso, sin dejar de lado una exigente funcionalidad junto a la más depurada labor técnica en su realización material. Como muestras destacadas de este sector cabría señalar el interés que por sus posibilidades mostró Pablo Picasso (1881-1973) hacia el 1948 en su etapa de Vallauris (...)* (Alcolea, 1992: 264)

No hi ha dubte que la possibilitat de dissenyar joies o intervenir en la seva manufactura ja s'havia produït a l'època del Modernisme:

Al costat de l'arquitecte coordinador de les arts, durant l'etapa del Modernisme es consolida la figura del dibuixant projectista capaç de dissenyar un moble, un vitrall, un cartell o un estampat. És a dir, el dibuixant modernista, precursor del dissenyador industrial de la segona meitat del segle XX, és un personatge de

base prou global, capaç de satisfer les exigències dels projectes no sols arquitectònics, sinó també gràfics i de tot tipus. (Vélez, 2000a: 218)

Aquesta capacitat del dibuixant projectista, del dissenyador, tenia un llarg recorregut ja que la pròpia paraula *dissegno*, en italià, oferia aquesta doble semàntica.

*He negociado con el orfebre Gian Marco Cavalli para hacer las fuentes y copas segun el diseño [dissegno] de Andrea Mantegna. Te estoy enviando el diseño hecho por Mantegna para la botella, a fin de que puedas juzgar la forma antes de empezar." (Carta de Lancilloto de Andreasis dirigida a Federico Gonzaga, citada per Baxandall, 1978: 29)*

Ja sabem que aquesta multiplicitat de tasques al *Quattrocento* es donava sota paràmetres diferents als nostres respecte a la separació entre arts menors i majors, entre encàrrecs i pintura d'autor (veure, per exemple, Shiner, 2004: 67-94). El Modernisme reviu aquesta voluntat de sumar i no establir jerarquies, i els diferents autors es troben còmodes intervenint, quasi sempre amb el maridatge adequat dels artesans que col·laboren o tradueixen aquests *dissegni*.

Com ja hem comentat l'apartat 4.2, al tombant del segle i inicis del XX artistes reconeguts més interessats en la via expressiva obrien el ventall dels materials i els oficis: ja hem citat a Francisco Durrio –el primer en demanar l'autonomia de l'orfebreria, tal com assenyala el citat Barañano (1993: 13-15)– que va compartir amb Gauguin els seus treballs en ceràmica. Recordem la iniciativa d'Ambroise Vollard, d'involucrar diferents pintors (Renoir, Mary Cassatt, Maillol, Maurice Denis, Derain, Vlaminck...) en incursions ceràmiques en una clara voluntat d'obrir camps amb noves capacitats de formalització.

Aquesta voluntat segurament va obrir camí en aquell moment a Llorens Artigas, Raoul Dufy, Picasso, Gargallo, Manolo, Julio González... (no oblidem les coincidències vitals a París, amb Durrio com a connector en moltes d'elles).

Al període de postguerra que volem tractar, la situació és diferent: la jerarquia entre arts majors i menors ja és clara. L'art modern, tot i mostrar en

general un tarannà ideològic llibertari, ha posicionat les arts majors (escultura i pintura) en una posició privilegiada, sobretot per l'efecte del mercat de l'art, la nova dinàmica dels marxants, i els nous museus (veure Moulin, 1995). Els intents de Gropius des de la Bauhaus ("¡Por lo tanto creemos un nuevo gremio de artesanos sin la distinción de clases que levanta un muro de arrogancia entre artesanos y artistas!") i dels constructivistes, no van ser útils per l'art posterior: definitivament la nova etapa del capitalisme de consum –Vicente Verdú el situa entre la Segona Guerra Mundial i la caiguda del Mur de Berlin (Verdú, 2003: 10)– va establir aquella jerarquia.

Vist l'efecte "firma" que genera el mercat de l'art, alguns artistes varen mostrar-se interessats en abraçar altres llenguatges, tant amb la voluntat legítima d'ampliar el seu vocabulari expressiu, com de diversificar les oportunitats de negoci (som conscients del xoc que provoca aquest terme en el si del món de l'art). La ceràmica (que ja hem apuntat en el capítol 4), els vitralls, el tapís, el gravat (malgrat que aquest té una altra consideració entre els *amateurs*, en el mercat, i en el *Bénézit*), els esmalts, l'escenografia, la joieria... Exemples molt diversos, i tots en aquestes dècades dels 40 / 60. Henri Matisse i els seus treballs (arquitectura, vitralls, mobiliari, ceràmica, objectes i indumentària litúrgica) a la seva capella de Vence (1948-51), Picasso i la ceràmica a Vallauris (1947-71) de la que sortiran les primeres joies, Chagall amb la ceràmica (que inicia al 1952 a Vence). Parlant de joieria, Georges Braque amb Heger de Lowënfeld, Picasso amb l'orfebre Françoise Hugo (anys 1956-67), i que amb aquest orfebre treballaran també Derain, Cocteau, Max Ernst, Arp... (Fondevila, 2010b: 243-245). També Dalí va sentir-se atret pel disseny de joies que van ser realitzades pel joier Fulco di Ventura (amb una primera exposició a la *Julien Lévy Gallery* de Nova York, l'abril de 1941), i una segona etapa de realitzacions amb l'orfebre Carlos Alemany.

(...) les joies de Dalí, que va iniciar a partir de la seva etapa americana i que va continuar fent al llarg de la seva vida, signifiquen un punt d'inflexió en la seva trajectòria en la qual es reinventa ell mateix i esdevé una marca. I les joies són una materialització luxosa en miniatura del seu univers. (Fondevila, 2010b: 286)

Dalí ens ofereix la possibilitat de intuir l'ús d'un bell ofici en el seu vessant més comercial (sense negar les aportacions formals o expressives, àdhuc innovadores com les joies amb moviment intern): Flavia Frigeri aportava el concepte d' *art prêt-à-porter* (ponència "*Jewels as Artworks: Prêt-à-porter Art in Post-war Italy*" a *La joia en l'art i l'art en la joia*, MNAC 17-XI-16), concepte coetani a l'aparició d'aquesta pràctica en el territori de la moda. Les dinàmiques del mercat començaven a tenir unes dimensions globals i el control de l'oferta, per part de l'artista, era fonamental.

*Qu'il s'agisse ou non d'une vente aux enchères, le vendeur d'un tableau est vendeur unique d'un tableau unique. Au sens étymologique du terme, le vendeur est monopoleur et le prix de l'oeuvre est le résultat de la concurrence qui s'instaure entre un nombre limité d'acheteurs. Dans le marché de la peinture classée où dominant les éléments monopolistiques on atteint, dans le cas idéal typique de la limitation absolue de l'offre et de l'excellence artistique, des sortes de sommets économiques. La rareté du chef-d'oeuvre unique du génie unique est la rareté la plus rare et la plus chère, parmi les raretés socialement désignées come artistiques. (Moulin i Costa 1997: 17)*

L'artista comença a veure com aquesta condició de monopoli de l'obra ("*la rareté du chef-d'oeuvre unique du génie unique est la rareté la plus rare et la plus chère*") passa pel seu control de l'oferta, tot entenent que aquesta està jerarquitzada en l'obra pictòrica / escultòrica, i que la seva "escassetat" forma part intrínseca d'aquesta *rareté* que detecta Moulin.

Durant les *Conferències Internacionals sobre Picasso: actes del centenari 1981*, organitzades per l'Obra Social de la Caixa de Barcelona, alguns experts varen aportar la idea de la voluntària retenció, per part de Picasso, de la seva obra pictòrica a canvi de deixar sortir obra en gravat i en ceràmica (per no refredar del tot la demanda). Cert és que Picasso també volia explorar la possibilitat de posar a l'abast obra seva a preus més assequibles: la utilització per part de Louis Aragon d'una litografia seva com a cartell del Congrés per la Pau de París (1949) i la seva vinculació al Partit Comunista, li

procurava alguna contradicció com artista molt cotitzat i poc "proletari". Però la dinàmica del mercat no va facilitar les coses, i les seves ceràmiques varen formar part, inevitablement, dels aspectes especulatius de la seva producció, tot i ser unes perfectes ambaixadores de la seva presència: Picasso donarà el 1957 setze peces ceràmiques al futur Museu de Ceràmica de Barcelona (que s'inaugurarà al 1966), que no formaran part del Museu Picasso (inaugurat al 1963, amb el nom de Col·lecció Sabartés per imposició del *régimen*), però aquest sí que incorporarà la ceràmica a partir de la donació de Jacqueline Roque, a l'any 1982, de quaranta-una obres en ceràmica (una vegada mort l'artista, tenim clar el valor de l'oferta disponible).

És interessant veure com l'aproximació als oficis artístics (ceràmica, joieria) ve d'aquest doble interès per ampliar l'espectre expressiu (o de investigació sobre problemes formals i de llenguatge) i de complementar l'oferta en un mercat ampli. Resulta interessant que hagi estat el galerista Ambroise Vollard l'incitador i facilitador del treball en ceràmica per part dels artistes que li eren pròxims, com també (vista l'experiència de Miró i Llorens Artigas) Aimé Maeght animés a Chillida, Tàpies, Hartung (entre d'altres) a treballar amb el ceramista Hans Spinner, establert a Grasse (a prop de Saint Paul de Vence, seu de la Galeria Maeght).

En l'àmbit de la joieria cal assenyalar, més enllà del ja referit Salvador Dalí, com en aquest període J.J. Tharrats, Josep M. Subirachs, Xavier Corberó i Antoni Tàpies, entre d'altres, també van fer-hi incursions. Potser Tharrats (que juntament amb en Corberó, va estudiar a l'Escola Massana) ha estat el que ha tingut una incidència més reconeguda: serà Cirici que l'assenyalarà com a introductor de l'informalisme en la joieria (Cirici, 1966: 11). La seva exposició a la Sala Gaspar al 1956, fruit d'un treball de col·laboració amb el joier Manuel Feliu Via, va continuar per tot un important circuit internacional que culminà a l'any 1961 a la referenciada exposició del *Victoria and Albert Museum*. També Tàpies va presentar el mateix any 1956 algunes peces en col·laboració amb en Feliu Via, a la Sala Gaspar. Més implicat és el cas d'en Xavier Corberó: escultor, la seva formació parteix del seu pare metal·lista i professor fundador de l'Escola Massana, on ell mateix va estudiar. Sempre interessat en els oficis

artístics, creà a Esplugues de Llobregat el Centre d'Activitats i Investigacions Artístiques on han treballat, entre d'altres, Elsa Peretti i Montserrat Guardiola, tot influint en el que s'anomenarà la "nova joieria" (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 232). Cal, per últim, ressenyar la proposta de l'Estudi 3x3 (Perecoll i Tapias) que formalitzaven una relació cooperativa entre artesans i artistes plàstics, amb edicions numerades i signades –Subirachs, Alcoy, Viola, Henry Moore, entre d'altres– (Gaspar, 2007: 18).

Ara bé, hi ha un cas paradigmàtic d'aproximació a la joieria de manera ingènua: Alexander Calder.

Calder, imponent humanitat de pes fort, és un infant que ha vingut al món per jugar. Però mentre els nens esperen que els reis els portin joguines, Calder se les construeix ell mateix. I s'ha construït un circ. I, tot torçant filferros, es construeix objectes curiosíssims. Com que Calder, de la mateixa manera que els infants i els salvatges, sent la necessitat instintiva de jugar, les seves coses són fresques, són espontànies, són vivents, són pures. Són poètiques. (Sebastià Gasch –1933– citat a Fondevila, 2010b: 262)

Calder s'introdueix a la joieria amb la mateixa voluntat juganera (difícil evitar el tòpic) que ho fa amb els seus mòbils, els seus dibuixos, les seves escultures, el seu famós circ. Potser la seva aproximació va ser molt influent en les noves actituds de la joieria, ja que era una manera on el centre estava en la voluntat d'interrelacionar-se amb el cos i de privilegiar l'objecte en les seves significacions relacionals, que no com a valor en si.

Les joies de Calder emanen un estil de vida bohemí, *anti-establishment*, amb la nul·la intenció d'aparentar riquesa, amb la qual cosa no vol dir que siguin copartícips d'una performance. Aquest seria el cas d'una de les seves joies més espectaculars: *The Jelaous Husband* (El marit gelós), una mena de collaret-pectoral destinat a protegir una dona casada de les incursions d'un possible amant. (Fondevila, 2010b: 264)

Aquest *anti-establishment* no impedia que Peggy Guggenheim lluis les seves enormes arracades mòbils, imatge que va reforçar el reconeixement de Calder.

Pròxim, tècnica i formalment, a les joies de Calder –amb el que va compartir exposicions– tenim a Harry Bertoia (Greenbaum, 1996: 56-57) conegut principalment en el món del disseny industrial per la seva *Diamond chair* (1952). Creador polifacètic, va estudiar a la *Cranbrook Academy of Art* (Michigan, US), una institució que resulta modèlica en la seva capacitat d'establir cercles de reconeixement: dirigida per Eliel Saarinen (entre 1932-1946), a finals de la dècada dels anys 30 varen coincidir com a estudiants Charles Eames, Ray Kaiser (posteriorment Eames), Eero Saarinen, Florence Knoll i Harry Bertoia. Aquest grup de dissenyadors van ser el nucli de l'anomenat disseny orgànic. Bertoia fabricaria la seva cadira amb la productora Knoll Associates Inc., marca creada per Hans i Florence Knoll (Torrent i Marin, 2005: 273). Com veiem la *Cranbrook* havia generat un espai de relacions que va procurar les adequades connexions entre talent creatiu i estructures productives, així com segurament facilitar –gràcies a la seva reputació– la consecució per part de Charles Eames i Eero Saarinen d'un primer premi al certamen convocat pel MOMA, *Organic Design in Home Furnishing* (1940). Bertoia va desenvolupar, a part del disseny industrial, una carrera com a escultor (les seves reconegudes escultures sonores) i un treball destacable en joieria, que havia estat el seu primer aprenentatge.

*Harry Bertoia was a multifaceted artist and designer, equally fluent in both two-dimensional and three-dimensional formats. His range was extensive, as he explored graphic arts, hand hammered brass jewelry, industrially produced steel wire furniture, and kinetic sculpture –all with the same diligence.*  
(Greenbaum, 1996: 56)

Tenim aquí un cas d'assumpció dels tres àmbits: com a dissenyador la realització de les joies l'allunya del paradigma industrial, com a escultor no té prou reconeixement "artístic" per què la seva implicació en la joieria sumi i no resti (no se'l reconeix com a un escultor –artista– que fa joies). Hem d'afegir



que la cultura nord-americana sembla tenir menys prejudicis en aquests territoris.

Si atenem a la selecció feta amb motiu de l'exposició *Joies d'artista, del Modernisme a l'Avantguarda* (MNAC, 2010) els artistes implicats del període de la postguerra, que ara estem estudiant, són Georges Braque, Fernand Léger, Óscar Domínguez, Max Ernst amb Françoise Hugo, Pablo Picasso, Hans Arp, Henri Laurens, Alexander Calder, Salvador Dalí, Jean Lurçat, i Maud Bonneaud. L'únic que firma les peces amb l'orfebre és Max Ernst, que ho fa amb Françoise Hugo que, instal·lat a Aix-en-Provence, va ser el productor de joies per a Picasso, Arp, Lurçat, entre d'altres.

Curiós és el cas de Maud Bonneaud (dona primer d'Óscar Domínguez i després de Eduardo Westerdahl) natural de Limoges on (a part de coincidir amb Breton, que la introduiria al surrealisme) aprèn la tècnica de l'esmalt que aplicarà a les seves joies, generant peces de clara voluntat autònoma: les seves exposicions, per exemple a les Galeries Skira de Madrid (1972), s'anuncien simplement com "Esmaltes" (Gaviño, 2005). Curiosament ella no és coneguda en el món dels esmaltadors: no pertany al seu món endogàmic, ja que es bellugava pels cercles del món de les arts plàstiques (entre Canàries i Madrid: Westerdahl fou fundador de la revista canària *Gaceta del Arte*).

La comissària d'aquesta exposició –*Joies d'artista*– ens indica que "per a molts artistes es tracta d'una activitat esporàdica o complementària, expressió d'una certa *joie de vivre* i d'una relaxació de les tensions creatives de l'artista" (Fondevila, 2010a: 44). Més enllà de la troballa de fer joies com a *joie de vivre* (no oblidem que joia ve del llatí *jocus*), tot sembla indicar la clara jerarquia del treball creatiu (activitat esporàdica o complementària), reforçant el seu valor d'obra única, en tant que la selecció presentada, ha "prioritzat el seu component manual, la unicitat de les peces o les edicions molt limitades", prescindint "dels múltiples, és a dir, obres de tiratge massiu o il·limitat" (Fondevila, 2010a: 45).

Segons Moulin, l'obra d'art no és un bé ordinari, i desperta el desig gràcies a tres condicions particulars: "*unicité, exécution à la main, signature, originalité dans la pluralité de ses significations*" (Moulin i Costa, 1997: 8). Cal

fer notar, doncs, al fer una selecció d'artistes que fan joies, aquesta prioritat manual, aquest valor de peça única, aquesta firma, oblidant quasi sempre el realitzador –en el cas de que l'artista no ho sigui–, aspecte silenciats en moltes cooperacions entre artistes i homes d'ofici. Respecte a l'originalitat –que és on rau la creativitat i que marca la seva indubtable adscripció a la categoria d'obra d'art–, en el cas de les joies fetes per artistes, la hem de fonamentar en el valor de la firma, en el reconeixement previ de l'artista com a tal: "*Tout ce que crache l'artiste est art*" (Kurt Schwitters). Aquest reconeixement, basat en els cercles que ens són coneguts, té una pota fonamental:

*"Des critères objectifs pouvant contribuer à la reconnaissance professionnelle de l'artiste, le plus déterminant reste sans doute le jugement des pairs."* (Moulin, 1995: 101).

Per això ens sembla interessant veure com, en la incursió en els oficis artístics (esmail, ceràmica, joieria, tapis, etc.), té molta importància aquest "permís" dels artistes, amb el paper important dels "caps de fila" (Picasso, per exemple) que "prestigien" aquestes incursions, i que són un element bàsic dels processos d'*artification* (veure apartat 1.3.4). Recordem que un ofici artístic s'*artifica*, gràcies a un procés complex en el que intervenen actors, operacions, obstacles, efectes i resultats (Heinich, 2010: 3), tot identificant com a actors els productors, col·leccionistes, marxants, crítics, agents de l'Estat, restauradors (versió ampliada dels cercles de reconeixement). Voldríem insistir que és important assenyalar aquells "joiers" que tenen el reconeixement del món de l'art: la mateixa Heinich ho desenvolupa en un article significativament titulat "*La signature comme indicateur d'artification*" (citada a Brunet, 2012: 42) on remarca que la firma és l'operador d'*artification* més segur: si els artistes reconeguts fan joies, les joies són reconegudes com a art.

La tardor passada (17 i 18 de novembre, 2016) el MNAC va acollir el *3r Congrés Europeu de Joieria*, sota el títol *La joia en l'art i l'art en la joia*, indicant que l'objectiu era "analitzar la joieria en diàleg amb les diferents arts, des de l'època medieval fins als artistes consagrats en la modernitat" tot en paral·lel a

les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya –assenyalar que els anteriors congressos europeus van ser a La Bañeza (2012) i a Madrid (2013)–.

Les sessions del congrés van tenir aquestes temàtiques: La joia d'art i la joia d'artista, Vicissituds i col·leccionisme de la joia (dues sessions), La joia com a síntesi d'art, i El simbolisme de la joia. Sembla clar el cercle virtuós en el que estem instal·lats: de la joia a l'art i de l'art a la joia, i mai la joia en si. També sembla evident l'aliment del col·leccionisme i les seves vinculacions amb els museus i l'acadèmia. Si mirem el focus de les ponències (totes elles limitades a una dissertació de 10 minuts), podem agrupar-les: de caràcter historicista prèvies al s. XX (23), artistes i joies al s. XX (9), de caràcter teòric (3) i una sobre gemmologia.

*Si l'idéologie régnante est celle de l'unique, de l'irremplaçable, de l'irréductible, c'est qu'il faut justifier le fait que la valorisation économique, facteur clé de la valorisation sociale, n'est pas indépendante de la rareté. Si l'imagerie officielle pose l'art en absolu, glorifie les artistes, représente la relation de l'amateur comme amour pur et désintéressé, c'est pour masquer les combinaisons mercantiles dont l'art fait l'objet et les contraintes économiques auxquelles sont assujettis les artistes. (Moulin, 1995b: 43)*

Coincidim amb Raymonde Moulin que l'accent reiterat en l'*artisticitat* de la joia de la mà de l'artista, la seva "*rareté*", aquest "*art en absolu*", incorpora els interessos econòmics, la necessitat de re-valoritzar col·leccions i col·leccionistes (que alhora col·laboraran generosament en futures exposicions), tot retornant els favors d'haver estat claus en tancar els cercles de reconeixement: dels pars als museus, dels primers galeristes als col·leccionistes, dels primers crítics als historiadors reconeguts. En aquest sentit caldria fer una revisió crítica del nostre paper (els acadèmics) col·laborant amb les nostres ponències (en aquest cas de 10 minuts) en aquests rituals on el debat en profunditat queda sempre per als intervals dels cafès o dels dinars.

Sembla clar que el valor de la joia no es únicament la seva *artisticitat* o el seu valor de canvi especulatiu, sinó que és més ampli i complex. Així ho va proposar una de les bones ponències del citat congrés a càrrec de Barbara

Schmidt (directora de la *Akademie Für Gestaltung und Design* de Munich) que, des d'una perspectiva antropològica, va enumerar els valors tradicionals dels objectes personals assimilables a la joieria: expressió estètica de la bellesa, regal de cortesia i de seducció, símbol d'autoafirmació, símbol de pertinença al grup, marcador social (la distinció de Bourdieu), signe d'individualitat, objectes de rituals i cerimonials, objectes d'ofrena, amulets i talismans, objectes sanadors, símbols d'intercanvi, objectes d'herència inalienable, vehicles de comunicació. Adjuntava la ponent que l'actual joieria afegia el següents valors: medis de recompensa, objectes per a la memòria i el confort, per a l'humor i el joc, per al desig, per a la sensualitat, per reforçar l'atractiu físic, per a la modificació del cos, com a demarcació social, com a arma, com a inversió, com a explotació (ponència "*Innovation or Mimesis?*" a *La joia en l'art i l'art en la joia*, MNAC 17-XI-16). Aquesta sembla una via per analitzar el paper de la joia, i en ell l'accent que l'artista o el joier/a pot tenir, tot reivindicant l'obra en si.

Però sembla clar, en les exposicions i catàlegs que s'han fet, que el paper dels artistes, quan fan joies –tot i que incorporen molts d'aquells valors–, resta ocultat per l'*artisticitat* i l'especulació. I no hi acaba d'haver un retorn cap a la joieria dels joiers, no es tanca el procés d'*artification* de la joieria perquè, com diu Ana Campos "*los artistas que hacen joyas no pretendian independizar la joyeria de su obra*" (ponència "*Joyería contemporánea: una superficie de escritura reflexiva*" a *La joia en l'art i l'art en la joia*, MNAC 17-XI-16).

Un territori a tenir en compte ha estat el de les operacions planificades de la galeria Masenza-Fumanti de Roma i de GEM Montebello de Milà, operacions sota la idea de "*il gioiello d'autore*".

*More than any other country Italy was able to harness the energy of the exchange between various artistic disciplines and to emphasise their modernisation and innovation.* (Cappellieri, 2010: 48)

És coneguda la fortalesa d'Itàlia en el terreny del disseny industrial i de la seva xarxa, no només d'indústria altament mecanitzada, sinó també de tallers manufacturadors molt tecnificats. Al costat d'aquesta realitat productiva hi havia

l'habilitat d'una operació nacional basada en el *italian design*, que inclou també una gran experiència en el territori de la venda de marca. En aquestes fortaleses, Mario Massenza percep una oportunitat: "*the lack of competition in art jewellery specifically, a number of willing customers and the chronic lack of money that afflicts artists*" (citat a Cappellieri, 2010: 48). Detecta consumidors potencials, i artistes amb problemes econòmics, però poc dotats per a les realitzacions en joieria: aquí apareix una operació possible, encarregar dissenys de joies a artistes. Si bé ell a la seva galeria de Roma no aconsegueix els resultats de negoci esperats i abandona l'experiència, GEM Montebello (fundada al 1967 per GianCarlo Montebello i Teresa Pomodoro) tot aprenent de l'experiència romana, invita un ampli grup d'artistes a dissenyar joies que ell produirà: Arman, Pol Bury, César, Sonia Delaunay, Lucio Fontana, Man Ray, Matta, Niki de Saint Phalle, Meret Oppenheim, Arnaldo i Giò Pomodoro, Hans Richter, Ettore Sottsass, Jesús Rafael Soto...entre d'altres. La idea era clara: aplicar la reproductibilitat del disseny i produir múltiples a partir dels esbossos dels artistes.

*The intention behind our plan was to turn these isolated and intermittent episodes into an 'event', organizing both the productive work and publicity and distribution in such a way that our choices might become part of the normal (not the on-gain, off-gain) scene, with the prominence that is the artist's birthright. So our task was 'getting the works out there', by means of an entirely independent operation at the service of the artist. (Montebello, citat a Cappellieri, 2010: 49)*

És interessant, més enllà de l'habilitat mostrada en l'operació de Montebello, remarcar el llinatge surrealista-pop de la gran majoria dels artistes implicats: això dona una dimensió més acurada de l'àmbit conceptual on aquesta joieria és mou (a prop del *gadget*?). Comentar, que tal com ens informa Alba Cappellieri, aquesta operació va tenir un final inesperat: el robatori de tota la col·lecció durant una exposició a Udine al 1978.

Un últim exemple que volem comentar, el tenim a la col·lecció de joies, dissenyades per artistes, del *Stedelijk Museum's-Hertogenbosch*.

*This specific character and rarity add a sense of voyeurism when viewing a collection like this. Jewellery is associated with intimacy: these are physical objects that rarely lack the scent of love. Many of the pieces presented here come complete with personal stories and intimate histories. And while others are the result of commercial commissions, they remain 'objets d'art' that immediately transcend their functional status. (Joris, 2009: 6)*

Important la seva capacitat d'explicar històries, de reivindicar la joia com espai de la intimitat i de l'amor (l'autora –directora del museu– acaba el seu text amb "*with the scent of love in the air!*"): i és cert, Chillida va fer joies clarament com a ofrenes familiars i pels amics. Però Yvonne G.J.M. Joris també ens deixa clar que malgrat hi hagin obres fetes per encàrrec comercial, elles mantenen el seu caràcter d'objectes d'art perquè han transcendit el seu estatus funcional (important no estar contaminat per la funcionalitat per justificar la seva *artisticitat*).

En aquesta col·lecció, en la que participen 27 artistes (òbviament cap joier) inclou, més enllà dels ja coneguts (Picasso, Arp, Calder, Man Ray, Fontana...) artistes contemporanis com Keith Haring o Anish Kapoor. I resulta curiós no trobar a penes dades respecte als manufacturadors, i sí s'especifica l'any del disseny i l'any de l'execució (a part del fet de ser múltiple o no, edició limitada, etc.). Com a curiositat, la gran majoria de les peces de Meret Oppenheim es presenten al catàleg amb el seu dibuix (un esbós, no es pot parlar de disseny) fet a la dècada dels 30, essent seva realització com a joia al 2003 pel taller d'Ortrun Heinrich de Hamburg (no cal recordar que Oppenheim va morir al 1985, i com diu el catàleg "*it's strange to think that she never saw the majority of her jewellery designs put into practice*").

L'experiència dels artistes dissenyant joies (i alguns pocs casos, realitzant-les) apareix com una operació ambigua, donat tant l'estatut de la joieria com a art aplicada (el fantasma de la funcionalitat), com la seva vinculació al comerç on els circuits de venda es barregen entre galeries, joieries, i museus (si un joier et diu que té peces seves al MOMA, vol dir que les té a la botiga de *souvenirs* del mateix). I on poden aparèixer operacions com l'exposició *L'Art du Bijou*, clarament sostinguda per la Daniel Swarovski

Corporation (Farneti, 1992). Aquesta mateixa ambigüitat és present en la capacitat d'*artification* de la joieria, on pesa més la firma (d'un artista) que no la valoració de la peça en si, de manera que el reconeixement del ofici artístic de la joieria com a art no queda establert. En aquest sentit estariem d'acord amb Nathalie Heinich quan parla, referint-se als oficis artístics, d'una *artification* "parcialment aconseguida" (Heinich, 2010: 3).

Ara bé, l'actitud, la manera d'enfrontar-se al procés de creació d'una joia per part dels artistes, ha aportat aspectes molt rellevants. De vegades, el coneixement de les tècniques comporta uns apriorismes que limiten: René Lalique, un dels grans renovadors de la joieria ho va fer des del desconeixement de les tècniques i només com a dibuixant, aspecte que li va donar una aproximació molt lliure i li va permetre innovar (ponència de Nuno Vassallo e Silva, "René Lalique" a *La joia en l'art i l'art en la joia*, MNAC 17-XI-16), essent el primer en fer servir alguns materials no convencionals, així com fer peces autònomes, no producte d'un encàrrec (Gaspar, 2016).

Els artistes, amb la seva llibertat creativa, sovint obren vies que després els joiers aprofiten, tot influint en els camins de l'anomenada nova joieria i validant també el paper "autoral" del que dissenya.

#### **5.4 La nova joieria i la joia de disseny: el disseny com a nova instància de reconeixement**

A mesura que avança el segle XIX i que la revolució industrial es va desplegant i els canvis socials ens apropen al món modern, l'orfebreria, com a manifestació artística que reflecteix palesament els gustos i les escales de valor en el cultural i en el social, pren unes noves directrius, metamorfosejant continguts i continents fins a arribar a canviar la seva pròpia definició en la segona part del segle XX, quan, després de l'aventura de les avantguardes, aquest procés culmina. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 180)

Els anys 60, l'anomenada dècada prodigiosa (si bé totes les generacions tenen dret a reivindicar la seva), provocà canvis que tenen el seu reflex en el territori cultural. Sens dubte les condicions polítiques i socials (*welfare state*), sobre la

base d'una economia que començava a mostrar les bondats d'un capitalisme de consum, van facilitar una obertura en els hàbits i els costums.

*The swinging 1960's were a period of major political, social and cultural revolutions. Relationships between races, generations, classes, sexes, society and politics were changed forever, becoming more open, tolerant and democratic. Art, literature and music underwent profound innovations and adopted new expressions. Television brought new ideas and new lifestyles into people's homes. Pacifist and non-violent ideals spread amongst young people, along with a new sexual freedom encouraged by the contraceptive pill, which became available in 1960. (Cappellieri, 2010: 37)*

L'aparició del pop, la relectura de *l'objet trouvé* i una clara aposta per la informalitat tot abraçant les noves tecnologies i els nous materials, van prepararant un nou enfocament de la nostra relació amb l'entorn i amb els objectes. I la producció industrial, amb la seva promesa de democratització de l'accés als bens, introdueix amb força el disseny a les escoles.

Van ser els joves. Va ser la joventut de la postguerra la que va imposar-se una nova manera de viure i, en conseqüència, qui va crear un nou ordre social. En els primers anys cinquanta apareixen als Estats Units els primers *beatniks* i cap als darrers anys seixanta, a San Francisco a pareixen els *hippies*. En poc temps, aquests dos moviments envaeixen Europa amb aires de croada i tota la societat se sent sotragada: es parla d'un nou ordre social, es parla d'una nova filosofia, es practica un sistema de vida diferent. Ara, a més de vint-i-cinc anys de distància d'aquelles alenades d'aire inconformista que pretenien un canvi profund de la societat, podem resumir quines van ser les aportacions generals d'aquestes revolucions juvenils; com a més immediata: la imposició de la joventut com un valor. Aquests moviments no van poder capgirar la societat i donar-li una nova estructura, però van aconseguir crear un nou ordre, ja que van introduir un nou poder: la joventut. Amb ell es van introduir nous hàbits tant en els costums familiars com en les pràctiques sexuals. Però, en un camp, van incidir de manera radical i amb conseqüències profundes: en el camp de la moda. Aquella joventut de postguerra va imposar-se una nova manera de viure,



una nova manera de vestir, una nova manera d'expressar-se. Aquella joventut no va poder trencar les estructures de la societat en el terreny polític i econòmic, però va donar a la societat un nou gust: s'han canviat les maneres de presentar-se en societat i públicament, s'han modificat els criteris d'avaluació dels objectes i de les coses de l'entorn. En el camp de l'estètica poques coses són igual abans que després dels moviments juvenils dels anys cinquanta i seixanta. (Miralles, 1987b: 37-38)

Sobre aquesta reflexió hi tornarem, ja que des d'un punt de vista de la sociologia del gust, la variació de l'apreciació estètica sembla rellevant respecte a les oscil·lacions del reconeixement de la joieria i dels oficis artístics en general, per que ens sembla clar que les instàncies de reconeixement estan interconnectades amb les fluctuacions de la recepció, del gust.

En el camp de la joieria catalana, la seva presència a la *International Exhibition of Modern Jewelry 1890-1961* al *Victoria and Albert Museum*, junt amb l'exposició *Cien años de joyeria y orfebreria catalanas* (1966) amb les obres de Masriera, Carreras, Capdevila, Tharrats, Serrahima, Sunyer, marca el reconeixement de la nostra joieria, la seva revalorització i el seu encaix a la història. Dalmases i Giralt-Miracle ho expliquen:

Al nostre entendre, aquí es produeix un punt i a part. Les noves promocions van prenent consciència de la renovació i actualització que demana l'ofici d'acord amb l'evolució de les arts i de la societat. Els deixebles de l'aula d'orfebreria de l'Escola Massana, la presència d'una important exposició de joiers alemanys a l'antic Hospital de la Santa Creu el 1962 –davant per davant de l'Escola Massana–, l'arribada creixent de llibres i revistes estrangeres de l'especialitat, la progressiva relació amb l'orfebreria centreeuropea i l'influx directe de la capdavantera escola de Pforzheim de la República Federal d'Alemanya, així com el creixent procés d'industrialització i la presència predominant del disseny produeixen uns canvis transcendentals que arribaran a canviar la fesomia de la nova creació orfebre, la seva filosofia i concepció, els seus mètodes de treball i la definició dels materials constituents. A mig camí entre el tradicional joell i el modern *gadget* de consum, neix un camp de

recerca que, sortosament, és en plena esplendor. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 233)

Aquests autors remarquen el paper de Manuel Capdevila i el seu mestratge a l'Escola Massana: "Al nostre entendre, és aquí on transmet un germen de renovació que gaudirà una generació més tard, i que genèricament hem conegut amb el nom dels creadors de la "joia-disseny" o la generació fundacional dels Orfebres del FAD." (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 219)

Aquí es presenta una combinació que cal remarcar en el si dels cercles de reconeixement: els pars que són a la vegada professionals i pedagogs. L'experimentació en si de les aules és un territori llaminer pels professionals que alternen la docència amb el manteniment del seu taller professional.

És més positiu per a mi estar voltat de joves aprenents i sentir quines idees tenen i que expliquen, que no pas el que ells pugin aprendre de mi. (Manuel Capdevila citat per Joaquim Capdevila; Capdevila, 2016)

Les constriccions de l'encàrrec, de les pressions sobre el propi estil que el mercat demana, allunyen l'autor d'un desitjable camí de llibertat creadora: és conegut l'intens debat que va provocar la sospita de que l'obra de Tàpies –a finals de la dècada dels 70– contenia elements figuratius, traint així la seva posició com a figura referencial de l'abstracció i l'informalisme (com a artista reconegut no tenia dret a sortir-se del camí que d'ell s'esperava). En aquest sentit obrir-se a l'experimentació i la recerca, involucrar els alumnes que amb la seva ingenuïtat ofereixen solucions i propostes que el taller professional no està en condicions de contemplar (àdhuc d'admetre), dóna al professor un àmbit d'ampliació de les seves experiències plàstiques (no entrarem en el delicat tema dels drets d'autor del treball escolar). En aquest sentit les escoles d'art i disseny basculen entre l'atractiu de la creativitat "per se" (experimentació) i l'acceptació de les demandes i constriccions de la indústria i la societat.

Recordem que Manuel Capdevila va acceptar el repte de posar en marxa l'especialitat de joieria a la Massana, sempre que pogués limitar la seva docència a l'anomenada Aula Oberta –de fet va ser-hi molts pocs anys–, on

animava uns projectes de joieria molt lliures, deixant les concrecions de la seva realització al Taller de Joieria (sota la responsabilitat d'Antoni Nadal que, com ja hem dit, era un home d'ofici provinent dels obradors Capdevila, i ex-alumne de l'Escola). Aquesta etapa provoca les relacions ja esmentades amb la *Kunstwerk Schule* de Pforzheim, la seva cabdal exposició als espais de l'Escola Massana, els seus intercanvis ja sistemàtics de professors i alumnes, i la gran placa d'aquesta escola rebuda per la Massana aquell mateix any 1962.

Núria Carulla Forneguera (colombiana, filla de refugiats polítics) arriba a l'Escola Massana l'any 1965 amb 15 anys per estudiar esmalts i joieria, recomanada pel seu oncle, el reconegut pintor, també ex-alumne, Juan Antonio Roda. Ella explica l'ambient de canvi a l'Escola:

*Anna Font (a la que yo reemplacé en la manufactura) había decidido que se iba a Pforzheim, porque la gente de mi generación resolvió que cogía camino a Pforzheim donde habían nuevos aires y nuevas visiones (...) Todos sabíamos que en Pforzheim se estaba gestando la nueva joyería, toda esta joyería que hay ahora de usar nuevos materiales. Ese impulso salió de un profesor de Pforzheim [segurament es refereix a Reinhold Reiling], que dijo que las piezas nos son bonitas por el oro, la plata, por las piedras, sino son bonitas porque tienen un contenido simbólico... y ese era el comienzo de ese movimiento, y todos lo alumnos de la Massana mirábamos a esa escuela tratando de hacer cosas con metacrilato, con materiales que nos parecían revolucionarios, (...) muchos de los alumnos cogieron ese camino de Pforzheim. (Carulla, 2015)*

A l'any 1959 Capdevila lidera l'àrea de projectes (durant un curt període que no hem pogut concretar) que després continuarà Francesc Nel·lo, un escenògraf que, en paraules de Puig Cuyàs, treballava molt sobre el dibuix, un dibuix que ja incorporava una certa cultura del projecte de disseny (significativament la seva matèria és deia "Disseny de joieria"). Quan Nel·lo abandona aquesta assignatura, entra en el seu lloc Anna Font, ex-alumna que, com sabem, havia estat a Alemanya (com també va ser-hi Teresa Capella: ambdues formaven part de la primera generació d'alumnes d'en Capdevila). Font deixa la docència per no trobar-se a gust en aquesta tasca i proposa a un recent titulat Ramon

Puig-Cuyàs com a responsable de l'aula de projectes de joieria (1977). Puig Cuyàs confessa que en aquells moments (dècada dels 70) no l'interessava en absolut la joieria, no trobava cap atractiu en aquella ornamentació del cos que parlava d'ostentació, de distinció social, i de luxe: hereus dels 68 i del món *hippie* es trobaven (ell i la seva generació) a les antípodes. Cert que en la part més innovadora de Capdevila, en alguna formalització de Serrahima i de Sunyer, i sobre tot en els corrents de la joieria alemanya i europea que arribaven a través de l'Escola Massana i de les revistes que es rebien, varen entreveure unes noves possibilitats que els podien satisfer.

Dedicar-te a la ceràmica, dedicar-te al tapís, dedicar-te a la joieria, dedicar-te a aquestes coses, tenia un component de compromís polític, de transformació cultural, en contra de la cultura oficial franquista i tal... Et senties que formaves part, per que els hi estaves proposant una nova societat, proposant uns canvis: evidentment volia dir que t'estaves carregant lo anterior. (Puig Cuyàs, 2016).

És en aquest ambient en que totes les noves propostes d'ús de la joia, dels nous materials, de la reivindicació del treball artesà, donaran com a resultat l'esclat de la nova joieria, i on les escoles –aquí i a Europa– tindran un paper cabdal.

Jo crec que tota la nova joieria que hi ha per Europa ha sortit de les escoles, per be i per mal. I aquest paper aquí a Catalunya i a Espanya, l'ha fet l'Escola Massana. Em trec el barret davant de la creativitat de molta gent jove que ha fet unes coses fantàstiques. (Capdevila, 2016)

Insistent en aquest paper de les escoles i els seus professors, es manifesta així l'any 1987 el text introductori de l'exposició *Joieria Europea Contemporània*, exposició sobre la que en tornarem més endavant.

Assolir el moment actual ha estat possible gràcies a l'aportació decisiva de creadors com Reinhold Reiling i Klaus Ullrich a Pforzheim, Friederich Becker a Düsseldorf, Herman Jünger a Munic, Mario Pinton a Pàdua, Bruno Martinazzi a Torí, Manuel Capdevila a Barcelona, entre d'altres, que des de les seves

classes a les escoles, les quals després han esdevingut focus de creació de nous estímuls, i conjuntament amb altres destacats joiers, han conformat el futur i la nova imatge de la joieria internacional. (Orfebres FAD, 1987a: 16)

Com ja hem comentat en els capítols dedicats a l'esmalt i a la ceràmica, la tradició i transmissió de l'ofici es basa en la figura del mestre, primer en el taller gremial, després en la seva hereteva institució, l'escola. Aquí veiem, en l'anterior text, evidenciada l'empremta del mestre en la figura dels professors i de les escoles respectives (aquí ocultades sota els noms de les ciutats). Sembla obvi la seva funció, no només de formadors si no de carta de presentació pels seus deixebles, i clara doncs la funció de pars en el primer moment del reconeixement: el nucli de l'èxit. Seria difícil trobar (impossible?) un text similar en el camp de les arts plàstiques i/o visuals: una col·lectiva d'artistes visuals prologada amb una referència als seus professors i/o escoles.

Sobre aquesta exposició hi tornarem més tard, ja que abans la reputació de la nova joieria s'anirà guanyant a través d'altres accions.

La incidència de l'exposició que l'Escola d'Arts i Oficis de Pforzheim (R.F.A.) celebrà a l'Escola Massana el 1962, el procés actualitzador iniciat per Aureli Bisbe, porta a l'esclat de dues grans personalitats: Joaquim M. Capdevila i Gaya (Barcelona, 1944) i Sergi Aguilar (Barcelona, 1946), molt lligades també al món de les arts i que presenten en galeries d'art llurs obres. La sortida d'ambdós orfebres es produeix entre el 1969 i el 1970; Sergi Aguilar ho fa primer a l'Institut Britànic de Barcelona i més tard a la Galeria Llibreria de la Rambla de Tarragona; Joaquim Capdevila, a la Galeria AS de Barcelona, amb una exposició que portava per títol "44 variacions sobre una forma seriada". (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 236)

Aquí hi apareix una aproximació al món del disseny, ja més fonamentada donada la presència d'aquesta disciplina en la lògica de la producció industrial del país: mecanització, nous materials –els plàstics–, les demandes del consum, el protagonisme de la dona (les escoles i el FAD, s'havien ja incorporat a aquest món).

No podem desestimar la dinàmica existent. No defenso aferrissadament la joieria entroncada amb la moda indumentària, però la veig pel carrer, no la ignoro. Potser porten aquesta mena de peces perquè les vivències són molt diferents a les d'abans. Per exemple, una dona que treballa surt al matí de casa, dina al restaurant, a la tarda està ocupada, al vespre va al Palau de la Música Catalana i no té temps per canviar-se de roba. Per tant, es posa una cosa que pugui portar tant al matí com al vespre. Vull dir que hem d'entendre la manera de viure. Avui que es parla tant de disseny fins a atabalar-nos amb el seu ús excessiu, hem de pensar en la manera de viure de la gent actual a l'hora d'imaginar una nova peça. (Aureli Bisbe a Bisbe, Sunyer, i Febrés; 1989: 22)

Inevitable la relació de moda i disseny: aquesta preocupació per la tendència, per la relació de l'usuari amb el seu entorn i la personal voluntat de significació. La joia de la dona que acompanyava el seu marit al Liceu (joieria convencional on el seu valor i el seu estil representaven el contracte conjugal), no pot ser la de la dona emancipada, que trobarà en la nova joieria –més funcional, més racional– una significació més adient. Aureli Bisbe (que inicia els seus treballs als anys 50, després d'una formació de taller –fill d'un clavador– i a l'Escola Massana) havia format part de "La cantonada", el grup constituït a l'any 1960 per Jordi Aguadé (ceramista), Joan Vila Grau (pintor i vitraller), Jordi Vilanova (interiorista), Pilar Urquijo (indumentària) i Jordi Bonet (arquitecte), amb clara voluntat d'integració de les arts, molt preocupats per la renovació de l'art religiós (Corredor-Matheos, 1996: 169). Bisbe va introduir una joieria més geomètrica que va facilitar l'aproximació cap a sistemes de seriació, tot aportant una modernitat que marcava distàncies amb la joieria convencional de Rogeli Roca i Puig-Dòria. Com veurem el seu tarannà dialogant i sociable li faran fer el paper frontissa en l'aparició de la nova joia. Significatiu d'aquest paper va ser el fet que, dirigint la Galeria AS, en ella es va exposar al 1970 el treball de Joaquim Capdevila, on aquest presentava les "44 variacions sobre una forma seriada" (tal com ja hem citat abans).

Semblava inevitable el maridatge de la joieria i el disseny: *La joya como diseño* fou una exposició organitzada pel Museu d'Art Contemporani de Madrid (desembre 1971–gener 1972). Si contextualitzem el moment, ja sabem el caràcter precursor de la presència de la disciplina del disseny industrial a Barcelona: creació de l'ADI FAD al 1960, inici dels estudis de disseny industrial a Elisava al 1960 i a la Massana al 1965. Assenyalem que a *Hogarotel* s'organitza una trobada (*La artesanía y su futuro*, 22-XI-1972) on diferents ponents evidencien el necessari diàleg entre aquests mons (*El diseño en la artesanía*, Miguel García de Sáez; *Visión del futuro de la artesanía*, Raul Chávarri; *Hacia una promoción de la artesanía*, José Corredor-Matheos; amb intervenció final d'Antonio de Moragas, aleshores president del FAD), i a l'any següent, té lloc a Madrid el "*I Simposio Español del Diseño Aplicado a la Artesanía*" convocat per l'*Empresa Nacional de Artesanía* (Madrid, 1973). Aquesta presència de la paraula disseny venia acompanyada d'una inevitable bel·ligerància: el mateix arquitecte i dissenyador industrial Antoni de Moragas havia anunciat "*La Artesanía ha muerto y ha nacido el Diseño Industrial*" –ell mateix ho rememora en la trobada *La artesanía y su futuro*, (VV.AA., 1972: 57)– o Giralt-Miracle publicava a l'any 1973 un article "Disseny versus artesanía" (citat per ell mateix a Giralt-Miracle, 2005: 280) on abundava en la mateixa idea: que el disseny era el natural espai a on els oficis haurien d'evolucionar.

És en aquest ambient que a Madrid, Luis González-Robles (director del *Museo de Arte Contemporáneo*: volem remarcar el caràcter de la institució) organitza aquesta exposició que, segons les nostres informacions, és la primera en una institució d'aquest pes, i no a la sala d'exposicions d'un col·legi d'arquitectes, com la ja referenciada *Cien años de joyería... A La joya como diseño* participen Sergi Aguilar, Joaquim Capdevila, Anna Font, Montserrat Guardiola i Juli Guasch, tots ells ex-alumnes de l'Escola Massana.

Si el concepte de joia-disseny ja era més o menys habitual entre els nostres cercles artístics, a partir d'aquest moment agafa una nova força i s'imposa per definir amb una denominació àmplia el conjunt de forces que es debatien per

renovar aquest objecte d'art que, tot procedint de la tradició orfebre, sofreix un reciclatge tan intens que qüestiona, en molts casos, la seva mateixa essència. La paraula disseny, gràcies al prestigi i a la difusió aconseguits per l'Agrupació de Disseny Industrial del FAD, és en aquell moment enlluernadora. Implica per ella mateixa renovació formal, conceptual i material, ultrapassa les idees d'art aplicada per impulsar les d'art implicada en la vida i la societat. La peça única és qüestionada pensant en la multiplicació i la seriació d'un prototip original, molt a prop de les idees de seriació defensades per Walter Benjamin. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 236-7)

Com hem apuntat, a certa societat barcelonina, li havia arribat l'hora del disseny com a garantia de modernitat. Si la joieria, amb el seu historial de taller i de vella artesania (i la seva vinculació a l'ostentació amb les seves connotacions polítiques d'*ancien régime*), volia guanyar aquest públic, havia d'estar associada al disseny. Nous materials, noves formes, producció seriada, perduda de l'aura. Recordem també que és l'època del "*art happens*" (Allan Kaprow), que posa en qüestió, en el món de l'art, la sacralització de l'objecte.

Aquest canvi de mentalitats, com estudiem a l'annex sobre la Copoteca del FAD, està molt ben representat per les presidències del FAD: l'orfebre Alfons Serrahima n'és el president entre el 1958 i el 1968, seguit per Antoni de Moragas, arquitecte i dissenyador industrial, que ho va presidir fins al 1985. Així mateix, la llarga tradició de les copes del FAD fetes per artesans / artistes de diferents oficis, es trenca al 1965 on, sota la presidència de Serrahima, és el mateix Moragas que la realitza en la seva qualitat de dissenyador. I sota la presidència d'aquest i durant el període dels 70, tindrem dissenyadors (André Ricard, 1972; Miquel Milà, 1973; Jordi Casablanca, 1979), orfegres (Joaquim Capdevila, 1971; Aureli Bisbe, 1975), ceramistes (Francesc Ferrando, 1976; Elisenda Sala, 1977), un tallista en vidre (Antoni Pons, 1973), i un artista conceptual (Jordi Pablo, 1978). Com veiem el panorama és prou significatiu (no oblidem el reconeixement que significava entre els pares rebre l'encàrrec de fer aquesta copa anyal): el disseny entra de ple, els joiers escollits formen part de la corrent joia-disseny, i apareix la proposta d'art conceptual.



La dècada dels 70 tindrà aquest predomini de la joia-disseny, amb totes les ambigüitats que la proposta comporta, tot ajudada per les innovacions que, de vegades, aporten les escoles: com comenta Joaquim Capdevila és a l'Escola Massana on s'introdueix amb caràcter de novetat, la fosa a la cera perduda, que permet, a partir d'una peça original, reproduir-la de manera fàcil i molt acurada, tot obrint les portes a la seriació. Cal assenyalar que la dinàmica de la realització / fabricació de joies té un caràcter manufacturer on, la idea del artesà-autor solitari, no era el referent majoritari (en aquell moment): brunyidors, encastadors, ciselladors, dauradors, esmaltadors, fonadors, etc., constituïen un taller complert amb una nòmina important de treballadors, de tal manera que alguns anomenen, les marques més conegudes, "editors de joieria" (Bagués, Roca, etc.) –recorda el paper de les anomenades “editores” en el camp del disseny–. I en això la joieria es diferencia de la ceràmica on la producció industrial es va separar molt clarament del ceramista de peça única o de petites sèries: quan parlem de ceràmica no tenim tant present a marques com Roca (sanitaris) o les grans productores de ceràmica per a la construcció. Als anys 60/70 era normal que bastants alumnes de l'Escola Massana treballassin (sobre tot en l'època on els estudis de l'Escola eren de tarda) en tallers de joieria o d'esmalts (Núria Carulla així ho va fer, treballant per a Aureli Bisbe, o per a Montserrat Mainar), a canvi era més rar trobar tallers de ceràmica (un cas va ser Jordi Agudé que feia producció ceràmica seriada per a la llar i va facilitar la incorporació d'alumnes al seu taller).

Aquesta estructura més manufacturera amb etapes especialitzades en el procés de realització de la peça –per exemple, Alfons Serrahima havia arribat a tenir 30 empleats al seu taller (Gaspar, 2006: 63)–, on "dominar totes les especialitats del nostre ofici deu ser pretendre abraçar massa" (Aureli Bisbe a Bisbe, Sunyer, i Febrés; 1989: 40), facilita l'aparició del projectista, del dissenyador. Però si això ja es donava molt abans, ara amb l'aparició del paradigma del disseny, el binomi joia-disseny adquireix carta de naturalesa.

A *La joya como diseño* participen (com ja hem ressenyat) Sergi Aguilar, Joaquim Capdevila, Anna Font, Montserrat Guardiola i Juli Guasch. Aquesta exposició va ser iniciativa –com ja hem comentat– de Luis González-Robles,

funcionari del govern franquista que havia estat *Comisario de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes* (responsable de la I Bienal Hispanoamericana, comissari de les participacions espanyoles a les biennals de Sao Paulo, i de Venècia, on serien premiats Tàpies i Chillida a l'any 1958) i director del *Museo de Arte Contemporáneo* entre els anys 1968-74, des d'on comissaria aquesta mostra. L'exposició compartia calendari amb la pintura de Vaquero Turcios, Viola i la ceràmica d'Elena Colmeiro: el cronista, tot alabant la inquietud del comissari, ens diu que aquesta exposició:

*"...viene a confirmar cómo el arte suntuario, la joya o el objeto, puede adquirir dos valores confluyentes y complementarios: el de la riqueza del metal o la piedra sobre los que fueran trabajados o bien –incluso cuando el material no es valioso– el del diseño con que han sido concebidos."* (Trenas, 1972)

També ens recorda, com a justificació de la presència de la joia en un museu d'art, la implicació "*de grandes artistas en este grato menester del diseño joyero, Salvador Dalí es un antecedente importante*". Y *La Vanguardia* dedica de nou una pàgina de gravat en relleu a aquesta exposició, indicant que "*cinco artistas catalanes exponen en Madrid*" (Comin, 1972). Crida l'atenció el catàleg editat que, després d'un text de presentació de González-Robles, dedica una pàgina per joier amb la seva biografia i varies pàgines a cadascú amb fotos de les seves peces: són unes fotos singulars (absolutament innovadores, fetes per Jordi Gómez, fotògraf especialitzat en publicitat) on en un blanc i negre molt contrastat (absolutament significatiu de la moda fotogràfica del moment) es mostren les joies agafades per mans en actituds potents (quasi punys), i on les de Guasch es mostren enguantades amb... guants de cuina!. Coincidim amb Mònica Gaspar sobre la importància de la presentació de la joieria a través de la fotografia: tant per l'estètica que comunica (el present exemple), com pel joc que han donat les *celebrities* (Sara Bernarh, Josephine Baker, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, i la mateixa Paloma Picasso retratada amb les seves joies per Helmut Newton: no desenvoluparem aquí el tema de les implicacions eròtiques).

Sembla clar que aquesta exposició va ser un punt d'inflexió, tant en el lloc on es presenta (un museu d'art contemporani), qui la presenta (una persona de referència, González-Robles), com es presenta (montatge expositiu innovador a càrrec del dissenyador Enric Franch), com es publica (el catàleg), i sota quin concepte (el disseny).

*En nuestro tiempo, la principal apetencia de la sociedad es de crear, mantener y satisfacer la tensión producción-consumo y dar a esta tensión las mejores posibilidades para la asistencia del hombre, hacer de la sociedad de consumo algo grato en donde los hombres encuentren en los objetos y productos que utiliza y consume una estética, un orden y una armonía.*

*Ello nos demuestra que existe una sola modalidad de hacer presente el arte en la vida contemporánea, 'implicarlo y aplicarlo' en su producción y en su función." (González-Robles, 1971: 5)*

Queda clar que González-Robles no té problemes en fer conviure les arts majors i menors, ja que defensa el "*complejo proceso de 'aplicación e implicación' del Arte en la sociedad en que vivimos*" (González-Robles, 1971: 5), i el disseny és just una evolució de les arts aplicades.

Però el disseny no era només una assumpció de certs criteris al moment de projectar la joia, era aprofundir en la llibertat dels materials: plata mate, or, plomes de marabú, plata oxidada, ivori, banús, metacrilat (Juli Guasch havia ja fet a l'any 1966 una exposició a la Sala Gaspar, dins del seu cicle *Noves expressions*, on va presentar joies fetes amb metacrilat, tot compartint espai amb els pintors Robert Llimós i Gerard Sala, entre d'altres). Segons Giralt-Miracle, a l'opció de la joia-disseny caldria afegir-hi Emili Armengol, Ramon Oriol, Josep Quintana, Teresa Casanovas, Ramon Oller, Ramon Puig Cuyàs i Ángeles López-Antei.

El nº 36 de la revista *Batik* (octubre 1977), sota la direcció de Daniel Giralt-Miracle, va ser un especial dedicat a la joieria catalana. Incorporava una enquesta feta a 15 joiers: Sergi Aguilar, Aureli Bisbe, Joaquim Capdevila, Josep Civit, Ninon Collet, Ferran Contreras, Xavier Corberó, Josep Miras, Ramon Oriol, Perecoll (estudi 3x3), Alfons Serrahima, J.J. Tharrats, Antoni i

Josep Torres, Jaume Mercadé Jr. i Emilia Xargay. La introducció parlava de donar a conèixer als principals protagonistes, tot aclarint que "*no es la joya de precio sino la pieza de diseño la que priva nuestros dias*". A la pregunta de "amb quin corrent de creació t'identifiques", 9 dels 15 s'identificaven amb l'anomenada joia-disseny, però si entrem en els matisos que aporten, veiem que resulta més un paraigües que els significava en front de la joieria convencional, que no una clara identitat conceptual. També resulta significatiu el ball continu entre art i artesania, entre expressió i funció. Emilia Xargay, Xavier Corberó, i J.J. Tharrats mantenien una activitat múltiple, on la joieria apareixia com a complementària: en el cas de Sergi Aguilar va constituir una etapa d'entrada a l'escultura.

Constatar també, com a element propi d'aquesta activitat, que 6 dels enquestats provenen de tradició familiar, 4 d'aprenentatge en taller no familiar, 2 en escoles i els 3 restants provinents d'un recorregut autònom. Aquestes dades ens permeten contemplar com en l'activitat de la joieria tenia un pes molt significatiu la tradició del taller (tant per via familiar, com d'aprenentatge), i això fa que els cercles de reconeixement mantinguin unes certes inèrcies gremials, on la competència s'hibrida amb el caràcter comercial dels tallers de joieria, que són consubstancialment botigues. És aclaridora l'entrada en el diccionari Larouse Català per al terme joier/joiera: "Persona que crea, fabrica o ven joies", i es manté la mateixa doble activitat (fabricar/ vendre) per a l'entrada orfebre. No així pel ceramista: "Persona que fabrica o fa ceràmica" (ni pel pintor ni l'escultor, òbviament, s'hi inclou el caràcter comercial).

Però aquesta aproximació al món del disseny comportava el perill de l'estandardització, que provocaven certs processos mecanitzats en la realització de joies, així com ser assimilats a la nova joieria industrial que accedia, a través dels mitjans de comunicació, a classes àmplies (cal recordar les campanyes televisives de "*un diamante es para siempre*" o la famosa medalla de la mare "*me quieres más que ayer, pero menos que mañana*", i que ara podem assimilar al fenomen Tous). A finals dels 70 un grup de joiers reacciona davant d'aquest fet i crea, en el si del FAD, l'agrupació Orfebres FAD.

Al FAD a l'any 1973 s'havia constituït el AA FAD: Agrupació d'Activitats Artesanes, (a la que ja ens hem referit en anteriors capítols) on hi ha la voluntat de "promoure totes les activitats creatives que utilitzen tècniques artesanes: ceràmica, tapissos, esmalts, noves experiències tèxtils, vidre, i també la joieria i l'orfebreria fins al trasplantament que donaria origen a Orfebres FAD, a més de fomentar l'estudi i la divulgació d'altres tipus d'activitats artesanes, sobretot les de tipus tradicional." (Corredor-Matheos, 1984: 100).

Hem de recordar aquesta funció, del AA FAD, de reivindicar no només el treball artesà, dels oficis, si no també la recerca i valorització de la tradició rural, molt en sintonia de les corrents contraculturals, i on les persones involucrades a l'inici d'aquesta associació feien un treball ressenyable (Jose Corredor-Matheos i els seus estudis de ceràmica popular, Bigna Kuoni sobre cistelleria, Maria Antònia Pelauzy amb la seva botiga *Populart*). Sembla natural que tots els oficis (ceràmica, esmalt, tapis, etc.) sintonitzessin amb aquesta reivindicació de la tradició rural, servint d'un fort contrapunt a la presència subjugadora del disseny industrial i la seva lectura política (indústria, consum i ciutat, contra artesania, autoconsum i camp). Però la joieria estava (sense negar la discussió contracultural) en un altre moment: la seva estructura productiva (amb tallers amplis i producció manufacturera) i la seva implicació amb el luxe, li feia difícil desconnectar amb la seva funció, donat que el seu ús social estava canviant però ningú el menystenien (mentre el tapis, la ceràmica, l'esmalt necessitaven reinventar-se). A més a més la voluntat fundadora del AA FAD era taxativa: s'admetien totes les activitats artesanes, excloent "totes aquelles que utilitzessin algun tipus de tecnologia moderna" (Corredor-Matheos, 2005: 134)

Sembla lògic que un grup de joiers decidís fundar una associació específica: el 21 de novembre de 1979 la junta del FAD admet la creació d'Orfebres FAD. Hi ha un petit díptic on, a partir d'una foto, apareixen siluetejats Ramon Oriol, Emili Armengol, Anna Font, Raimon Ollé, Manuel Garcia, Joaquim Capdevila, Aureli Bisbe, Josep Quintana, Montserrat Guardiola, Teresa Casanovas, Ramon Puig Cuyàs i Juli Guasch. En el mateix díptic es manifesta que són "un grup de treball, integrat per creadors, artesans i dissenyadors de joies, que assumeixen la responsabilitat de la seva obra"

(VV.AA, 1979). En un article al *Mundo Diario*, ens informen que a la seu del FAD s'exposen (com a presentació d'aquesta nova associació) catorze treballs (els anteriors joiers més Félix Riera i Àngels López-Antei), i on expliquen al periodista les seves intencions: "*nuestro grupo se ha formado como reacción contra la actual tendencia masificadora en las piezas de joyería*" (Lozano, 1979: 2). En aquest article és interessant constatar el ball de conceptes on, mentre el titular diu "*A la búsqueda de una joyería artesana*", se'ns aclareix que són "*catorce diseñadores barceloneses con actividad profesional desde hace años*". Però també ens avança una futura activitat: l'exposició "80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980".

A l'any següent, 1980, a la capella Santa Àgata, Orfebres fa una exposició amb voluntat de presentar-se en societat, i on en 32 vitrines es mostren les obres dels associats, més les de nou estudiants, tots ells de l'Escola Massana. Sembla clara la voluntat d'Orfebres de funcionar com a una instància de reconeixement, ja que aglutina el seu cercle de pars i activa la seva acció introduint els àmbits expositius i un primer contacte amb crítics i primers col·leccionistes. Cal ressaltar que l'exposició comptava amb la col·laboració de l'Ajuntament de Barcelona (propietari de l'espai expositiu) i amb el patrocini de Prompsa, societat importadora de metalls preciosos (*La Vanguardia*: 11-XI-1980): aquest és un aspecte particular dels oficis (patrocini d'empreses lligades als materials i tècniques emprades, com ho era el Premi d'Esmalts Emison).

Una altra activitat important va ser la magna exposició "80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980", on es donà una visió panoràmica del camí seguit per la nostra orfebreria a través de cinc-centes obres classificades en quatre etapes fonamentals que vam estructurar en el catàleg d'acord amb aquests períodes: 1) 1900-1914: predomini modernista; 2) 1914-1936: noucentisme i variants Déco; 3) 1940-1960: de la postguerra al retrobament; i 1960-1980: darreres tendències. (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 251)

Aquesta exposició (*80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980*) va ser coordinada per Margarida Vinardell (experta en comunicació en els àmbits de la

joieria, secretària d'Orfebres i historiadora de l'art), assessorada per Daniel Giralt-Miracle, i amb la selecció d'obres a càrrec d'Aureli Bisbe, Juli Guasch i Ramon Puig Cuyàs (aquesta informació que facilita Giralt-Miracle –ratificada pel propi Puig Cuyàs–, no coincideix amb el catàleg publicat, on aquest no consta: segurament el paper de *gatekeeper* no era sempre ben rebut, creant tensions en el si de l'associació). Aquí, a diferència del que passava a l'àmbit dels esmalts, veiem incorporat a un historiador i crític reconegut, malgrat que el paper de *gatekeepers* està en mans de pars, que segurament en l'apartat de darreres tendències tenien opinions molt concretes. Indicar que l'espai va ser la fundació de l'entitat financera, "la Caixa" (Palau Macaya), a través de la seva obra cultural, que la va fer itinerar també a la seva seu a Madrid. Respecte a la fortuna crítica, a *Serra d'Or*, Cirici Pellicer fa un recorregut per les peces exposades, amb les seves documentades reflexions sobre la formalització i una aportació de la sociologia de l'orfebreria i de la joia privada (Cirici Pellicer, 1981: 49-52); mentre que *La Vanguardia* li va dedicar dues pàgines (en gravat en relleu amb fotografies), una de caràcter estrictament informatiu, i l'altra sobre el valor especulatiu de la joia ("*Joyas antiguas: historia rica, mercado pobre*" firmat S.M., *La Vanguardia* 14-II-1981): podem sospitar el pes de la institució financera organitzadora, en aquesta presència mediàtica a tota plana.

Orfebres FAD continua amb un nivell destacable d'activitat i activisme, participant alguns dels seus membres en l'exposició *Oficio y Arte*, patrocinada pel *Ministerio de Industria y Energia* al *Palacio de Cristal* a Madrid (juny del 1982). Va ser realitzada pel AA FAD, coordinada pel seu president Francesc Ferrando (ceramista), amb Giralt-Miracle com a coordinador dels diferents textos. Així també tenen una representació en l'exposició *Diseño, Diseño* presentada per la Fundació BCD (Barcelona Centre de Disseny) a Barcelona. Significativa, una altra vegada, aquesta ambigüitat de trobar-se còmodes en l'àmbit de l'artesanía i del disseny.

A la primavera del 1985, al Museu de Joieria de Pforzheim té lloc l'exposició "*Schmuck aus Katalonien, 13 Goldschmiede aus Barcelona*", on 13 orfebres "varen donar a conèixer la més recent creació de la seva obra en el

museu més capdavanter d'aquesta especialitat que existeix al món" (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 253). És rellevant (més endavant mostrarem els noms dels joiers implicats en aquestes exposicions) indicar la presència de Ramón Puig Cuyàs en aquesta exposició, tot assenyalant que, des de l'Escola Massana, el contacte amb Pforzheim s'havia mantingut, i que el propi Puig Cuyàs era una garantia de reputació ja que havia guanyat (dues vegades) el premi considerat més prestigiós a nivell internacional: el "*Herbert Hofmann*" de la *Schmuckszene* (Munich, 1981 i 1984: el guanyaria una tercera vegada al 1995, essent un cas insòlit). S'estableixen així allò que denominem consagracions creuades, on la pertinença a un entorn (marcat per una escola, una ciutat i el prestigi d'un professor) facilita la consecució de processos de reconeixement que beneficien en totes les direccions.

Ramon Puig Cuyàs és un exemple de l'activació del nucli, del primer moment de reconeixement. Inicia el seu recorregut combinant la docència amb treballs de joier amb (finals dels 70), i en aquests treballs alterna les feines d'encàrrec (inclús va realitzar dissenys d'Elsa Peretti per a Tiffanys) amb feines personals que intentava presentar en galeries, fent la primera exposició a la Galeria Prisma de Vilanova i la Geltrú (1974), després, entre d'altres, a la Galeria Llibreria La Rambla de Tarragona (on l'any 1970 havia exposat Sergi Aguilar). Intenta accedir a la Galeria Ciento, i ell mateix explica que al veure les seves peces, li van demanar quin crític li donava suport (ell podia aportar els noms de Giralt-Miracle i Miralles) però no va entrar en aquest joc –no oblidem el posicionament d'aquesta generació "contracultural"– (Puig Cuyàs, 2016). Decideix ampliar la geografia i participa a la *World Craft Council Conference* de Viena (1980), on fa contactes i li surten (sense cap demanda de suport crític) exposicions en la *Galerie Am Graben* de Viena (exposarà els anys 1981-82-84-85) i a la *Hellen Drutt Gallery* de Filadèlfia (1983). Paral·lelament, i amb la dinàmica que li ofereix la docència, genera el grup *Nou* que es presenta a la Galeria de Girona, Isaac El Cec (1980), i on el títol del text del catàleg, de Jesús Martínez Clarà, dóna pistes d'aquestes noves propostes: *Ex-centricidad de la joya*.



*El centro ya no está en la persona, el centro está en todas partes. Así, mientras en la joyería llamada tradicional, los valores vienen dados por la particularidad, por el objeto único, por ejemplo, el reloj para el rey Faruk, Cartier-Paris, 1946, y también por el valor del material, ahora la joya ya no es un atributo personal, sino un objeto-concepto, un objeto con dimensión estética universal, con la dimensión propia de la escultura o de la pintura.* (Martínez Clarà, 2011: 26)

El text marca clarament les voluntats dels nous camins, aquesta ex-centricitat que permetrà accedir a la interdisciplinarietat pròpia del territori postmodern: serà la presentació en el rellevant Espai 10 de la Fundació Miró del grup *Positiva* (Marta N. Breis, Lluís Gilberga, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch i Ramon Puig Cuyàs) amb la proposta *Espai Límit* (1985), on veurem aquestes noves interrelacions.

En aquesta performance es van presentar joies de grans dimensions, com instal·lacions sobre el cos, portades per actors que realitzaven una coreografia. En altres àmbits de la producció d'objectes també s'observaven una experimentació, un eclecticisme i un relaxament funcional semblant. El concepte de "disseny amoral" introduït per Mariscal és un clar exemple d'aquest moment d'especulació i utopia en el camp del disseny. (Gaspar, 2007: 20-21)

Són anys on la nova joieria radicalitza les seves posicions, i cerca maridatges amb altres llenguatges: Armando Gascón (format com a joier i video-creador a l'Escola Massana) realitza (en col·laboració amb Elisabet Puig i Elisenda Anton) el vídeo *Camuflatges* (1986), basat en els treballs de Puig Cuyàs.

També la plataforma escolar facilita la creació de la convocatòria "Parlant en plata" una iniciativa d'Orfebres FAD i l'Escola Massana –que té la seva primera convocatòria a l'any 1985– "adreçada a estudiants i joves professionals, circumscrita en aquesta primera edició a alumnes i ex-alumnes de l'Escola Massana. Orfebres FAD inicia així una tasca de col·laboració que en un futur ben pròxim preveu fer extensible a totes les escoles de joieria" (del catàleg, *Parlant en plata*, 1985). Aquesta plataforma tindrà cinc convocatòries

(la darrera a l'any 1989), amb exposicions sempre a la seu del FAD en les que només els estudiants de l'Escola Massana van ser seleccionats.

Aquí es demostra que les escoles enfront l'aprenentatge mecànic de l'ofici poden propulsar la creativitat, que enfront la repetició intranscendent poden fomentar la investigació, que a més d'impulsar als alumnes la realització de noves formes poden conduir-los a la recerca de nous llenguatges.

També serà motiu de reflexió aquesta mostra, per aquells que creuen –i de vegades diuen– que l'art es moribund, perquè s'ha arribat a la fi formal. Les obres aquí aplegades mostren la capacitat de generació de nous corrents no tant per l'ús de materials diferents als emprats fins ara i per la troballa de formes diferents a les que estàvem acostumats, sinó pel fet de plantejar-se la joia des d'un punt d'anàlisi diferent a l'habitual. Quant sembla que tot s'està acabant, nous punts de mira ens obren possibilitats impensables. (Miralles, 1985c)

Tant l'esmalt com la ceràmica havien tingut el seu moment on l'escola (i els seus mestres Soldevila i Llorens Artigas) havia liderat un període de visibilitat d'aquestes tècniques. Ara la joieria adopta el paper capdavanter, en una posició peculiar per a una institució docent: no sol ser habitual aquest protagonisme com a centre de gravetat d'un moviment innovador, en tant que l'escola, l'acadèmia, sol ser "l'enemic a batre" dins de les lògiques del "règim de singularitat" de l'art contemporani (Heinich, 2005: 279-351). Aquí la institució funciona com a primer nucli d'èxit en tant que s'està proposant innovació i trencament dels llenguatges coneguts. Recorda les reflexions que fa Núria Peist sobre el funcionament d'aquest primer nucli, referint-se a les avantguardes.

*Y es entorno a la instauración de la transgresión como norma de la producción del arte de vanguardia que cobra sentido la organización de un primer mercado de valores. Su objetivo es aportar sentido y razón a una innovación que, sin este primer momento de reconocimiento, no podría iniciar su camino hacia al integración social o, en otras palabras, hacia la consagración. (Peist, 2012a: 316)*

El crític (en aquell cas a la vegada director de l'Escola Massana), els pars (Orfebres FAD), i els propis autors, en aquesta convivència entre alumnes i joves professionals (gens habitual en altres sectors), generen aquest "mercat de valors" en torn a la transgressió, cercant un nou públic. En aquest sentit és il·lustratiu l'article a *La Vanguardia* (a tota plana i amb fotos en color) "*La nueva joyería catalana*" (Miralles, 1985c: s/n) on es comenta l'exposició "*Schmuck aus Katalonien, 13 Goldschmiede aus Barcelona*" –que era coetània amb la mostra Parlant en Plata– i que serveix a l'autor per marcar la genealogia d'aquesta nova joieria, tot arrancant en la ja comentada exposició de l'escola de Pforzheim el 1962 a Barcelona (i de pas la genealogia de la nova joieria va calant). Aquesta exposició ("*Schmuck aus Katalonien,...*") tenia lloc al *Schmuck-museum* de Pforzheim (1985), itinerant a Munic (Galeria *Handwerk*), a Schwäbisch-Gmünd (*Städtisches Museum*), i a Viena (Galeria *Am Graben*). Els *13 Goldschmiede* de Barcelona eren Marta N. Breis, Joaquim Capdevila, Teresa Capella, Lluís Comín, Anna Font, Manuel Garcia, Lluís Gilberga, Margarida Kirchner, Hans Leicht, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch, Ramon Oriol i Ramon Puig Cuyàs. Segons informa Puig Cuyàs, ell i Hans Leicht tenien amistat amb el director del museu de Pforzheim, a qui li van proposar fer l'exposició des d'Orfebres FAD, encarregant-se de la selecció Aureli Bisbe, Joaquim Capdevila i Ramon Puig Cuyàs: tots els seleccionats estaven, d'una manera o d'una altra, vinculats a l'Escola Massana.

Però no oblidem que la joieria convencional no deixa fàcilment el seu nínxol, tema que no desenvoluparem en detall, però ressenyem, a tall d'exemple, l'article titulat "*Los grandes diseñadores de la nueva joyería*" (*La Vanguardia*, 9-X-1983; signat per Luis Bosch, un article a tot color amb referències a Boucheron, Vasari, *etc.*). I cada vegada anava sent patent la distància d'aquest sector amb la línia pedagògica de l'Escola Massana, apareixent algun anunci d'oferta de treball en tallers de joieria on s'especificava "abstenir-se alumnes de la Massana" (tot el contrari de l'etapa dels esmalts).

Serà Pilar Vélez qui també valorarà "*la inagotable potencia creadora de estos artifices, cuyo elevado nivel de trabajo confiere a sus obras la evidente*

*categoría de objetos de arte*" (Vélez, 1986: 50), tot ressenyant l'exposició que el grup *Positvra* feia a la Galeria Nomen. I és que l'eficàcia d'aquests grups de pars sembla alta: amb el grup *Nou* (Margarita Beltran, Marta N. Breis, Josefina Cereza, Lluís Gilberga, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch, Ramon Puig Cuyàs i Teresa Suñer), a part de l'esmentada exposició a la Galeria Isaac El Cec de Girona (1980), la seva activitat va continuar amb l'Estudi Vidal de Sitges (1980), a Populart de Barcelona i al FAD (1982), a la *Spectrum Gallery* de Londres (1983). Amb una participació més àmplia (els membres de *Nou*, més Teresa Capella, Anna Font, Manuel Garcia, Hans Leight i els alumnes Rosalia Casacante, Lluís Comin i Helfriede Heyer) presenten també l'exposició a la Galeria Laurent de Barcelona (1982).

I amb el grup *Positvra* (Marta N. Breis, Lluís Gilberga, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch i Ramon Puig Cuyàs) exposicions a la Fundació Miró (1985), i a la Galeria Nomen de Barcelona (1986). Puig Cuyàs va abandonar el grup després de l'exposició de la Fundació Miró, i *Positvra* va obrir una galeria pròpia. Però aquest primer reconeixement entre pars havia i estava donant el seus fruits construint aquest nucli d'èxit, amb un grup de crítics, galeries, i un primer col·leccionisme facilitat pels seus preus, assequibles per aquest nou públic.

*Recomiendo a todos esta exhibición, cuya inauguración provocó la venida a Barcelona de numerosos artistas extranjeros y que provoca el viaje de numerosos autocares de toda Europa para visitarla. La recomiendo para la polémica.* (Miralles, 1987c: 52)

"*Unas joyas para la polémica*", així titulava l'article de *La Vanguardia* –que acabem de citar– Francesc Miralles, crític i historiador de l'art, i en aquell moment director de l'Escola Massana. L'exposició era *Joieria europea contemporània* (1987) que va mostrar en el vestíbul dels edificis centrals de la Caixa a l'avinguda Diagonal, tres-centes seixanta-quatre obres de vuitanta-vuit artistes de 15 països, entre els quals Joaquim Capdevila, Teresa Capella, Anna Font, Armando Gascón, Lluís Gilberga, Hans Leicht, Angeles López-Antei,

Núria Matabosch, Marta N. Breis i Ramon Puig-Cuyàs (tots ells amb vincles amb l'Escola Massana, amb Orfebres FAD, i amb els grups *Nou* i *Positivra*).

El comissariat va anar a càrrec d'Orfebres FAD, i la comissió de selecció va ser formada Joaquim Capdevila, Angeles López-Antei, Núria Matabosch, Josep M<sup>a</sup> Peris, i Ramon Puig-Cuyàs. Des de la Fundació Caixa de Pensions va portar la coordinació general Maria Teresa Carné, que va tenir un paper molt dinamitzador, ja que l'exposició, en principi, partia amb un important handicap: no es feia en un lloc habitual per exposicions si no en un vestíbul (l'esmentada "80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980", patrocinada per la mateixa institució, havia estat ubicada en espais més adients: el Palau Macaya a Barcelona i la Sala d'exposicions de "la Caixa" a Madrid). Carné va cuidar el dispositiu de l'exposició per fer-se seu aquest espai (dissenyat per Josep Garganté) i, sobre tot, amb un catàleg excepcional. Aquesta actitud va provocar la següent reflexió per part de Mònica Gaspar (recollida en la publicació *Shows and tales on jewelry exhibition-making*, una edició a càrrec de Benjamin Lignel, que ressenyava 20 exposicions a nivell mundial entre els anys 1946 i 2014, on *Joieria Europea Contemporània* resultava seleccionada).

*I would argue that the exhibition instead inaugurated a new period through a particular curatorial attitude. This shift did not take a place in the exhibition space, but in a photo booth. The catalog of the exhibition is the black box of the full story. (Gaspar, 2015: 55)*

Gaspar desenvolupa en aquest article un relat molt interessant, des del nostre punt de vista, en tant que explicita com certs processos de reconeixement poden recórrer camins diversos. D'una banda els promotors, Orfebres FAD, donada que la institució havia quedat satisfeta amb l'anterior exposició de joieria, varen dedicar quatre anys a convèncer els seus directius de fer una segona part dedicada a la joieria contemporània. Però aquesta nova joieria no encaixava en les línies expositives i finalment hi varen accedir, però no en l'espai habitual de la seva acció cultural (aleshores, el Palau Macaya), tot dedicant-hi un pressupost modest.

Malgrat aquests condicionants, Orfebres FAD va mantenir el projecte amb la "*conviction that the exhibition would foster institutional awareness and lay the groundwork for a future jewelry museum*" (Gaspar, 2015: 56). En aquest sentit es va formalitzar una exposició amb una retòrica pròpia de museu: vitrines horitzontals i de paret amb una il·luminació fluixa, tot enfosquint l'espai –no oblidem que ocupava el vestíbul d'un edifici d'oficines–, i l'edició d'un catàleg important amb textos d'autors rellevants: Friz Falk (director del *Schmuckmuseum* de Pforzheim), Francesc Miralles (que va firmar com a director de l'Escola Massana), Daniel Giralt-Miracle (President de l'Associació Catalana de Crítics d'Art, amb el seu recent llibre de referència *Argenters i joiers de Catalunya*), i Peter Dormer (crític d'art, co-autor de l'influent llibre *The New Jewelry*). Els pars aglutinaven al seu costat a historiadors, crítics, directors de museus, i en tant que grup local, aportaven la companyia dels millors creadors europeus. Però la coordinadora, Maria Teresa Carné, i el seu equip varen veure més interessant tractar la joieria de manera diferent.

*(...) the team at La Caixa was interested in treating jewelry as a catalyst for socially relevant interactions, not so much in museification. Ultimately, their antiheroic vision prevailed, out of the showcase and far away from the exhibition venue. The making of the catalogue provided a creative microclimate, where relational situations between people and art jewelry explored new possibilities for producing meaning through a repertoire of gestures of wearing. (Gaspar, 2015: 58)*

I per això el catàleg va ser fonamental, ja que sense deixar de banda el seu valor com a document acadèmic i de carta de presentació per a un possible museu de la joieria a Barcelona, va catalitzar tot un moment cultural. Cal contextualitzar-ho:

*In the Barcelona of the 80s, everything was possible. The euphoria of consolidating a democracy after the dictatorship was bolstered by economic prosperity, the opening of new horizons after joining the*

*European Union in 1986 and the sensational news of the city having been declared the host for the next summer Olympic Games. This decade also saw a real explosion of exhibitions and publications around the phenomenon of what was then called the New Jewellery. The Catalan scene had a recognizable personality on the international stage and with the new impulse that jewelry experienced toward design, innovation and artistic experimentation, a group of jewelers decided in 1979 to establish the Orfebres FAD association within the FAD (Fostering Arts and Design), a multidisciplinary cultural institution in the city. (Gaspar, 2015: 55)*

Aquesta Barcelona explotava amb la postmodernitat, amb un punt de frivolitat i una forta càrrega de canvi. El Gato Pérez ho havia plasmat en la seva lletra de la cançó *Tiene sabor* (1979):

*Después de estos largos años de aburrimiento trascendental, de largas meditaciones y cocofagia monumental, el cuerpo pide una tregua y dice: ¡Alto! algo hay que hacer, ha sido interesante, pero ahora toca pasarlo bien.*

Carné, que provenia de coordinar la Sala Moncada (espai per a l'art més experimental dins del programa cultural de "la Caixa") va veure clar que calia implicar en aquesta publicació a la part més activa de Barcelona: fotògrafs (Miquel Bargalló i Tony Coll), un ballarí experimental (Ramon Colomina) i una relacions públiques especialista en l'ambient de la nit barcelonina (era l'època dels bars "de disseny", del "estudies o dissenyes?"). Amb aquest equip es van fotografiar les peces dels joiers europeus amb una impecable i innovadora posada en escena (el ballarí Colomina suggeria la "pose") que va contribuir a un *aggiornamento* de la idea (que hem esmentat anteriorment) de la joia portada per una *celebritie*. Noranta-tres fotos, amb paritat de gènere, on sortia "tota" Barcelona –"*personajes en su mayoría conocidos, que no VIP, en la vida cultural barcelonesa*" (Miralles, 1987c: 52)–, que amb una mirada distanciada resulta molt il·lustratiu d'aquella vida cultural. Trobem deu ballarins, vuit actrius, vuit dissenyadors, set dissenyadors de moda, tres actors, tres periodistes, tres

arquitectes, presentadors de televisió, crítics d'art, músics, assessor d'imatge, *barmaids*, galerista, etc. (no és aquest el lloc per fer una lectura sociològica dels tipus, sobretot de les auto-denominacions, que són tot un reflex d'aquell moment i d'aquella Barcelona, amb les seves xarxes de relació i reconeixement social). I posant alguns noms: Oriol Regàs, Miquel Milà, Mariscal, Carles Santos, Rosa Novell, Juli Capella i Quim Larrea, Teresa Gimpera, Lydia Delgado, Margaret Metras, Albert Ràfols Casamada, Loquillo, Angels Barceló, Mar Arnús, Guillermina Motta, Manuel Huerga, Cesc Gelabert i Lydia Azzopardi, Marta Tatjer, Jordi Benito, Manolo Garcia i Quimi Portet, Mary Santpere, Fernando Amat, Oriol Bohigas, Beth Galí, Carme Elias, Pepe Cortés, Silvia Munt, Vicenç Altaió, Anna Veiga... la nòmina també és indicativa del cercle de reconeixement sobre el que es volia actuar.

El catàleg va ser determinant de l'èxit de l'exposició, inclús abans d'obrir-se: Mònica Gaspar relata que Carné temia pel seu cap ja que el pressupost havia estat superat, però al veure la direcció de "la Caixa" a *la crème de la crème* implicada en la publicació, va canviar radicalment d'opinió respecte a l'exposició i el seu cost (Gaspar, 2015: 58).

Per completar l'operació, l'espai expositiu estava complementat (amb bon criteri, per visualitzar l'ús peculiar de la nova joieria) amb una col·lecció de videos, que recordem era un llenguatge totalment lligat a la modernitat del moment. I aquí també les sinergies varen funcionar: video-artistes (Orestes Lara i Arturo Duque), guionistes (Juli Capella i Quim Larrea), càmera i il·luminació (Josep M<sup>a</sup> Civit), músics (La Furnal), postproducció (Aixalà). Amb un resultat molt en sintonia amb l'avantguarda audiovisual, que els va fer fàcilment assimilables a les cadenes televisives (entre els fotografiats estaven Manuel Huerga, i Elena Posa, que havien estat responsables del programa "modern" per excel·lència de Tv3, *Estoc de pop*, 1983-1985; així com aquell 1987 el programa *Arsenal*, que Manuel Huerga dirigia, era la referència).

*Scenes of an experimental choreography showed dancers interacting with some of the displayed objects, and alternated with images of the catalog. Aware that a darkened room with scattered showcases would not catch the media's eye, Carné distributed the video to several TV stations, which could*



*broadcast the appealing material right away without post-editing. That was a clever assault to introduce art jewelry to a massive audience, using a personally tailored format. (Gaspar, 2015: 57-58).*

Mònica Gaspar comenta que l'historiador d'art Rüdiger Joppien, al 1993 explicava que aquesta exposició havia significat un canvi de paradigma, no només per l'alt número de expositors, sinó per l'impacte del catàleg. Aquest, dissenyat per Josep Bagà, era en si mateix (més enllà del contingut) un referent del joc amb els materials: els texts amb paper de bon gramatge, les fotos amb *couché*, les biografies dels joiers amb paper kraft, i cada apartat separat amb paper vegetal (i a la portada, un estel estampat en plata: una manera de fer l'ullet a l'estrella del logotip de "la Caixa"?).

*The exhibition also contributed to diversifying the hegemonial discourse around contemporary jewelry in Europe, at that time dominated by the British, Dutch and German scenes. It was not a case of regional self-representation of Southern European jewelry, but it showed how curating from the periphery succeeded in formulating an original take on the international scene, marking a before and after in the history of jewelry exhibitions. (Gaspar, 2015: 58-59).*

Com a mostra, complementària, de les accions d'Orfebres FAD, el mateix any 1987 publiquen un catàleg (amb el suport del Departament de Comerç, Consum i Turisme de la Generalitat catalana) *Joieria catalana. Objecte de projecció*, on Teresa Casanovas, Luís Gilberga i Ramon Oriol seleccionen vint-i-dos autors: Aureli Bisbe, Jordi Borràs, Joaquim Capdevila, Teresa Casanovas, Carles Codina, Lluís Comín, Ignàsi Cucurella, Anna Font, Manel García, Montserrat Guardiola, Margarita Kirchner, Enric Majoral, Montserrat Marín, Ramon Oriol, Manuel Outumuro, Frederic Pedreño, Josep M<sup>a</sup> Peris, Positvra, Josep Quintana, Chelo Sastre, Kurt Valldeperas i César Villegas (Orfebres FAD, 1987b). Aquest és un tipus de publicació, amb el mateix suport oficial, que ja havíem trobat en l'àmbit dels esmalts (AA FAD, 1985b) i el de la ceràmica (AA FAD, 1985a), i que, atenent a l'esmentat suport (Departament de Comerç, Consum i Turisme), té un clar valor de promoció comercial (estan fets

en cinc idiomes). Hi són alguns autors de la "nova joieria" però hi ha una marcada presència de la "joia de disseny", segons el debat de l'època en el si d'Orfebres.

Des de la mecànica dels processos de reconeixement, més enllà de mostrar la dinàmica entre els pars, aquest tipus d'acció no crea un nucli d'èxit ja que no pot incorporar els altres actors necessaris (primers crítics, galeristes i col·leccionistes). La pròpia evidència de l'acció promocional/comercial expulsa aquests actors, ja que en el reconeixement artístic el valor de canvi ha de ser amagat (dissimulat?): la creació de capital cultural ha de prioritzar-se per sobre del possible capital econòmic (Bourdieu, 2008). Una reivindicació de part del sector artesanal és estar sota els paraigües dels departaments de cultura (i no d'indústria, comerç o consum), ja que entenen que les subvencions a projectes i exposicions entren dins de la dignificació de l'artista, i no les subvencions a accions comercials, promocionals o de renovació dels tallers i les seves tecnologies (més pròpies d'un sector industrial).

*Por ejemplo, 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 aquél 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, 2004: 34)*

Recapitulant, els processos de reconeixement en aquest primer moment del nucli de l'èxit, tenen en els pars un actiu indefugible, que articula grups de cohesió i suport on determinats líders (en alguns casos basats en plataformes docents) poden generar sinergies que arrossequin institucions culturals, historiadors i crítics, formalitzant aquest primer nucli d'èxit. En aquest cas sembla que les figures de Joaquim Capdevila i Ramon Puig Cuyàs van ser claus en la consolidació que va suposar l'exposició *Joieria Europea Contemporània* (de la mateixa manera que a l'anterior *80 anys de joieria i orfebreria catalanes*, la figura d'Aureli Bisbe va ser important). I van ser claus pels seus contactes personals a nivell internacional: no sembla fàcil aportar 78 joiers de primera línia de 14 països, ni les firmes de Fritz Falk i Peter Dormer.

Però el que podia haver estat una exposició rigorosa, interessant i correcta, va superar el cercle dels entesos (de la pròpia família endogàmica) gràcies a la irrupció de noves maneres de comunicar i d'entendre on estava el públic possible (i que ell mateix no ho sabia): "Van ser els joves" deia Miralles. I van crear un model propi pel sector de la nova joieria. O de la joieria contemporània?.

### **5.5 Joieria contemporània: cap a un espai autònom de valoració?**

Justament en el títol del text del catàleg de l'exposició que venim d'analitzar, Peter Dormer es pregunta "Quin és el futur de la joieria contemporània?" (per cert, un altre gran atreviment d'aquest catàleg: incloure-hi un text demolidor contra allò que l'exposició proposava).

La part fàcil de la joieria moderna ja ha quedat enrere. A partir d'ara vénen les dificultats. Fa vint anys, la joieria era un art decoratiu conservador, però un grup de joves i ambiciosos "artistes" es va adonar que aconseguirien desvetllar l'interès, i obrir noves oportunitats per a ells i la resta de tots nosaltres, trencant totes les convencions. Això va ser com la primera etapa de qualsevol revolució, plena de gestos dramàtics i novetats. Al llarg dels anys setanta i fins a començaments dels vuitanta, es van fer experiments amb materials, es va començar a entendre la joieria com una manifestació social, com un art interpretatiu, i també a creure en la naturalesa "democràtica" de la nova joieria. Tot això avui dia ha estat posat en dubte. A més a més, va ser un moviment enormement sostingut per la bona fotografia. De fet, la major part de la "nova" joieria en la realitat és pura decepció, aconsegueix la seva grandesa a través d'una fotografia molt ben treballada o d'una bona presentació. (Dormer, 1987b: 59)

En aquest moment que una documentada exposició fa un estat de la qüestió de la nova joieria europea, un reputat crític, dóna aquesta per acabada. I per què la dóna per acabada? Doncs li critica un excés d'endogàmia, de presumpció, de *artifiction*.

Cal tenir en compte que el moviment de la nova joieria dels últims vint anys ha estat dirigit gairebé del tot des de l'interior del moviment mateix. (Dormer, 1987: 63)

(...) hi ha hagut molta presumpció en la nova joieria, certament inevitable quan les persones intenten ampliar i aprofundir en una activitat. Amb tot, una gran part de l'obra a gran escala, quasi teatral, que ha sorgit, reclama una importància per a ella mateixa que certament no es mereix. Sovint aquesta mena d'obra s'infla en els catàlegs fent referència a una obra anterior "radical", i es recorre a la història de l'art i a coses com la dansa i el teatre de la Revolució Russa dels anys vint. (Dormer, 1987b: 62)

Els joiers han passat massa temps al darrere de les belles arts, intentant copiar els seus artistes. Els joiers no van pensar prou ni tampoc no van fer una investigació visual del present que els envoltava. (Dormer, 1987b: 65)

No és el nostre objecte entrar en discussions de valoració estètica i ètica de les diferents opinions, si no contextualitzar la seva influència i paper en els processos de reconeixement. Si bé Dormer (1946-1996) firma el text com a crític d'art, cal entendre-ho en un sentit específic: els seus interessos estan molt focalitzats des d'una òptica marcada pel disseny (*The Meanings of Modern Design*, 1991; *Design since 1945*, 1993), en un interès per les arts aplicades i la reflexió sobre les habilitats (*The New Jewelry* –escrit amb Ralph Turner–, 1985; *The New Furniture*, 1987; *The New Ceramics*, 1996; i sobre tot *The Art of the Maker*, 1994), i sempre preocupat pel rol social d'aquestes activitats productores d'objectes. Resulta significativa la seva decepció sobre la pràctica artística contemporània que li fa dir que els "*contemporary artists were less competent than dentists and nurses, more pampered than their predecessors and, worst of all, outside the "real" economy and too ready to "seek the apotheosis of uselessness"* (Peter Dorner citat a Harrod, 1997). El seu llibre *La nueva joyeria* (Dormer i Turner, 1986) és ric en moltes de les obres que formaven part de l'exposició *Joieria Europea Contemporània*, i resulta d'obligada consulta per a tots els estudiants de joieria, però a Dorner aquest tipus de joieria no li entrava dins dels seus paràmetres, sobre tot quan aquesta buscava "la apoteosi de la inutilitat". En aquest sentit, ell era partidari de que la

darrera paraula la té l'usuari, tal com comentava en el paràgraf final de la secció sobre la nova joieria.

*De hecho, la mayoría del trabajo ilustrado en esta sección está explorando ideas, tanto como el propio teatro es utilizado para explorar ideas. Y como tal ofrece, al igual que el teatro, un gran número de posibilidades para la crítica, el debate, la aceptación o el rechazo, con el conocimiento de que al final, la audiencia, el comprador y el usuario son siempre quienes deciden. (Dormer, Turner, 1986: 152)*

Aquesta crítica ell la comparteix amb aquell disseny postmodern que prioritza l'expressió i l'ocurrència (de vegades intel·ligent).

*La libertad para ser "expresivo", para hacer el papel del artista, ya no es un problema para los diseñadores que, en general, cualquiera sea su especialidad, pueden encontrar un mercado específico o simplemente un pequeño grupo de directores de revistas o museos que compacerán sus intereses idiosincráticos. (Dormer, 1993: 200)*

Aquí trobem unes claus que ens poden fer avançar sobre els processos de reconeixement de la nova joieria (ara ja anomenada joieria contemporània tal com comenta Mònica Gaspar): en paral·lel amb el disseny més experimental, la nova joieria pot trobar "un petit grup de directores de revistes o museus" amb qui compartir aquests "interessos idiosincràtics". Apareix una joieria per als museus, per a les revistes, on la seva fotogènia i la seva capacitat de seducció visual (més que no funcional o portable) és garantia d'atenció i d'audiència. I si és portable ho és en ambients molt concrets: algú va parlar de joieria per als bars de moda nocturna (hem substituït el *Gran Teatre del Liceu* pel *Nick Havanna*: aquest local va obrir al 1987, amb premi de disseny inclòs).

Aquest és un altre aspecte que cal remarcar. Fins ara les joies tenien uns canals de distribució determinats: s'exposaven a les joieries que a la vegada eren els punts de venda. Tenien un circuit propi i diferenciat. Només es presentaven les joies en exposicions determinades, quan es presentaven les

"Arts decoratives" o quan es feia una recapitulació històrica. Amb la nova joieria es trenquen els circuits convencionals: cap dels nous joiers pensa obrir una botiga sinó lluita per introduir-se en els circuits artístics, en les galeries d'art. Ja no es pensa en un objecte valuós sinó en un objecte creatiu. La nova joieria estableix la seducció no en el poder econòmic sinó en l'originalitat. (Miralles, 1987b: 44)

Si bé al llarg del període que hem estudiat en aquest capítol diverses galeries ha anant exposant obra de joiers (Jaume Mercadé a les Galeries Laietanes, 1917; Alfons Serrahima a la Sala Parés, 1930; J.J. Tharrats a la Sala Gaspar, 1956; entre d'altres) hem de concloure que no és prou rellevant. En canvi si ho és que en les històries sobre el galerisme (una encarregada pel Gremi de Galeries d'Art de Catalunya: Hueso, 2006; l'altra per Arts Barcelona Associació de galeries: Vidal, 2012) o sobre galeries concretes (Sala Parés: Miralles 2007; René Metras: Yvars i Metras, 2008) les exposicions sobre joieria no estan ressenyades. Cert és que a partir dels 70, galeries considerades de segon nivell (és a dir, que no surten en les esmentades històries) i dins d'una voluntat més oberta (de vegades oportunista) faciliten l'exposició de joieria (com passava amb l'esmalt i la ceràmica): Galeria Pipsa (Barcelona), Galeria Barra de Ferro (Barcelona), Galeria Roca (Sabadell), Galeria Llibreria La Rambla (Tarragona), Galeria Isaac el Cec (Girona), Estudi Vidal (Sitges), Galeria Laurent (Barcelona), etc.

En aquestes condicions apareixen les galeries especialitzades: a Barcelona la pionera va ser la Galeria Hipòtesi (1986-2010) de Maria Lluïsa Samaranch, dissenyadora gràfica i editora, aspecte aquest que va propiciar que durant l'història de la galeria, es van editar 23 publicacions. Va ser seguida d'espais expositius que tenien al darrera els propis joiers (no era el cas de Hipòtesi): l'Espai Positivra (del propi grup), la Galeria Gu (Anna Font), Local D (Grego G. Tevar, Roberto Carrascosa, Juanjo Rotger i Ricard Domingo), Forvm Ferlandina (Beatriz Würsch i Tanja Fontane), i Pilar Garrigosa que va tenir activa la Galeria Magari entre el 1996 i el 2001 (consultades Samaranch, Garcia Tevar i Garrigosa, ens indiquen la difícil sostenibilitat econòmica d'aquestes iniciatives, malgrat que algunes d'elles varen situar-se a prop del

MACBA, intentant sumar sinergies amb altres galeries d'art). Això no dificulta el manteniment d'una xarxa internacional de contactes i exposicions, ja que les mides de la joieria (i la facilitat de passar el tràmits duaners amb el concepte de "mostres comercials sense valor") resulten molt facilitadores per participar en presentacions d'aquest tipus.

A Barcelona, després de la polèmica i exitosa exposició (*Joieria Europea Contemporània*), Orfebres FAD va quedar en una situació delicada: una part del sector es va sentir exclòs i els posicionaments entre la "nova joieria", la joieria de disseny i la convencional van quedar fixats. A l'any 1993 el text que presentava l'exposició *La joia de la joia* s'iniciava amb les següents paraules, molt significatives d'aquest estat d'opinió: "Aquesta mostra de joieria i orfebreria que presenta Orfebres FAD, és la manifestació que més s'identifica amb els ideals d'aquesta agrupació." (Bisbe, 1993: 7) Quedava clar que l'exposició a "la Caixa" havia generat un cert malestar, gravat pel seu èxit (el reconeixement dels pars té també les seves pugnes: si el primer nucli ens incorpora tot va bé).

Mentre, entre el 1987 i el 1993 havien passat algunes coses. Al 1988 es convoca el Premi Internacional Massana de Joieria, una primera convocatòria que no tindrà continuïtat (a finals del 1989, el director abandonava la gestió de l'Escola per discrepàncies amb la municipalitat, que estava posant en dubte la viabilitat del centre), i ja no compta amb la complicitat d'Orfebres FAD.

Per donar impuls definitiu a aquests anys de recerca i de treball [*que arrancaven en Capdevila, en l'exposició de l'escola de Pforzheim i actualment eren impulsats per Ramon Puig Cuyàs*], l'Escola Massana ha instituït aquest Premi amb la pretensió de confrontar treballs i tendències de tot el món. En el fons existeix una pretensió abans pedagògica que competitiva: crear un fons de documentació internacional dels joiers que realitzen una obra de major trencament, oferir una mostra que doni a conèixer entre nosaltres els treballs més interessants dintre d'aquesta tendència i impulsar aquest tipus de creativitat. (Miralles, 1989: 6)

El aleshores director del centre, Francesc Miralles, justificava així aquesta iniciativa, que contava el següent jurat: Joaquim Capdevila, Francesc Miralles,

Ramon Puig Cuyàs i Peter Skubic. Aquest darrer és un dels més importants innovadors de la joieria centre-europea, com a professor i com a creador (òbviament tenia una peça a l'exposició *Joieria Europea Contemporània*). Es van presentar setanta-dos joiers de dotze països, concedint dos premis – Jürgen Bock, RFA (ex-alumne de Peter Skubic), i Xavier Domènech, Catalunya (ex-alumne de l'Escola Massana)–. Van ser exposats els vint-i-set seleccionats, dels quals nou havien estudiat a la Massana, com també una portuguesa que va perfeccionar els estudis a aquest centre, cosa que també havia fet una alemanya formada a l'Escola del Treball de Barcelona. Tota aquesta informació està extreta del catàleg publicat arran de l'exposició (que va tenir lloc a la seu de *l'Obra Cultural de la Caja de Madrid*, a Barcelona), catàleg que seguint la tradició pedagògica (recordem el del Premi Internacional d'esmalt Massana/Soldevila 1987) inclou les actes firmades del jurat: deixem clar que les nostres anotacions sobre les filiacions dels premiats no inclouen sospites de parcialitat per part del jurat, només apunten el funcionament de les instàncies de reconeixement.

A l'any 1990 Orfebres FAD participa amb estand propi a *Barnajoya 90*, òbviament una intervenció en el terreny comercial, terreny no particularment receptiu a les propostes de la nova joieria. A canvi l'Escola Massana presentarà l'exposició *Joies indissenyables. Exposició Internacional de Joieria Contemporània* (Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu, 1992): el títol marca una clara voluntat de concentrar-se en una determinada pràctica (oblidem la "nova joieria" i acceptem ja el terme "joieria contemporània" per aquesta manera de fer), i planteja un territori enfront de la joieria de disseny, de les joies de producció seriada (Puig Cuyàs havia abandonat el grup *Positvra* per aquesta discrepància, tot abandonant la línia d'autor). Al text introductori del catàleg, després de fer una genealogia de les activitats promogudes des de la Secció de Joieria de l'esmentada escola conjuntament amb Orfebres FAD (que ja coneixem), aquesta secció mostrava la seva autonomia.

Seguint la inquietud manifestada aquests darrers anys, aquesta secció organitza l'exposició *Joies indissenyables*, amb ànim de participar i de



contribuir en el debat obert entre artistes, museus, escoles, galeries i col·leccionistes que busquen les definicions i perspectives de la Joieria Contemporània. (...) Per tant, *Joies Indissenyables* no pretén ser una mostra heterogènia del que és la joieria actual més innovadora, sinó ensenyar una tendència en la qual la línia pedagògica de la nostra secció de joieria es sent identificada en aquest moment. I que profunditza en els valors arquetípics de la joieria –com objecte màgic, ritual i simbòlic que relaciona a l'ésser humà amb l'univers que l'envolta– i contraposi la idea de disseny com metodologia ordenadora i funcional a la capacitat creativa amb tot el que té d'irracional expressiva, poètica i íntima. (Domènech, Puig Cuyàs, 1992)

Quinze autors (no consta comitè de selecció, però sí Xavier Domènech i Ramon Puig Cuyàs com a "idea i coordinació"), dels que cinc catalans vinculats a la Massana. Els estrangers són de primera línia: Manfred Bischoff, Anton Cepka, Otto Künzli, Judy McCaig, Paul McLure, Peter Skubic... la voluntat de marcar un territori propi amb les millors "espases" era clara amb una exposició molt contundent dotada d'un catàleg en català, anglès i alemany (els idiomes on es poden trobar els pars del nucli de l'èxit d'aquesta joieria que està cercant la seva *artification*).

Amb una voluntat enciclopèdica, a Palma de Mallorca, l'Institut Balear de Disseny organitza l'exposició *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990* (Calatayud, 1991) amb un plantejament que, sense menystenir l'enfoc artístic i cultural, vol reforçar la capacitat industrial i comercial del sector (no oblidem la tradició de la bijuteria a l'illa). És il·lustrativa la classificació dels participants en el marc expositiu: autors, fabricants, bijuteria, joies d'artistes.

Extraurem d'aquesta exposició la informació sobre el període que treballarem en aquest apartat, ja que resulta redundant respecte als períodes anteriors (Modernisme, Noucentisme, postguerra). Interessant la voluntat de fer un panorama no excloent de la joieria i la bijuteria incorporant tant la joieria convencional (Puig Doria, Roca, Druguet, Bagués, etc.), la joia-disseny (Peretti, Guardiola, Guasch, etc. als que afegeix els nous arribats Casanovas, Majoral, Sastre, etc.) i la nova joieria:

*Tal y como apuntábamos anteriormente, en otra línea de concepto situaríamos a J. Capdevila, A. Font, T. Capella, M. Leicht, R. Puig Cuyàs, los integrantes del grupo Positura, M. Breis, N. Matabosch, A. Lopez-Antei y L. Gilberga, más continuadores del estilo de Pforzheim, transmitido básicamente a través de la F. Massana y vivamente alimentado por las interconexiones personales entre los focos culturales alemanes y catalanes. Su difusión utiliza canales de venta especiales, como galerías de arte internacionales, y tiendas especializadas en este tipo de joyería.*(Vinardell, 1991: 133)

Margarida Vinardell, com a secretària d'Orfebres FAD, havia coordinat l'exposició *80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980*, és comprensible que ofereix-hi una mirada informada sobre les tensions entre les tendències en el si del sector a Barcelona.

Dos anys més tard (1993, i dins del programa de la Primavera del Disseny), Orfebres FAD organitzava l'exposició al Saló del Tinell (amb el suport del Departament d'Indústria i Energia, subdirecció d'Artesania) *La joia de la joia*. Com ja hem citat més amunt, Aureli Bisbe (l'home que ha fet de pont entre la generació de joiers de postguerra i la joieria present) en el text introductor del catàleg ja indicava que amb aquesta exposició Orfebres FAD aglutinava les distintes famílies, després de la pressa de posició que va suposar *Joieria Europea Contemporània*: "el que calia presentar avui com a objecte de reflexió, era una mostra de joieria i orfebreria del moment present, amb una àmplia participació de creadors dels anys 90." (Bisbe, 1993: 8). Els comissaris van ser Victòria Combalia i Josep Corredor-Matheos, tenint com a assessors al mateix Aureli Bisbe i a en Ramon Puig Cuyàs.

Les obres escollides havien d'estar realitzades durant els últims cinc anys. Podem considerar que aquest període resulta molt significatiu perquè, en el seu decurs, hem assistit a l'apoteosi de la postmodernitat i el seu ocàs. Tot parodiant al filòsof podríem dir que, avui, el que passa és que no sabem què passa. Sabem, efectivament, que hi ha això que tenim davant nostre, i és el que importa. Uns joiers i orfebres treballen i han produït aquestes peces. (Corredor-Matheos, 1993: 12)

L'eclecticisme serà el paraigües per aglutinar les diferents famílies, però això no facilita reforçar el nucli de l'èxit quan s'està cercant l'*artificiation*, la consideració en el món de l'art. Així els quaranta-cinc participants estan agrupats (sense justificació prèvia al catàleg) en tres apartats: setze (entre ells Joaquim Capdevila, Xavier Domènech, Ramon Puig Cuyàs), vint-i-u (Aureli Bisbe, Montserrat Guardiola, Enric Majoral, Positvra...), i vuit (Bagués Joieria, Josep Civit, J. Roca, Vasari...). Sembla clar: joieria contemporània, joia-disseny i joieria convencional (els comissaris no ho especifiquen).

És interessant la presència de la joieria i l'orfebreria en els anuaris de del disseny a Catalunya, publicats pel BCD (Barcelona Centre de Disseny, entitat fundada a l'any 1973, que té com a objectiu principal establir relacions sòlides entre el món del disseny i l'industrial). L'anuari del 1993 entre les 18 activitats productives (equipament urbà, transports, components i equips industrials, mobiliari i complements, regals i objectes d'ús personal, etc.) dedica el darrer apartat a la joieria i orfebreria on consten 10 productors: Rafael Sunyer i Rosa Bisbe (de les nissagues joieres conegudes), Chelo Sastre, Teresa Casanovas, Concepció Gual, Duch Claramunt, Neus Soler, Gemma Pichot, Galeria H2O i Escofet Balart. Dues observacions: el concepte de disseny (cultura projectual) és un element comú, que provoca l'aparició d'arquitectes (Xavi Claramunt, la Galeria H2O), o la incorporació de pintors com a dissenyadors (Escofet Balart presenta dues peces dissenyades per Albert Ràfols-Casamada).

Orfebres FAD a la tardor d'aquest mateix 1993 organitza una activitat que ha tingut un important ressò en les seves consecutives convocatòries (aquest any serà la XXIII edició): els Premis de Joieria Contemporània *Enjoia't*, "una mena de gran setmana festivo-cultural de la joia que persegueix, sobretot, la comunicació i l'intercanvi d'idees entre els creadors més joves, així com la promoció del seus treballs" (Larrea, 2005: 176). El moment esperat és la festa final on els joiers han de presentar-se un jurat amb la peça portada, i on un jurat popular també opina: la concessió dels premis es va fer, aquell any, a "La Boite", coneguda sala de festes (continua una certa vinculació d'aquest tipus de joieria amb els ambients de la nit). *Enjoia't* continua essent un lloc d'atracció de

la joieria més experimental, convocant escoles de tota Europa i els grups de joiers més activistes.

Va ser el grup francès *Corpus* que exposà els seus treballs a l'Escola Massana, dins de la programació de *'Enjoia't 94*, així com al 1996 es va fer al FAD un seminari de la *Kultasepanalanlaitos*, escola de joieria de la ciutat finlandesa de Lahti: la cerca de reconeixement té en les xarxes escolars (en el cas de la joieria) una forta activitat. Aquesta voluntat, a nivell internacional, ve de lluny.

*In 1971, government-sponsored programmes helped establish a stronger national and international network, as universities, colleges and non-profitmaking bodies organized exhibitions and encouraged exchanges among the artists. Gijs Bakker and Emmy van Leersum's lecture tour in 1975, sponsored by the World Crafts Council (WCC), was part of this energy. In 1980, the WCC meeting in Vienna created a dynamic forum for international crafts, heralded by Peter Skubic's Schmuck International. (Druitt, 1995: 9)*

Recordar que és a Viena, al *meeting* del WCC, on va Ramon Puig Cuyàs tot iniciant la seva carrera internacional de visibilitat, i que serà Peter Skubic qui serà seleccionat tant en l'exposició *Joieria Europea Contemporània*, com en la de *Joies indissenyables*, així com formant part del jurat del *Premi Internacional Massana de Joieria*.

Tot i les diferències de cada un dels països, els llenguatges individuals de les formes i els estils personals dels orfebres, es pot parlar d'una renovació complexa del disseny artístic de les joies que, encara que no prové d'una font única, sí que es pot reduir a uns quants nuclis, als seus representants principals, als contactes múltiples i intercanvis entre ells. Les relacions d'amistat entre els artistes, els contactes nacionals i internacionals amb galeries i museus, la disposició –ja els anys cinquanta– de molts joves per anar a estudiar al estranger i per canviar diverses vegades de centre d'estudis, l'intercanvi de docents, tant en l'àmbit nacional com internacional, la possibilitat de treballar aquí i allà durant un temps com a conferenciant, les relacions resultants d'aquest tipus d'activitats, tot això són els requisits previs per a un

repte sempre present en l'àrea artística i creadora, fets que condueixen a la internacionalitat però que, a pesar d'això, no s'interposen a la seva individualitat. (Falk, 1987: 22-23)

La descripció aquí plantejada ofereix un panorama que reforça els cercles de reconeixement d'una nova joieria que ha de fer-se un espai (internacional).

La xarxa docent forma part del nucli de l'èxit en tant que la figura del mestre continua sent una referència (ho havíem vist en Soldevila, en Llorens Artigas): molts dels currículums ho testimonien (Otto Künzli amb el professor Hermann Jünger, Manfred Bischoff amb Reinhold Reiling, Christoph Contius amb Peter Skubic; dades tretes del catàleg *Joieria Europea Contemporània*). Així mateix les visites de professors, que si no tenen el suport institucional –cas de Catalunya i les escoles d'oficis– s'activen sobre la base d'intercanvi personal, que a la vegada obren oportunitats expositives: aprofitant la invitació a una conferència en una escola, la galeria amiga organitza una exposició. També genera xarxa la mobilitat estudiantil (pre Erasmus): varen ressenyar el cas de l'alumne de Pforzheim que a inicis del 1960 va venir a fer pràctiques amb Capdevila, i això va ser la porta per a la referenciada exposició d'aquella escola alemanya a la Massana (1962). O la formació (als anys 60) d'Anna Font primer a l'Escola Massana i després a la *Kunst-und Wekschule* de Pforzheim, amb la seva experiència posterior com a professora de la Massana. Volem tornar a comentar que aquesta interrelació escoles, professors-artistes, alumnes, es dona més naturalment en l'àmbit dels oficis artístics (o en el de la música) que no en el de les arts visuals, on l'aprenentatge (i menys la idea de mestre) sembla no ser necessari per a la formació de l'artista, basada aquesta en "*el don individual sobre el aprendizaje, el mérito personal sobre la transmisión colectiva de los recursos, y la inspiración por sobre el trabajo*" (Heinich, 2002: 79).

Els simposis internacionals de dissenyadors de joies (...) van servir no tan sols per conèixer-se personalment, sinó també per intercanviar coneixements i pràctiques, idees i principis, discussions sobre qüestions fonamentals. Els concursos de creació de diferents nivells i qualitats, convocats per societats per

al foment de l'art de l'orfebreria, per museus, associacions i fins i tot per comerciants, han ajudat de manera positiva, i de vegades també sospitosa, a propagar tant les formes bones com les dolentes, a portar a terme idees bones i dolentes. Però gairebé totes aquestes activitats tenen alguna cosa en comú: la internacionalitat. (Falk, 1987: 23)

Fritz Falk (director del *Schmuckmuseum* de Pforzheim) ens fa una descripció molt atenta a aquestes relacions que van creant aquest nucli de reconeixement, necessàriament internacional (com ho eren els moviments plàstics, o els corrents en el món de l'arquitectura i el disseny). I ja hem vist com tant Orfebres FAD com l'Escola Massana van entendre aquestes possibilitats.

Les escoles on s'ensenya el disseny de joies i metalls col·laboren entre elles. L'antic alumne d'una escola o acadèmia fa de professor en una altra. Els artistes que encara no havien exercit la docència es fan càrrec de càtedres, la qual cosa obre la possibilitat de donar una projecció internacional a institucions que feia temps que descansaven en una letargia. Les activitats d'alguns estudiants possibiliten els contactes entre els diferents llocs de formació. Grups d'antics alumnes funden galeries al costat dels seus tallers que, junt amb les ja establertes, possibiliten una àmplia oferta de joieria artística en moltes ciutats d'Europa, Amèrica, el Canadà i Austràlia, cosa que al començament d'aquest procés era del tot imprevisible. (Falk, 1987: 23-24)

Aquestes xarxes, més una feina que es sap defensar, poden explicar que Ramon Puig Cuyàs a l'any 2000 comptabilitzi 86 exposicions (individuals i col·lectives) en galeries i museus a Alemanya, Bèlgica, Holanda, Espanya, Suïssa, Itàlia, Estònia, U.S.A., França, Dinamarca, Japó, Anglaterra, Portugal, Polònia, Austràlia, Bulgària, Àustria.

En aquest sentit tenim dos exemples d'aquesta voluntat on, a través de la feina docent, ampliar la presència de la joieria contemporània: l'exposició *Un art íntim* al Centre Cultural Can Mula, amb el suport de l'Ajuntament de Mollet

del Vallès (1966), on vint-i-sis joiers (ex-alumnes, alumnes i professors de l'Escola Massana) mostren un altre manifest sobre la joieria contemporània.

Una joieria que, com molt bé definí Caroline Broadhead, explota com cap altre art la tensió entre funció i no funció, herència i invenció, conservació i innovació, que substitueix el valor objectiu dels materials per tornar a posar l'èmfasi en el valor simbòlic i expressiu de la joia. (Puig Cuyàs, 1996: 5)

L'altra exposició va ser *¡Mira! Schmuck aus Barcelona. Escola Massana*. Quinze joiers (ex-alumnes, alumnes i professors de l'Escola Massana, sempre seleccionats per Puig Cuyàs) van mostrar els seus treballs en una exposició itinerant durant l'any 1997 en diferents galeries de Regensburg, Freising, Munic i Berlin (catàleg només en alemany). Aquí les consagracions creuades s'activen i la relació docent no és una rèmor, sinó una marca que dona reputació. Puntualment trobaríem alguna cosa similar en l'exposició *Al Marge / Op de rand* (1998), amb alumnes d'arts visuals, feta a Gent al *Campus Sint-Lucas*, en una operació d'intercanvi d'exposicions entre les dues escoles. Un aspecte a ressenyar és que el comissari o professor responsable fou un teòric (historiador de l'art) i que els professors-artistes es varen mantenir més al marge.

Tot reforçant aquesta idea de les sinergies entre sistema acadèmic, professional i món expositiu, Alba Cappellieri fa notar que la joieria contemporània (referida al cas italià, i en concret a les accions a la regió llombarda) ha de actuar amb una "*systemic vision of combining design, production, advertising, training and promotion, considered to be complementary aspects of the contemporary jewel.*" (Cappellieri, 2010: 58).

Mentre, el mateix 1997, Orfebres FAD es presenta amb un estand propi, a la nova secció *Novajoia* (presentada com a espai per les col·leccions de disseny en joieria), dins de la saló *Barnajoya*, mostrant el ampli ventall de possibilitats i voluntats de la joieria: el clar fenomen comercial i industrial, la joieria d'autor que conviu amb l'anomenada joia de disseny, i la joieria contemporània –que té molt poca presència en aquests entorns–. Aquí caldria obrir un paral·lelisme amb com les arts majors i les seves manifestacions

comercials (ARCO com a paradigma) gestionen els diferents interessos artístics i/o de mercat.

Al 1998 el BCD presenta una publicació on presenta una selecció d'empreses manufactureres i de serveis de disseny, entenent "que recull el disseny que produeixen les nostres empreses de serveis i el que apliquen les nostres empreses manufactureres" (Viladàs, 1998: 11). Tornem a veure aquest doble paper de la joieria perquè, tot i que la voluntat és mostrar aquell disseny aplicat a la manufactura, els seleccionadors (Mai Felip anterior directora del BCD, i Ricard Domingo d'Orfebres FAD) inclouen "joieria de disseny" (Chus Burés, Chelo Sastre, Manel Garcia, Ramon Oriol, Enric Majoral, Rosa Bisbe) i la galeria Magari Art que presenta joies de Ramon Puig Cuyàs i Xavier Inés (entre d'altres), clarament implicats en la "joieria contemporània".

Per entendre les dinàmiques del sector joier, és interessant observar les dades que facilitava el JORGC (Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Relotgers i de Gemmòlegs de Catalunya). Abans, presentarem aquest col·legi professional que es va constituir al 2002 amb la voluntat d'exercir com a tal: "tota persona que desitjava exercir la professió a Catalunya havia d'estar col·legiat" (JORGC, s.d. a). Es declara hereu de la Federació Catalana de Joiers Orfebres i Relotgers que al 1992 havien creat l'Escola de Joieria, escola que tenia per finalitat "suplir una mancança d'hores de tècnica en tots aquells oficis que formen part del sector: joieria, gravat, encastat, dibuix.." (JORGC, s.d. b). Això ens mostra la dificultat que tenen les escoles oficials per estar a l'alçada de les demandes del sector professional, tant per l'estructura temporal dels estudis com per què la tendència d'aquelles havia pivotat sobre la joieria contemporània, on les tècniques i els materials convencionals no eren objecte de l'atenció que el sector convencional demanava (i que va portar alguna manifesta hostilitat). Les dades que facilitaven al 2014 (però així i tot prou significatives pel període que tractem) dels seus membres per seccions eren que el 68% constaven com a "comerç", 32% com a "fabricants", 8% com a "gemmòlegs", un 5% de "rellotgers" i un altre 5% "dissenyadors" (aclarim que un mateix col·legiat pot estar adscrit a vàries seccions). Sembla obvi que el perfil del sector provoqui col·lisions entre les diferents dinàmiques i que, si bé



tots defensen que la joieria i l'orfebreria és un art, les prioritats i les estratègies són diferents.

Potser la decisió del Museu de les Arts Decoratives el 1997 de formar una col·lecció de joieria contemporània ens clarificarà aquesta divergència, col·lecció que es presentarà al 2001 al Palau de Pedralbes.

Al 2003 (superant els límits temporals de la nostra recerca), tenim dues exposicions que entenem són interessants de ressenyar: *Luxe interior. Joieria contemporània internacional* (Caixaforum), i *¡OJO! An Exhibition Of Contemporary Spanish Jewellery* (Royal Exchange Theatre, Manchester). La primera, dins de l'*Any del Disseny 2003* (de fet era el centenari del FAD, però des de la junta directiva –presidida per Juli Capella– es va optar per aquest concepte més generós), va ser produïda i organitzada per la Fundació "la Caixa" amb la col·laboració d'Orfebres FAD. Aquí cal ressenyar la implicació d'aquesta institució financera en la visibilització de la joieria, significativa en aquestes tres exposicions que han marcat la reputació d'aquest sector: *80 anys de joieria i orfebreria catalana. 1900-1980* (1981), *Joieria europea contemporània* (1987) i *Luxe interior. Joieria contemporània internacional* (2003), totes elles amb la col·laboració primordial de Orfebres FAD. Entenem que la primera va ser acceptada per la institució pel valor de reflexió històrica sobre un art aplicat amb tanta significació pel país i per un estatus social que implicava el seu "públic diana" des d'un punt de vista cultural (i que era molt adient a l'edifici central de l'obra cultural, la Casa Macaya, edifici modernista de Josep Puig i Cadafalch propietat d'aquesta entitat des del 1947). La segona, com ja hem explicat, va entrar amb "calçador" en tant que compromís de continuïtat amb l'anterior reflexió històrica, però oferia l'oportunitat de sintonitzar amb un públic més jove en un moment de "re-modernització" necessària per a la institució, i amb la seu de la Diagonal (les conegudes torres negres de Josep Antoni Coderch) recent estrenada: l'exposició va ocupar, insòlitàment, el vestíbul d'aquest edifici d'oficines (no hi ha registre de visites, el servei de seguretat no tenia aquesta funció).

*Luxe interior* es presenta a Caixa Fòrum (igualmente un edifici emblemàtic del Modernisme) amb la clara voluntat de la institució de donar continuïtat a

*Joieria europea contemporània*, tal com justifica el vicepresident de la Fundació "la Caixa" (Plasencia, 2003: 9): com anècdota, apuntar que també aquesta segona exposició va ocupar el vestíbul de l'edifici, i no un espai expositiu *ad-hoc*. L'exposició comissariada per Mònica Gaspar (historiadora de l'art per la Universitat de Barcelona i amb estudis de joieria a l'Escola Massana) ofería un recorregut per aquesta línia de la joieria organitzada en sis àmbits: cos desemmascarat, estratègies de la memòria, codis visibles, bellesa en brut, natures domèstiques, intimitats de taller. Veiem, respecte a exposicions d'esmalts o de ceràmica, una intervenció *curatorial* amb la clara voluntat de generar un discurs (no endogàmic) que proposi una lectura complexa, sense defenses, donant per feta l'autoritat d'aquest ofici, aquest bell ofici. Trenta-dos autors de quinze països (set d'Alemanya, sis d'Espanya, tres del Regne Unit i de Suïssa, dos del Japó i dels Països Baixos, un de Finlàndia, Grècia, Canadà, Austràlia, Itàlia, Bèlgica, Suècia, Estònia i Portugal), i on els sis participants d'Espanya s'havien format a l'Escola Massana (observem en aquest catàleg que els currículums tenen el format "artista": viu i treballa a, exposa a, etc. i on ja no apareix la formació o la referència al "mestre").

*¡OJO! An Exhibition Of Contemporary Spanish Jewellery (Royal Exchange Theatre, Manchester)* va ser comissariada per Sarah O'Hana (dissenyadora i professora de joieria al *City College* de Manchester) que indicava que "*the exhibition attempts no more than illustrate, from personal point of view and with professional advice, the current profile of contemporary jewellery in Spain today*" (O'Hana, 2003: 3). Tretze seleccionats, dotze amb domicili a Catalunya, nou formats a l'Escola Massana (molts d'ells amb formació compartida) i dos a l'Escola Llotja.

O'Hana comenta que en la seva recerca va ser molt important la visita a la col·lecció *El laboratori de la joieria. 1940-1990*. Ens esplaiarem en les condicions i persones implicades en aquest "laboratori" que va suposar la constitució d'una primera col·lecció de joies al si d'un museu, desiderata ja expressada en la fundació, allà pel 1979, d'Orfebres FAD.

(...) a principis de 1996, la idea d'una col·lecció de joieria catalana prengué una nova forma gracies a una proposta de Marta Montmany. Justament quan vaig anar a presentar-li el projecte d'una exposició temporal, la Marta em va proposar una idea molt més interessant i que em va seduir des del primer moment: crear una col·lecció permanent de joieria per al Museu de les Arts Decoratives. La proposta no implicava cap mena de condició ni restricció; be, si, una: el Museu no tenia dotació econòmica per a la compra de les obres.

La primera decisió que vaig prendre va ser la de formar una comissió de treball amb la finalitat d'establir i fixar uns criteris de selecció que integressin diferents perspectives. La comissió havia de ser àgil i eficaç. La primera persona en qui vaig pensar va ser Aureli Bisbe, perquè representava la connexió entre les idees noucentistes tardanes i les tendències de la post-guerra i, en especial, les idees d'integració de la joieria en els pressupostos del disseny contemporani de racionalitat i funcionalitat; també pel fet d'haver estat un dels màxims divulgadors de la necessitat de crear una col·lecció de joieria catalana. La resta de la comissió va quedar constituïda per Joaquim Capdevila que podia aportar l'experiència d'haver viscut i participat, durant els anys seixanta i setanta, en la definició d'una joieria més implicada en els pressupostos de l'art: Xavier Domènech i Carles Codina, com a representants de les generacions més joves, i per mi mateix.

A l'hora d'establir i prefixar els criteris d'aquesta col·lecció es va tenir en compte que no es tractava de crear un museu de joieria, sinó una col·lecció que s'incorporaria a un museu d'abast més ampli, i per tant havíem de pensar i preveure una lectura transversal amb la resta de col·leccions i disciplines, sense que això impedís la unicitat de la col·lecció i el fet que aquesta fos el nucli inicial que prefiguraria noves adquisicions i ampliacions. (Puig Cuyàs, 2007: 11-12)

Puig Cuyàs justifica el tall històric (iniciat al 1940) per la dificultat econòmica d'accedir a peces rellevants i suficients per il·lustrar adequadament els períodes modernistes i noucentistes.

Per tant, la decisió fou començar-la a partir de la postguerra, als anys quaranta,. Perquè és en aquest període que apareixen els precursors que assenyalen els inicis, les primeres mostres del que serà una nova joieria molt

compromesa amb els moviments de renovació de les anomenades arts aplicades durant la segona meitat del segle XX. D'altra banda, la proximitat temporal del període d'inici de la col·lecció feia que fos més fàcil localitzar obres i acudir directament als autors, o si més no als seus familiars, per tal de facilitar les donacions necessàries.

Començar la selecció pel període de la postguerra determina en part la decisió sobre que seleccionar. La joieria dels anys quaranta i posteriors esdevé una joieria majoritàriament conservadora i ortodoxa, insensible a les transformacions estètiques de la seva època. Però, en aquesta mateixa època, apareix una nova joieria, i es amb aquesta que la comissió decideix començar la col·lecció. Es una nova joieria que esta lligada a la contemporaneïtat, amb un esperit mes avantguardista i transgressor, interessada en la renovació formal, conceptual i material, i sensible a les propostes de l'art i el disseny. Precisament un dels trets més rellevants de la joieria contemporània es, simplificant-ho molt, el conflicte que manté entre la idea de la peça única i la producció seriada; entre una joieria en la qual la idea, el procés de dissenyar i projectar i la materialització queden sota el control d'una sola persona, amb la manipulació directa dels materials, i que s'aproxima, per la voluntat de ser, a l'objecte d'art, o una joieria que aposta pels pressupostos del disseny racional i del funcionalisme, que s'aproxima, per voluntat de ser, al disseny industrial i a la moda. Per tant, la comissió va decidir que, si be les dues concepcions havien d'estar representades en la nova col·lecció, era mes coherent que hi quedés inscrita aquella joieria que, especialment després dels setanta, ha expressat clarament la voluntat de ser reconeguda com una activitat més de l'esfera del disseny i la moda, assumint sense complexos la denominació de joia de disseny. (Puig Cuyàs, 2007: 12-13)

Mònica Gaspar va participar en un principi com a secretària d'aquesta comissió de treball, delegant després aquesta comissió en ella tota la tasca de localitzar i negociar la cessió de les obres al museu, així com coordinar tota la informació i el concepte i disseny expositiu, exercint de facto de comissària de *El laboratori de la joieria, 1940-1990*. I així es va obrir la mostra el sis de mars del 2001 als espais del Palau de Pedralbes, seu aleshores del Museu de les Arts Decoratives (Guardia, 2001: 42).

Amb l'exposició "El laboratori de la joieria, 1940-1990" es consolida el desig d'establir la presència de la joieria contemporània en la col·lecció permanent d'un museu públic. A través de 120 peces realitzades per 32 creadors, l'exposició ofereix una particular mirada sobre l'ornament corporal a Catalunya estructurant les obres en àmbits temàtics. D'aquesta manera, més que donar prioritat a l'ordre cronològic o al protagonisme dels creadors, la mostra se centra en les joies en sí mateixes i destaca quins han estat els principals àmbits d'acció i reflexió en el desenvolupament d'aquesta disciplina al llarg de gairebé cinquanta anys. D'aquest criteri han sorgit quatre blocs temàtics: natura, aparença, procés i individu. (Gaspar, 2007b: 22)

A diferència dels esmalts i la ceràmica, estem articulant el discurs (com en el cas de *Luxe Interior*) al voltant d'una idea rectora de la comissària que té l'avantatge de coincidir amb el model expositiu de les mostres d'arts visuals i del disseny més contemporani, establint mecanismes d'*artification*.

Carmen Amador, Francesc Ballart, Aureli Bisbe, Marta Breis, Joaquim Capdevila, Manuel Capdevila, Teresa Capella, Josep Civit, Antoni Clavé, Carles Codina, Xavier Domènech, Anna Font, Maiane Fradera, Mònica Fugarolas, Lluís Gilberga, Emili Hernaiz i Belana Blanes, Xavier Ines, Jari Jokiahho, Kepa Karmona, Hans-Erwin Leicht, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch, Paul McClure, Marília Mira, Ramon Oriol, Ramon Puig Cuyàs, Carme Roher, Milena Trujillo, Abel Vallmitjana, David Vallmitjana, Silvia Walz, Renata Wülfinghoff. D'aquests trenta-dos participants, vint-i-set havien estudiat a l'Escola Massana, d'ells set són (o han estat) professors de la mateixa, un més era professor (format a Pforzheim), i dos més havien estudiat a l'Escola d'Arts i Oficis de la Diputació (un d'ells també a la Massana). D'altra banda es confirma la internacionalització i les connexions entre escoles: Alemanya (Bamberg, Hildesheim, Pforzheim), Itàlia (Florència), Canadà (Halifax), Portugal (Lisboa), Suïssa (Ginebra). Respectant la cronologia, es rescaten obres d'Antoni Clavé, Manuel Capdevila, Abel Vallmitjana, i David Vallmitjana, en tant que precursors i artistes que havien fet una incursió a la joieria.

Amb aquesta darrera referència a una exposició (en el nostre límit temporal de la investigació) tanquem el recorregut sobre els mecanismes del reconeixement, on hem vist la construcció d'aquest primer nucli de l'èxit. Pars, un tímid cercle de galeristes i col·leccionistes, crítics i historiadors especialistes, que aconseguen que la joieria contemporània entri al museu. I un paper rellevant de l'Escola Massana, element recurrent en les més diverses fonts.

*In Spain it is the Escola Massana of Barcelona which represents the hotbed of Spanish jewelry and the centre of jewelry cultura, originally under the direction of Manuel Capdevila, then succeeded by Ana Font in 1972 and by Ramón Puig Cuyàs, in 1977. Catalan jewelry is profoundly tied up with the extraordinary artistic experiments of the twentieth-century avantgarde, as seen in the creations of Cuyàs, who uses painting combined with assemblages of a variety of materials. (Cappellieri, 2010: 57)*

Pensem que el paper, en el reconeixement dels oficis artístics, d'una escola, d'un centre de formació, té un paper, i forma part d'aquest primer moment de valoració. I que com a instància pot arribar a ser determinant en la visibilitat dels actors: per les circumstàncies en que es va donar la creació d'aquesta primera col·lecció de joieria contemporània per a un museu (no d'art contemporani, sinó d'arts decoratives, ara formant part d'un museu de disseny d'ampli espectre), l'Escola Massana va resultar ser molt determinant. La comissària d'aquesta col·lecció, amb una certa distància sobre els fets, ens dóna aquesta visió:

La col·lecció que hi ha de joies, es una col·lecció d'estudiants de la escola Massana. Sempre, des del primer dia, la única comunitat que pot representar la joia d'art en aquest país és tothom que hagi passat per aquesta escola. Una cosa molt programàtica, molt ideològica, que d'això vam tenir bufetades de totes bandes. Per que realment la selecció que es va fer tothom havia estudiat a l'Escola Massana, excepte comptades excepcions. Vam fer *gate-keeping*. Van estar en contra, el gremi tradicional de joiers com Bagués, Roca, Puig-Dòria, Guardiola, Teresa Casanovas... Tota la secció que mes o menys defensarien una definició més de joia de disseny, tota una manera de fer joies

que hauria d'estar també representada en el Museu amb la mateixa exactitud, perquè la joieria també forma part de la història del disseny de producte d'aquest país. No és pervers, no és exclusiu, és documentar el fet de que L'Escola Massana ha sigut l'únic nucli on ha germinat aquest tipus de discurs al voltant de la joieria. (Gaspar, 2016)

¿Una escola pot actuar com a *gatekeeper*? La comissió de selecció estava formada per persones que, o havien estudiat a l'Escola o estaven com a professors en actiu: això invalida les seves decisions? Òbviament el seu prestigi restaria molt afectat si això fos així. El seu reconeixement entre els pares (i pensem sobre tot en els més consagrats: Bisbe, Capdevila, Puig Cuyàs) actua com a garantia, si bé el sector no és homogeni (la joieria convencional, la joia-disseny) i la competència sempre pot fer acte de presència: per exemple activant altres ressorts, com formar part d'una promoció internacional amb el suport de la Generalitat de Catalunya (el Museu d'Arts Decoratives és de l'Ajuntament), l'Institut Ramon Llull i la Caixa de Catalunya, com va ser *Barcelona and modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí* (2007) que incloïa cinc joies originals de Lluís Masriera (ara sota la marca Baguès-Masriera), i que va itinerar pel *Cleveland Museum of Art* i el *Metropolitan Museum of Art* de Nova York (Robinson, Falgàs et al. 2006).

Reprenem ara, per acabar aquest apartat, la nostra metodologia de buidat de les diferents instàncies de reconeixement: les exposicions de referència, els tractats específics sobre orfebreria i joieria, junt amb aquells d'història sobre aquest període on hi hagi una menció de caràcter específic sobre aquest ofici, així com els diccionaris i enciclopèdies especialitzades, que estudien el període que va del 1970 fins al 2000.

Respecte a les exposicions (de les que ja hem anat fent el seguiment cronològic), presentem dos llistats separats per dècades (70-80, i dècada 90 ampliada fins al 2003), mantenint el criteri de joiers en actiu a Barcelona / Catalunya, o amb fortes relacions amb aquest sector joier.

JOIERS	La joya como diseño 1971	Orfebres Santa Àgata 1980	80 anys de joieria cat. 1981	Oficio y arte 1982	<i>Schmuck aus Katalonien</i> 1985	Joieria europea cont. 1987	Premi Int. Massana 1988
Montse Adell							X
Sergi Aguilar	X		X				
Eloisa Àlvarez		X	X				
Emili Armengol		X	X				
Àngels Arrufat							X
Josep Badies		X	X				
J.A. Bayarri		X	X	X			
Margarida Bertran		X	X				
Aureli Bisbe		X	X	X			
Manolita Camañes				X			
Víctor Caparrós		X					
Joaquim Capdevila	X	X	X	X	X	X	
Teresa Capella					X	X	
Teresa Casanovas		X	X				
Salvador Castellarnau		X					
Josefina Cerezo		X	X				
Josep Civit			X				
Ninon Collet			X				
Lluís Comín					X		
Xavier Domènech							X
Josep Escarpenter		X					
Josep Farràs		X	X				
Joan C. Figuera							X
Anna Font	X		X		X	X	
Maiane Fradera							X
Manuel García		X	X	X	X		
Armando Gascón						X	X
Lluís Gilberga		X	X		X	X	
Imma Gilbert				X			



Montserrat Guardiola	X	X	X				
Juli Guasch	X	X	X				
Margarida Kirchner					X		
Hans Leicht					X	X	
Angeles López-Antei		X	X	X	X	X	
Núria Matabosch		X	X	X	X	X	
Jaume Mercadé Jr.			X				
Marta N. Breis		X	X	X	X	X	
Raimon Ollé		X	X				
Ramon Oriol		X	X	X	X		
Frederic Pedreño		X					
Perecoll			X				
Ramon Puig Cuyàs		X	X	X	X	X	
J.M. Puig Doria			X				
Josep Quintana		X	X				
Félix Riera		X	X				
Carme Roher							X
Diego Slemenson				X			
Neus Soler		X					
Oriol Sunyer			X				
Jordi Suñé		X					
M <sup>a</sup> Teresa Suñé		X	X				
Germans Torres			X				
Cèsar Villegas		X					
Maite Vives							X

*Taula 35. Presència dels autors a les exposicions en el període 1971-1988.*

Com ja hem comentat incloem tres exposicions més enllà del 2000 (marc temporal de la nostra investigació) donada la seva rellevància al nostre parer com a instàncies sancionadores de la reputació dels diferents actors del nostre període d'estudi. Assenyalem en cursiva autors no establerts a Catalunya, però amb fortes vinculacions, que als han fet estar incorporats a les exposicions més significatives.

JOIERS	Un siglo de joyeria... 1890-1990	Joies indissen yables	La joia de la joia	El laboratorí de la joieria	Luxe interior	¡OJO! Cont. Spanish Jewellery 2003
	1991	1992	1993	2001	2003	2003
Carmen Amador				X		
Aurora Artés			X			
Bagués Joieria	X		X			
Francesc Ballart		X	X	X		
Anna Batlle			X			
Aureli Bisbe	X		X	X		
Adam Bisbe Ll.			X			
Rosa Bisbe			X			
Rosa Caixach			X			
Víctor Caparrós	X		X			
Joaquim Capdevila	X		X	X		
Manuel Capdevila				X		
Teresa Capella	X		X	X		
Teresa Casanovas	X		X			
Josep Civit	X		X	X		
Antoni Clavé				X		
Carles Codina				X		
Xavier Domènech			X	X	X	
Ricard Domingo			X			
Anna Font	X		X	X		
Maiane Fradera				X		
Mònica Fugarolas				X		
Grego G. Tevar	X	X				X
Armando Gascón						
Lluís Gilberga	X		X	X		
Imma Gilbert						X
Concepció Gual	X		X			
Montserrat Guardiola	X		X			
Estela Guitart	X				X	X
Ana Hagopian						X
Emili Hernaiz / Belana Blanes	X		X	X		
Xavier Ines			X	X	X	X
Imma Jansana	X		X			
<i>Jari Jokiahó</i>				X		
<i>Kepa Karmona</i>				X		X
Margarida Kirchner			X			
Hans Leicht	X		X	X		
Elena Llarguers			X			
Francesc Llosa	X		X			
Angeles López-Antei	X			X		
Sebastià Macià		X				
Enric Majoral	X		X			
Manuel Martínez						X
Núria Matabosch	X			X	X	
<i>Paul McClure</i>		X		X		
<i>Marília Maria Mira</i>		X		X		
Itxaso Mezzacasa					X	X
Marc Monzó					X	X

Marta N. Breis	X			X		
Albert Obiols			X			
Estela Ocampo						X
Ramon Oriol	X		X	X		
Manuel Outomuro			X			
Perecoll	X		X			
Joan Carles Perez			X			
Gemma Pichot			X			
Silvia Piva						X
Positvra	X		X			
Ramon Puig Cuyàs	X		X	X		
Josep Quintana	X		X			
J. Roca	X		X			
Carme Roher		X		X		
Juanjo Rotger			X			
Nuria Ruiz			X			
Prudenci Sànchez	X		X			
Pete Sans			X			
Chelo Sastre	X		X			
Tensi Solsona						X
Rafael Sunyer (Joieria Sunyer)	X		X			
Milena Trujillo				X		X
Vasari			X			
Abel Vallmitjana	X			X		
David Vallmitjana	X			X		
Silvia Walz		X	X	X	X	
<i>Renate Wülfinghoff</i>	X		X	X		

Taula 36. Presència dels autors a les exposicions en el període 1991-2003.

Respecte als tractats específics sobre orfebreria i joieria, junt amb aquells de història sobre aquest període on hi hagi una menció de caràcter específic sobre aquest ofici, així com en enciclopèdies especialitzades, hem fet la següent recerca.

*Contemporary Jewelry* (Turner, 1976) només fa notar que a Barcelona, al 1972, Aguilar, Capdevila, Guardiola i Guasch creen una col·lecció de joieria basada en sis formes (sembla referir-se a l'exposició *La joya como diseño*, si bé oblida Anna Font, però incorpora la foto de Guasch de la mà amb un guant de cuina: la importància de la fotogènia).

Ja hem parlat del número especial de *Batik* (1977) dedicat a la joieria catalana, així com tornem a servir-nos de la informació facilitada per Dalmases i Giralt-Miracle (1985), i Corredor-Matheos (1996). Dormer i Turner (1986) no fan cap referència a la joieria que ens ocupa, mentre que en *Jewelry of our*

*time. art, ornament, and obsession* (Druitt i Dormer, 1995) tenim a Ramon Puig Cuyàs com a únic joier referenciat. Aquest llibre ens facilita una cronologia d'exposicions seleccionades que ens dona una cartografia d'aquesta nova joieria, sota les premisses que especifica la co-autora Helen W. Druitt.

*Jewelry of Our Time moves beyond ornament, and explores the sweeping changes in which the artists on these pages celebrate freedom and expansion of expression. In a world where the traditional art categories are no longer applicable, they have joined forces with mainstream art and moved into the territory formerly held by 'artist' of our time.* (Druitt, 1995: 10)

Aquesta cronologia només contempla les exposicions organitzades per museus públics i organitzacions sense ànim de lucre, així com obvia aquelles dedicades a un sol autor: extreiem aquelles on hi presència d'autors catalans, tot iniciant el recorregut a partir dels anys 1970.

1973: *Jewelry as Sculpture as Jewelry*, Boston (Juli Gonzàlez, Picasso); *Schmuck '73 -Tendenzen*, Pforzheim (Joaquim Capdevila); 1975: *Jewellery in Europe*, Edinburgh, Londres, Aberdeen, Glasgow i Bristol (Sergi Aguilar); 1977: *20th-Century Jewellery –from the collection of the Schmuckmuseum*, Pforzheim (Sergi Aguilar, Joaquim Capdevila); 1980: *Schmuck International 1900-1980*, Viena (referenciem aquesta exposició per què va ser el contacte de Ramon Puig Cuyàs amb els pars internacionals del moment: Babetto, Bischoff, Bury, Cepka, Pinton, Skubic...); 1984: *Contemporary Jewellery: The Americas, Australia, Europe and Japan*, Kyoto i Tokio (Puig Cuyàs, compartint amb Babetto, Cepka, Skubic...); *Jewelry International: Contemporary Trends*, New York (Marta N. Breis, Ángeles López-Antei, Ramon Puig Cuyàs, membres aleshores de Positvra); 1985: *Contemporary Jewelry Redefined: Alternative Materials*, Pittsburgh (Puig Cuyàs); *Joies de Catalunya – 13 zeitgenössische Golschmiede aus Barcelona*, Pforzheim (la ja referenciada exposició amb Marta N. Breis, Joaquim Capdevila, Teresa Capella, Lluís Comín, Anna Font, Manuel Garcia, Lluís Gilberga, Margarida Kirchner, Hans Leicht, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch, Ramon Oriol i Ramon Puig Cuyàs); *Nya Smycken, Nya Material*, Stockholm (Ramon Puig Cuyàs); 1986: *International Jewellery Art*

*Exhibition*, Tokyo (Ramon Puig Cuyàs); 1987: *Joieria Europea Contemporània*, Barcelona (l'analitzada exposició on aquells pars coneguts de Capdevila i Puig Cuyàs compartien espai ara a Barcelona, amb la selecció dels locals Joaquim Capdevila, Teresa Capella, Anna Font, Armando Gascón, Lluís Gilberga, Hans Leicht, Angeles López-Antei, Núria Matabosch, Marta N. Breis i Ramon Puig-Cuyàs); *Schmuck, Zeichen am Körper*, Linz (Ramon Puig-Cuyàs); 1992: *Illème Triennale du Bijou*, Paris (Ramon Puig-Cuyàs); *Joies Indissenyables: Exposició Internacional de Joieria Contemporània*, Barcelona (també coneguda exposició organitzada per l'Escola Massana); 1993: *The Art of Jewellery*, Tokio (Ramon Puig-Cuyàs); *Facet I: Internationale sieradenbiënnale/ International Jewellery Biennale*, Rotterdam (Joaquim Capdevila, Xavier Domènech, Ramon Puig-Cuyàs, Silvia Walz); *Kunststoff Schmuck Kunst: 1923-1993*, Munich (Ramon Puig-Cuyàs); *Schmuck: Die Sammlung der Danner-Stiftung*, Munich (Ramon Puig-Cuyàs); *Subjects: International Jewelry Exhibition*, Helsinki (Ramon Puig-Cuyàs); 1994: *In Touch: Nytt Kunsthandverk*, Lillehammer, Noruega (Ramon Puig-Cuyàs).

Aquesta detallada cronologia facilitada pels autors (Druitt i Dormer, 1995: 329-344), permet veure el nucli de l'èxit, la relació entre pars, comissaris i espais expositius (galeries i museus): la *Jewelry International: Contemporary Trends*, New York va ser comissariada per Hellen Druitt, co-autora del llibre on surt ressenyat Ramon Puig Cuyàs, així com aquest està en el comitè de selecció de *Joieria Europea Contemporània* (on Peter Dormer és invitat a escriure un text al catàleg), i en l'exposició *Joies Indissenyables: Exposició Internacional de Joieria Contemporània*, on participaran Peter Skubic, Otto Künzli, Anton Cepka, Manfred Bischoff, habituals companys de la majoria d'exhibicions ressenyades. Destacar que aquestes dues exposicions són les úniques ubicades a Espanya que surten en aquesta cronologia d'exposicions seleccionades. Així mateix ens confirma la presència quasi sistemàtica, a partir del 1984, de Ramon Puig Cuyàs, que a la Taula 37 és el que surt referenciat en tant que és l'únic que està explícitament ressenyat per aquests autors amb el seu historial en la pàgina 266. Respecte als diccionaris, la proximitat temporal fa que els autors del nostre interès no surtin ressenyats (i ja varen fer una

revisió crítica dels mateixos a l'apartat 5.1). Així i tot farem constar El *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares* de J.F. Ràfols (1989), que donada la seva amplitud, surten ressenyats un nombre notable d'orfebres i joiers, i només anotem aquells que ja tenen algun impacte en altres fonts.

JOIERS	Contem. Jewelry 1976	Batik nº 36 1977	Argenters i joiers cat. 1985	Nueva joyeria 1986	Dicc. Rafols 1989	Jewelry of our time 1995	Hª Art Català 1996
Sergi Aguilar	X	X			X		X
Eloisa Álvarez			X		X		
Emili Armengol			X		X		X
Josep Badies			X		X		
J.A. Bayarri			X				
Margarida Bertran			X				
Aureli Bisbe		X	X		X		
Víctor Caparrós			X				X
Joaquim Capdevila	X		X		X		X
Teresa Capella					X		X
Teresa Casanovas			X		X		X
Sal. Castellarnau			X				
Josefina Cerezo			X		X		
Josep Civit		X			X		
Ninon Collet		X			X		
Lluís Comín			X				
Xavier Domènech							X
Josep Escarpenter			X		X		
Josep Farràs			X		X		
Anna Font			X		X		X
Manuel García			X		X		
Grego G. Tevar							X
Lluís Gilberga			X		X		X
Mont. Guardiola	X		X		X		X
Juli Guasch	X		X		X		X
Hernaiz / Blanes							X
Margarida Kirchner			X		X		X
Hans Leicht			X		X		X
Ang. López-Antei			X		X		X
Enric Majoral							X
Manuel Martinez							
Núria Matabosch			X		X		X
Jaume Mercadé Jr.		X			X		X
Marta N. Breis			X		X		X
Raimon Ollé			X		X		
Ramon Oriol		X	X		X		X
Manuel Outomuro					Z		X
Frederic Pedreño			X				
Perecoll					X		X
Ramon Puig Cuyàs			X		X	X	X
J.M. Puig Doria					X		
Josep Quintana			X		X		X
Félix Riera			X		X		

Chelo Sastre					Z		X
Neus Soler			X		X		
Jordi Suñé			X				
M <sup>a</sup> Teresa Suñé			X		X		
Cèsar Villegas			X				

Taula 37. Presència dels autors als tractats del període 1976-1996.

Pilar Vélez a l'apartat *Joieria i orfebreria: entre l'art i el disseny* (Vélez, 2000: 283-286) ens aporta un resum de les figures del període, tot reflexionant sobre aquesta "i" entre art i disseny, no oblidant els joiers dits convencionals (Roca, Bagués, Puig Dòria, etc.). A la *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme* (Riley, Bayer, 2004) només hi surt referenciat Ramon Puig Cuyàs.

*Adorno. Nueva joyeria* (Mansell, 2008), ens aporta una altra visió de l'estat de la nostra joieria, així com la selecció feta amb motiu de *Jewellery in Finland* (Aav, Viljanen, 2012). Finalment *The century of Modern Design* (Chapuis, 2010), irònicament ressenya a Ramon Puig Cuyàs, ell que havia ideat el concepte de "joies indissenyables".

JOIERS	Arts Decoratives 2000	Grammaire 2004	Adorno 2008	Modern Design 2010	Finland 2012
Sergi Aguilar	X				
Carmen Amador	X				
Bagués Joieria	X				
Aureli Bisbe	X				
<i>Chus Burés</i>			X		
Joaquim Capdevila	X				
Teresa Capella	X				
Teresa Casanovas	X				
Pilar Cotter					X
Xavier Domènech	X				X
Ricard Domingo	X				
Anna Font	X				
Grego Garcia Tevar	X				
Lluís Gilberga	X				
Montserrat Guardiola	X				
Juli Guasch	X				
Xavier Ines	X				
<i>Kepa Karmona</i>			X		
Hans Leicht	X				
Angeles López-	X				

Antei					
Núria Matabosch	X				
<i>Marília Maria Mira</i>					X
Marc Monzó			X		
Marta N. Breis	X				X
Ramon Puig Cuyàs	X	X	X	X	X
J.M. Puig Doria	X				
J. Roca	X				
Estela Sàez					X
Octavi Sardà	X				
Silvia Walz					X

*Taula 38. Presència dels autors als tractats del període 2000-2012.*

Presentem ara la Taula resum, com sempre amb les precaucions sobre aquest recompte donada la relativa homogeneïtat de criteri de les diferents fonts, però que pensem serveixen per mostrar una cert visibilitat dels autors sobre els que treballem.

JOIERS	Taula 35	Taula 36	Taula 37	Taula 38	TOTAL
Ramon Puig Cuyàs	5	3	4	5	17
Joaquim Capdevila	6	3	4	1	14
Núria Matabosch	5	3	3	1	12
Marta N. Breis	5	2	3	2	12
Anna Font	4	3	3	1	11
Lluís Gilberga	4	3	3	1	11
Angeles López-Antei	5	2	3	1	11
Ramon Oriol	4	3	4		11
Aureli Bisbe	3	3	3	1	10
Montserrat Guardiola	3	2	4	1	10

*Taula 39. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.*

Com a comentari d'aquest resultat voldríem apuntar com, la sospita de preeminència de Ramon Puig Cuyàs i Joaquim Capdevila, queda confirmada. Quedaria ratificada amb la instància de reconeixement que signifiquen els premis: Puig Cuyàs (principalment, per la seva importància, el Herbert Hoffman a les convocatòries 1981, 1984 i 1995, essent l'únic cas que ho rep tres vegades), i Capdevila (Medalla d'Or de l'exposició *Form und Qualità* a Munich 1968, Medalla del FAD 2011) així com ésser elegit Acadèmic Honorífic de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi el 2016.

No presentem, com en altres casos anteriors, una Taula resum del recorregut "reputacional" de Puig Cuyàs i Capdevila, en tant que les fites de



consagració no hi són: ni monografies personals, ni exposicions antològiques o de rellevància a un museu (important fer constar les seves dates de naixement: 1953 i 1944 respectivament).

Si féssim una anàlisi més qualitativa, tenint en compte les fonts (les exposicions i els referents bibliogràfics, nacionals o estrangers, amb comissaris independents o no, etc.), veuríem com Sergi Aguilar, tot i tenint menys impactes, aquests són més significatius (tot valorant la seva voluntària curta carrera en l'àmbit de la joieria, per dedicar-se a l'escultura). Així com els diferents perfils dels joiers: aquells que estan adscrits a la inicialment anomenada *Studio Jewellery* (Gaspar, 2007c) , és a dir joiers artistes que treballaven al seu estudi (no taller, per treure les connotacions gremials, i de producció manufacturera), i aquells que mantenen un taller-joieria, moltes vegades amb botiga oberta al públic. Aquests darrers tindran més en compte l'anomenada joia-disseny, poder fer múltiples o seriacions per mantenir el negoci (de vegades heretat –Capdevila–, i amb una clientela i un personal a sobre), això fa que les instàncies de reconeixement no actuïn igual per a uns i per a altres. O que la voluntat canviï: Joaquim Capdevila, tot i haver iniciat la seva visibilització en l'àmbit de les galeries (Galeria AS, 1970), ell mateix confessa que, tenint una botiga prestigiosa, aquesta ja cobreix les voluntats expositives personals (Capdevila, 2016). A part del paper, de prestigi i compromís, dels encàrrecs institucionals (Aureli Bisbe té un llarg historial en aquest camp) que allunyen dels territoris de reconeixement artístic que tenen els paràmetres de la singularitat de l'autor (amb un cert menyspreu d'aquells que treballen per encàrrec). En aquest sentit Oriol, Bisbe, i Guardiola encaixen en aquest perfil de la joia-disseny.

Núria Matabosch, Marta N. Breis, Lluís Gilberga, Ángeles López-Antei, tenen una presència que no es pot separar de l'activisme dels seu grup *Positivra*, llargament referenciat, i és un bon exemple (sense menysprear les seves individualitats) de la força de l'associació i el suport entre pars (la història n'aporta prou exemples). El cas de Anna Font ve referenciat pel seu paper potent en la primera etapa de renovació de la joieria.

Finalment assenyalar, que l'activisme en els cercles de reconeixement de Ramon Puig Cuyàs ve facilitat perquè és l'únic professor dels referenciats en la Taula 39, una característica compartida per un nom ampli de pars a nivell internacional (així com té clars paral·lelismes en el món dels artistes visuals: a l'Escola Massana està com a professor en règim d'excedència Ignasi Abellí, un dels artistes visuals més reconeguts actualment i que això l'obliga a concentrar-se en el territori de la producció, essent un cas excepcional).

## 5.6 Conclusions parcials: *artificiation* parcialment aconseguida

*Yo nunca me he sentido como profesor, sino ante todo joyero en activo, un creador que comparte sus procesos creativos, experiencias y conocimientos del medio que le son propios con sus alumnos. Enseñar en una buena escuela, con buenos estudiantes como los que yo he tenido la suerte de tener siempre, me ha permitido, no solo experimentar con mi trabajo en solitario en el estudio, sino también enriquecerme compartiendo las experiencias creativas de todos y cada uno de ellos, participar de alguna manera en sus creaciones. Hablando, discutiendo, criticando con ellos he aprendido muchísimo, mi obra no habría crecido y madurado de la misma manera si no hubiera sentido continuamente la responsabilidad que como maestro tenía frente a mis discípulos. (Ramón Puig Cuyàs entrevistat per Rojas: 2016)*

No sentir-se professor si no un professional (un joier que treballa al seu "estudi") que comparteix experiències, ens col·loca clarament en el nucli d'èxit amb els primers pars (i futurs pars), tot compartit també amb els col·leccionistes, galeristes i primers crítics.

*Des nos jours, les élèves vont là où il y a de bons professeurs et les professeurs réputés sont invités à enseigner aux quatre coins du monde. (...) Les artistes représentés dans cette exposition ont exercé –ou exercent encore– une grande influence dans l'enseignement du bijou contemporain en Europe. Ils ont le titre d'enseignant, conférencier, professeur, directeur d'études ou autre (...) (Gaspar, 2008: 48-49)*

Aquest text forma part d'un llibre *De main à main: apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen*, (Guinard, Besten, Gaspar, 2008) que presentava una exposició que pivotava sobre les escoles de joieria europees. I reforça aquesta relació –ja comentada– que la joieria contemporània ha establert entre les escoles, els professors-artistes i els alumnes, formant part tots d'un primer moment de reconeixement per fer present aquesta manera d'entendre la joieria. Se'ns presenten 11 autors lligats a 10 escoles: Onno Boekhoudt (*Gerrit Rietveld Academie*, Amsterdam), Esther Brikmann (*Haute école d'art et de design*, Geneva), Caroline Broadhead (*Middlesex University*, Londres), Johanna Dahm (*Hochschule für Gestaltung*, Pforzheim), Otto Künzli (*Akademie der Bildenden Künste*, Munich), Eija Mustonen (*South Carelia Polytechnic, Art and Design*, Lappeenranta), Ruudt Peters (*Gerrit Rietveld Academie*, Amsterdam), Dorothea Prühl (*Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design*, Halle), Ramon Puig Cuyàs (*Escola Massana*, Barcelona), Graziano Visintin (*Istituto Statale d'Arte "Pietro Selvatico"*, Padova), David Watkins, Michael Rowe (*Royal College of Art*, Londres). A la vegada, cada professor/ escola introduïa varis exalumnes (Puig Cuyàs presentava a Xavier Domènech, Marc Monzó i Gemma Draper).

Onno Boekhoudt, Caroline Broadhead, Otto Künzli, Graziano Visintin, i David Watkins estaven presents a l'exposició (Puig Cuyàs formava part de la comissió de selecció, recordem) *Joieria Europea Contemporània* (1987): pensem que resulta prou clara la interrelació entre els pars, el seu paper a les escoles i l'àmbit expositiu, generant el seu nucli de l'èxit.

I aquest primer nucli també genera espais més amplis, Grup Nou, Orfebres FAD, Positvra (tots amb vinculació a l'Escola Massana) que actuen com a referents i actors que pressionen sobre instàncies fora de l'endogàmia: espais expositius d'espectre més ampli, crítics i historiadors, i un primer col·leccionisme (recordem que una de les accions de Positvra és obrir un espai expositiu).

Ressenyable el paper dels historiadors i crítics que s'han interessat per la joieria moderna: des de Cirici Pellicer a Corredor-Matheos, de Miralles a Giralt-Miracle. Però quan ha calgut estructurar una exposició, sempre han estat

involucrats els pars (Bisbe, Capdevila, Puig Cuyàs, entre d'altres). Cap al final del nostre recorregut ha aparegut un perfil nou, Mònica Gaspar, ja que inclou amb la part teòrica, la pròpia de l'ofici. Aquesta ha treballat (i treballa) en l'espai d'historiadora, crítica i *curadora*: la seva formació com a historiadora de l'art per la Universitat de Barcelona havia estat complementada simultàniament amb la formació en joieria a l'Escola Massana. Fora de les nostres fronteres és interessant ressenyar com una figura de referència, Helen Drutt, incorpora en el seu perfil ésser una de les col·leccionistes pioneres al món, galerista i reconeguda especialista en arts aplicades, autora de la referenciada monografia *Jewellery of Our Time* (Drutt, Dormer, 1995). Sembla que en el món de les arts aplicades cal aproximar-se des d'una actitud més implicada: o per què es coneix de primera mà la pràctica, o per tenir l'estatus d'*amateur* i/o col·leccionista.

*La joyería tradicional ha vivido tres grandes transformaciones: la primera, derivada de la laicización o secularización de la orfebrería religiosa; la segunda, del proceso de desuntuarización de la joyería civil, que la ha alejado del lujo, la magnificencia y el valor de cambio; y, la tercera, la vinculada a la incorporación de lleno en el campo de las artes experimentales. (...) La cuestión de fondo, sin embargo, no atañe a la joyería y la orfebrería o a los joyeros y los orfebres, sino a las profundas transformaciones que ha experimentado la sociedad: los usos, las costumbres, las tradiciones, los comportamientos, los gustos... son radicalmente distintos. Ni las piedras preciosas (diamantes, rubíes, zafiros, esmeraldas, etc.), ni los metales (platino, oro, plata, cobre, etc.), ni las técnicas de oficio (clavar, cincelar, grabar, lapidar, etc.) determinan hoy la calidad o el interés de una joya. Tampoco es válida la distinción entre joyería y bisutería o entre arte y oficios o entre objeto de precio elevado o bajo. (Giralt-Miracle, 2009: 56-57)*

Sembla clar que el Modernisme va establir un primer territori desjerarquitzat entre arts majors i menors, i on el paper dels diferents actors va establir camps dinàmics (escultors que feien joies, joiers que pintaven, arquitectes i grafistes que dissenyaven joies) obrint les portes a una creativitat que albirava els nous

usos d'una societat nova. Però aquesta societat, amb la burgesia com a líder d'uns canvis sempre "esquizofrènics" (propis de la seva psicologia social) va anar i tornar sobre aquesta desjerarquització, fent jugar els artistes i la seva firma com a garantia de la joia com a art. Ni la voluntat civilitzadora i endreçadora del Noucentisme, tot i establir bases d'una nova visió més pedagògica de les relacions entre els oficis, la indústria i l'art, varen sostenir-se en el temps. Cert que la guerra i la postguerra ens van portar una altra vegada al concepte joia com a luxe, com a distinció i inversió, però els elements heretats van donar pas a les tres grans transformacions que relata Giralt-Miracle.

Aquestes transformacions van ser evidents en la dècada dels 60 que van tenir un efecte profund en els usos i costums, en l'aparició ja definitiva del consum i la moda, i la predominança de una nova "classe social": la joventut.

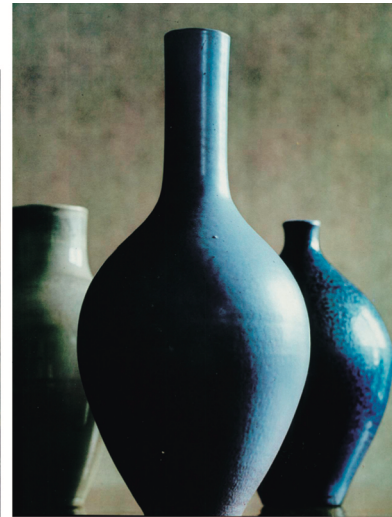
La joieria potser és la disciplina de les arts de l'objecte que, d'una manera més lliure i independent, s'ha hibridat amb les arts visuals i les tendències més experimentals del disseny, sense oblidar per això la seva identitat pròpia. L'eclecticisme, la fascinació per la banalitat, la insistència en la narració, el bricolatge o la representació de processos són estratègies compartides, que posen en evidència una clara afinitat d'interessos i fan difícil i potser prescindible, en certes esferes de la creació actual, la distinció entre artistes i dissenyadors. (Gaspar, 2003: 23)

La joieria juga una paper específic (que no ho va fer ni l'esmalt, ni la ceràmica) entre l'art i el disseny, no sense conflictes en el si del col·lectiu. Però aquesta tensió, al nostre parer, ha estat positiva perquè ha permès una dinàmica adaptada al capitalisme de consum, on la joia-disseny juga, de vegades, un paper molt proper a la moda, i la joia contemporània (abandonat el terme "nova joieria") persegueix l'*artifaction* jugant amb les actituds de l'art contemporani i amb els seus circuits de visibilitat. Però no és rebuda en aquests entorns (les grans biennals, els museus de referència, les fires d'art) i es manté a prop dels museus de les arts decoratives, el disseny, les fires especialitzades (SOFÀ a

Chicago i Nova York, *Collect* a Londres, *Schmuck* a Munich) i les galeries específiques.

Perquè malgrat "*in a world where the traditional art categories are no longer applicable, they have joined forces with mainstream art and moved into the territory formerly held by 'artist' of our time*" (Drutt, 1995: 10), la "esquizofrènia" continua: les tradicionals categories no són aplicables, però la joia només és art si està firmada per un artista, no per un joier. Estem, doncs, en una *artification* parcialment aconseguida o (seguint la terminologia proposada per Nathalie Heinich) de "semi-èxit estabilitzat" (Heinich, 2010).





Manuel Capdevila, Miquel Soldevila, Josep Llorens Artigas

## CONTRASTOS, MECANISMES I PAUTES

La recerca sobre el reconeixement dels oficis artístics ens ha proporcionat dades, permès visualitzar contrastos, mecanismes de funcionament i algunes pautes que en aquest capítol voldríem explicitar, després d'aquest recorregut sobre els avatars de l'esmalt, la ceràmica i la joieria. Ens proposem fer una valoració comparativa d'aquests mecanismes de funcionament en els tres oficis estudiats, revisar les pautes de l'*artifiction* per efecte de la firma que comporta la intervenció d'artistes consagrats. Finalment en els cercles de reconeixement, sobretot per accedir al segon moment de la consolidació, és important el paper dels col·leccionistes, el mercat i els museus, amb la funció transversal que recau sobre els especialistes, historiadors i crítics reconeguts.

### 6.1 La valoració dels esmalts, la ceràmica i la joieria: anàlisi comparativa

Els esmalts varen tenir un moment àlgid als anys 50, fruit d'una reacció "antimoderna" que va trobar en aquesta tècnica, en aquest llenguatge, una substitució de la pintura que aportava els valors de la mimesi, de la figuració, del valor de l'habilitat i l'ofici, d'un art comprensible per a una certa burgesia i que veia en la seva durabilitat aquell simbolisme d'afirmació, de *classement*.



Potser justificava estèticament la continuació del classicisme noucentista, i va ser molt apreciada en els àmbits de l'art religiós, tant en el mobiliari ritual (el frontal de l'altar de Montserrat, Mainar 1958) com en el gran volum de medalles lligades a la Primera Comunió i a regals personals. Però el salt als nous corrents estètics (abstracció, expressionisme, art matèric) no va aportar els conseqüents valors de modernitat (ni va atraure a pintors o artistes com en el cas de la ceràmica). Als anys 80, fruit d'un esforç de l'Escola Llotja i del seu valedor Andreu Vilasís, s'intenta reivindicar l'anomenada Escola de Barcelona (denominació que té la seva paternitat en Miquel Soldevila), i a nivell internacional la Biennial de Limoges fa (fins al 1994) una llarga tasca per (imitant l'*aggiornamento* del tapís i la ceràmica) "artistificar" i atraure artistes reconeguts a l'esmalt. Però els esforços no han tingut la seva compensació, i avui en dia, excepte en cercles molt restringits, l'esmalt és un autèntic desconegut o ignorat: no ha superat el reconeixement dels seus propis cercles, allò que hem denominat el reconeixement endogàmic. I seguin a Heinich (2010) haurien de concloure que (a dia d'avui) en el nostre entorn geogràfic, els 'obstacles' que suposen la seva consideració com una habilitat únicament tècnica amb altes dificultats, una certa inferioritat social (no ha estat permeable a les classes cultes i progressistes) i la seva proximitat als interessos de la manualitat i del amateurisme, han provocat un procés de *desartification*, provenint d'un moment (anys 50) on havia aconseguit un èxit parcial en el seu procés d'*artification*. I potser ha enviat a l'esmalt a allò que Claude Poliak (a propòsit del món dels escriptors, citat a Mauger, 2006b) anomena "l'univers de la consolació", univers que té la funció de "*perpetuar la creencia en la vocación gracias al reconocimiento y a la ilusión de que el acceso al campo de producción artística es posible*" (Peist, 2012a: 336).

La ceràmica ha tingut un millor reconeixement d'entrada perquè és un material que ens ve acompanyant des de fa molts segles, malgrat que sigui en els aspectes més utilitaris. Però aquesta presència ja havia provocat derives cap a les arts decoratives i sumptuàries, estava als museus (l'esmalt té una presència molt menor) i a finals del s. XIX productors, artistes, galeristes comencen a

interessar-se per les seves possibilitats plàstiques autònomes. De fet es va produint un procés d'*artificiation* que tindrà –com veurem a l'apartat següent– efectes clars gràcies al valor de la “signatura”. Fruit d'aquest procés, una quantitat important d'alumnes sorgits de les escoles, amb un particular protagonisme de l'Escola Massana i Llorens Artigas, intentarà un camí autònom com a ceràmica d'art basada en la pròpia biografia com a autors. I funcionarà moderadament als anys 70's i 80's, però no s'estabilitzarà. Autores, principalment, com Madola, Amorós, Bofill i Magda Martí-Coll que faran una carrera similar als seus col·legues pintors i escultors, però que no aconseguiran superar el “sostre de vidre” dels museus, les antològiques i ser objecte de tractats escrits per especialistes.

Claudi de José, president de l'Associació de Ceramistes de Catalunya, ACC, en una entrevista a Radio Premià de Mar (José, 2016), afirmava:

No hi ha una percepció a nivell col·lectiu de que la ceràmica sigui un material vinculat a l'art, se'l considera sempre una artesania pel seu origen de producte utilitari. (De José, 2016)

Aquesta entrevista va tenir lloc a propòsit de la celebració a Barcelona del 47è Congrés i Assemblea General de l'Acadèmia Internacional de la Ceràmica (setembre 2016). L'Acadèmia Internacional de la Ceràmica, AIC, és una associació mundial amb 550 acadèmics de 55 països (que ja al 1979 va fer el seu 28 congrés a Barcelona, organitzat pel FAD i sota la coordinació d'Elisenda Sala), va congregar a 365 participants durant quatre dies a la seu del Museu del Disseny on es varen succeir diverses conferències, debats i trobades. Ens interessa destacar dades sobre la voluntat del sector de cercar reconeixement i ampliar els cercles de valoració: més enllà de la pròpia activitat congressual (amb el seu alt nivell amb presència d'acadèmics de diverses universitats amb 21 aportacions), és van organitzar 61 exposicions que involucraven des del propi Museu del Disseny, a la Fundació Miró, el Museu Picasso, el MNAC, institucions públiques i privades i 27 galeries (entre elles, la Sala Joan Gaspar).

El president de l'AIC, Jacques Kaufmann va afirmar que l'esforç de Barcelona, liderat per l'ACC, havia estat extraordinari (veure també Giovannini, 2016). En aquest sentit, aquest 47è Congrés ens va permetre veure amb tota la seva força, i totes les seves contradiccions l'estat actual de la ceràmica i el estat de la seva *artification* amb els seus actors, operacions, obstacles, efectes i resultats (recordem que Nathalie Heinich va presentar a l'Assemblea General de l'AIC a París, 2010, la seva referenciada ponència *L'artification des métiers d'art*).

Seguint aquesta ponència (comentada a l'apartat 1.3.4), els 'actors' que hi intervenen no tenen la força del sectors de referència (les arts plàstiques i visuals): els productors no mostren les mateixes intencions, molts d'ells fan de la ceràmica una manera de viure amb un sentiment permanent d'inferioritat (quan no de victimisme); el col·leccionisme és quasi inexistent; les galeries i marxants són molt tímids i quasi mai de primer ordre; la crítica no actua i si ho fa manté un perfil baix ja que la seva connivència amb el treball *curatorial* no té la ceràmica com a àmbit de referència; i els agents de l'estat tracten a aquesta des dels departaments de comerç i indústria, des dels municipis, no des dels de cultura (les gestions de patrocini del congrés varen ser molt significatives).

Respecte als 'obstacles', el caràcter, la memòria utilitària, les possibles seriacions, la tradició, l'amateurisme, la inferioritat social... continuen pesant i enterbolint la mirada sobre la ceràmica com a llenguatge autònom. En aquest sentit és interessant el cas de Frederic Amat (va participar com a ponent) que va afirmar que el gran llegat del s. XX era la dissolució de les fronteres dels diferents mitjans d'expressió, *ergo* el que importa és el creador. Però ell mateix va sofrir la crítica de que si la seva possible i molt discutida intervenció sobre la façana del Gran Teatre del Liceu fos feta en un altre material, la lectura fora diferent: "(...) l'ús de la ceràmica, un material que tant si volem com si no l'emfatitza" tot recomanant l'ús de l'acer, recomanació que venia d'un "par", Antoni Llena (Llena, 2016). I això que en aquest cas l' 'operació' de la "signatura" hauria pogut ser positiva.

Una reflexió interessant era la de que "potser l'arquitectura ajudava més a la valoració de la ceràmica que no el món de l'art", i podem afegir que certes

aproximacions des del disseny també han positivat la seva visibilitat (algunes de les exposicions així ho evidenciaven). En aquest sentit el protagonisme de la seu del congrés, el Museu del Disseny, era molt valorat i tenia un efecte de *classement*.

Una mostra molt clara de les tensions pel reconeixement de la ceràmica va ser la forta i tensa discussió dels membres (en el si de l'assemblea de socis) respecte al protocol de l'exposició d'aquests que acompanya habitualment aquest esdeveniment. En front de la tradició de que tots els membres que acudeixen a la trobada porten una peça que conforma l'anomenada "exposició dels membres", aquesta vegada –amb un previ consens del consell directiu– es va marcar un tema (arquitectura i espai públic) i es va anomenar un comitè de selecció i exposició. L'honor ferit, la negativa a ser seleccionats, el dubte sobre criteris objectius, l'afirmació de que essent membre de l'AIC ja es donaven totes les garanties de qualitat artística; en front dels arguments de que la qualitat i els criteris temàtics milloraven la bona visibilitat del sector, i allunyaven el perill de l'amateurisme i de l'endogàmia. En aquest sentit la ponent Elisa Ullauri (investigadora en sociologia de l'art a les Universitats de Avinyó i Aix-Marsella) aportava que "*la marginalidad de la cerámica generaba una fuerte solidaridad de grupo*", afirmant un estil de vida que no era amic de les formalitats i refractari als judicis exteriors. La discussió va ser el moment de màxima tensió en el si dels membres, posant en greus dificultats la direcció de l'AIC.

Des del punt de la reputació de les escoles cal fer notar la molt completa exposició organitzada per l'Escola Llotja *Present i futur de la ceràmica contemporània a Catalunya*, actuant de comissaris Montserrat Altet, Jordi Marcet i Rosa Vila-Abadal (formats en ceràmica a l'Escola Massana) amb 72 participants. És pot constatar com a la generació formada als anys 60 té un pes fonamental l'Escola Massana, i com després l'Escola Llotja, i en molt menor mesura l'Escola del Treball, en fan el relleu (així com el fet significatiu que només la Llotja és qui participa en aquest programa d'exposicions al voltant del 47è Congrés de l'AIC).

Entenem que la tensió que viu la ceràmica és comprensible: té un quasi reconeixement a mitjans de s. XX amb la porta oberta per Picasso (primer soci d'honor de l'AIC a l'any 1955), Miró i d'altres, però el seu resultat d'*artifiction* no passa del que Nathalie Heinich qualifica com de "semi-èxit estabilitzat", junt amb l'arquitectura i els oficis artístics en general. Va resultar molt significatiu l'aplaudiment durador que va rebre la ponència de Roberta Griffith sobre el treball d'Artigas-Miró, així com l'afirmació d'un altre participant, Angel Garraza: "*trabajamos con la quimera del que pasará*". La ceràmica, com a sector, intenta fer créixer el seu capital simbòlic, amb un capital social i cultural que, contradictòriament, li resulta una rèmora. Una rèmora perquè el sostre de vidre de les artesanies actua, perquè la contemporaneïtat manté que "*el material no importa*" (Glòria Moure, ponent al congrés) que és per al ceramista el mateix que dir-li al violinista que l'instrument no importa. I una rèmora per que (com va afirmar Elisa Allauri seguint a Heinich), "*dentro del paradigma contemporáneo el ceramista reivindica el objeto*".

Finalment la joieria ha tingut un recorregut amb paral·lelismes i diferències amb l'esmalt i la ceràmica. Cert que el Modernisme i la seva implicació dels oficis al seu programa estètic resulta un punt comú: l'esmalt de Barcelona de Masriera, la ceràmica dels germans Serra serien dos exemples. Però mentre l'esmalt s'allibera de la joieria i intenta compartir el camp de la pintura, i la ceràmica fa el mateix en el territori de l'objecte escultòric, la joieria manté fins als 70 el seu territori d'ornament corporal.

Ara bé, de la mà de Manuel Capdevila, Alfons Serrahima i Aureli Bisbe, s'introduiran uns canvis semàntics en la utilització de materials no preciosos amb el que això significa de dilució del valor de canvi i augment del valor de signe: és a dir una "artificiació" del fet joier. Hem de tenir en consideració que la pròpia pintura i l'escultura estan entrant en una etapa on els materials abandonaran els cànons i apareixerà en les cartelles de les exposicions la descripció "tècnica mixta". I si bé la joieria es "contamina" d'aquesta llibertat sobre els materials, no passa el mateix amb els esmalts i la ceràmica, on l'ofici i

el material estan molt imbricats, malgrat que veurem algunes mínimes incursions que podríem anomenar de collage de materials.

En la joieria l'autor pren importància però amb unes característiques que comparteix amb el disseny: projecte i procés van de la mà sota la garantia no tant de la firma, com de la marca (n'oblidem que aquests són joiers de taller amb cert nivell de seriació i especialització de les diferents operacions manufactureres). Recordem la proposta, suggerida per Octavio Paz, de que l'art és la firma, el disseny és la marca i l'artesania és l'empremta, i que completa amb aquesta asseveració: "*Nuestra relación con el objeto industrial es funcional; con la obra de arte, semireligiosa; con la artesanía, corporal*" (Paz, 1990: 15).

Però veurem que els autors d'aquest període no estan gaire preocupats per l'*artificiation* de la joieria, àdhuc Capdevila entendrà reiteradament que la seva condició d'artista està en la seva carrera com a pintor (amb un reconeixement prou notable), i lògicament no insistirà en la joieria com a art major (el seu fill, en una cita que veurem més endavant, manté aquesta idea).

Serà l'anomenada "joieria d'estudi" (en contraposició de la joieria de taller) que iniciarà als 70 aquesta recerca de *artificiation*.

*Es entonces cuando se populariza el término 'Studio Jewellery', para señalar aquellos objetos surgidos del estudio del artista joyero. Así se equiparaba la investigación sobre el ornamento corporal con una práctica más elevada, que tenía lugar en un espacio privilegiado para la inspiración, el estudio, torre de marfil alejada de la imagen rudimentaria de un taller de oficio. (Gaspar, 2007c)*

Aquesta joieria coincideix amb noves actituds més lúdiques respecte al propi cos en un ambient urbà, nous espais relacionals i noves maneres de significar-se, que aporten "*una particular experiencia de la belleza y provienen de actitudes que se basan en la simplicidad, el antiheroísmo y un obstinado entusiasmo*" (Gaspar, 2009: 82). I amb la sintonia amb els corrents plàstics i del disseny pròpis del postmodernisme (pensem en el grup *Menphis*), la joieria entra en una dinàmica on es privilegia la imatge i una certa posada en escena.

Hem comentat abastament l'impacte de l'exposició *Joieria Europea Contemporània* (1987), on tots aquests aspectes es van posar en joc, i que va suposar un moment clau en la valoració d'aquesta “nova joieria”, així com la seva recol·locació posterior: èxit i zenit a la vegada. D'alguna manera va obrir les mentalitats, va fer-se un lloc en l'imaginari per facilitar la posterior evolució cap a una joieria més “portable”, però molt més alliberada en formes, materials i significats (amb les noves dinàmiques de gènere). D'alguna manera va actuar com en el món de la moda, on els grans autors mostren una gran llibertat de propostes que després el *prêt à porter* farà “portable”.

La joieria contemporània, que serà la denominació que es mantindrà fins ara (Gaspar, 2007c), on es mantindrà una certa joieria pensada pel museu (a la recerca d'*artification*), però l'actitud general serà la de trobar un espai propi, paral·lel al món de l'art, inclús donant-li l'esquena i deixant a aquest món amb la seva dèria sobre la joia d'artista (com veurem en el següent apartat). Espais propis, galeries-tallers, espais en internet, una xarxa d'escoles molt activa –com es pot veure en el comentat *De main à main: apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen = From hand to hand: passing on skill and know-how in European contemporary jewellery*, “Guinard et alt., 2008)–. Aquest aspecte és interessant destacar-lo: el paper de les escoles a tota Europa per generar i mantenir el discurs de la joieria contemporània, gràcies a visites docents acompanyades de *master-class* i exposicions (fàcils d'organitzar, donada la portabilitat de les peces): això no s'ha aconseguit amb els esmalts (no hi ha hagut xarxa d'escoles, ni espais expositius tipus galeries-taller), ni amb la ceràmica que ha adoptat més el paradigma del món de l'art on no es cerca la complicitat de les escoles com a xarxa possible (és un lloc comú la no referència a l'escola d'origen, quan no directament la consideració d'autodidactisme). En aquest darrer aspecte, és interessant constatar com la sèrie de exposicions i catàlegs promoguts pel *Taller-Escuela de Cerámica de Muel* amb el títol de *Maestros de la cerámica y sus escuelas* (Enric Mestre, Arcadio Blasco, Ángel Garraza, Elena Colmeiro, Maria Bofill, Madola) dona a les escoles, on aquests ceramistes (no tots) van estar actuant com a docents, un paper secundari, tot insistint en el caràcter personal de la docència.

Finalment pensem que en front de l'esmalt i la ceràmica, la joieria té al seu favor que no ha perdut la seva funció, el seu ús. Cal aquí refrescar aquest doble aspecte: la funció a l'objecte li dona el dissenyador, l'artesà, mentre que l'ús li dona l'usuari (justament). En aquest sentit cal establir una confiança entre aquests dos pols del sistema comunicatiu del món de l'art (o de l'artesanal, o del disseny), on la funció que preveu el productor ha de facilitar un ús en el consumidor. En l'esmalt la funció decorativa i expressiva ha de ser rebuda per un client que li doni un ús. Mentre l'esmalt ocupava un espai en els objectes sumptuaris del món litúrgic, el seu ús fou garantit. Per extensió, quan ocupava un espai en la decoració dels interiors. Però quan aquesta funció no va ser corresposta pels usuaris que no la van necessitar en els seus interiors, l'esmalt va perdre aquesta confiança, fruit del canvi en els usos significatius dels nostres entorns domèstics (i en els espais expositius, conseqüentment). Hem apuntat causes: l'aparició de nous llenguatges plàstics (abstracció, heterodòxia en l'ús de materials), polarització del gust entre moderns i antimoderns (o figuració *versus* abstracció), el disseny industrial com a nou referent del gust (nou *classement*), el funcionalisme i el minimalisme en la construcció i els interiors on la significació hi era en el rebuig de l'ornament. L'ombra d'Adolf Loss és allargada: "*A mí y a todos los hombres cultos, el ornamento no nos aumenta la alegría de vivir.*" (Loss, 1980: 45).

Proposem una visualització d'aquest canvi de marc estètic: el cambril de la Verge de Montserrat (1947) amb la intervenció –que no detallarem– de Folguera, Obiols, Ros, Sunyer, Padrós, Solanich, Capdevila (Laplana, 2009: 224-227), i el cambril de la Mare de Deu de Meritxell (2016) fet per l'arquitecte Antoni Pol que actua com a dissenyador d'aquest cambril que no ha precisat cap orfebre ni ofici artístic, només d'uns industrials (seguint la denominació que el gremi d'arquitectes dona als manufacturadors). Recordem que aquest cambril –d'un subtil minimalisme no exempt de simbolisme– es troba en un edifici redissenyat per Ricard Bofill. Direm que és bàsicament un cilindre d'un blanc immaculat d'acer lacat i vidre amb llums al·lògens, on contrasta una talla rústica i romànica –una reproducció– que ens deixa veure la nostra acceptació



estètica d'un passat remot que no el considerem ja nostre (artesanía rural sí, oficis artístics no).

*El 'minimal' es una especie de radicalización del ideario moderno, muy internacional, que va más allá de los géneros artísticos tradicionales y que ha tenido un éxito extraordinario entre sectores cultos de consumidores, de poder adquisitivo medio-alto, que entienden que –como ya advertía Loos a sus conciudadanos– la elegancia máxima se produce cuando eliminamos todo lo que no es estrictamente indispensable, incluyendo los colores. (Campi, 2009: 51-52)*

No hi ha quadres a les parets blanquíssimes: les formes de la casa ja són prou intencionades. Per exemple: un conjunt de cinc finestres sense marc, molt llargues i primes, semblen talment escultures de Chillida: espais de buidor i claredat robats a la paret. Els mobles i seients de formes lineals, són de color blanc i amb peus niquelats. El terra també es blanc, de marbre. El rectangle negre de la xemeneia subratlla, com les foscors d'un Tàpies, la blancor immaculada del conjunt. Tot, en aquesta casa, transpirà els ideals estètics de la riquesa d'ara. Nueva formal i egolatria. Els rics d'ara fugen del barroquisme decoratiu. (Puigverd, 2015: 14)

Aquest marc, tot i no ser homogeni, ha canviat la relació amb el nostre entorn, amb els objectes que ens rodegen tant en l'àmbit públic com el privat. I ha canviat l'ús dels objectes que adquirim. Aquí és on els esmalts i la ceràmica no han aconseguit superar els nous usos. Uns intents molt tímids de l'esmalt en l'arquitectura, però més prometedors a la ceràmica, així com aquesta té la porta oberta en el camp del disseny de productes.

Farem un apetita incursió en un ofici que va compartir centralitat amb la ceràmica allà als anys 70: el tapís. Aprofitant la seva càrrega matèrica i implicant els artistes en la seva manufactura (deixant de banda el seu paper com a proveïdors de "cartons"), el tapís (i la seva escola catalana nascuda sota el paraigües de la Casa Aymat) Grau Garriga, M<sup>a</sup> Aurèlia Muñoz, i M<sup>a</sup> Teresa Codina (entre d'altres) col·loquen aquest ofici artístic a la palestra en aquells anys. També va aparèixer l'efecte "signatura": la col·laboració de Joan Miró

amb Josep Royo, i les incursions de Tàpies són els seus referents. Així com també l'efecte aglutinador i d'altaveu de les Biennals de Lausana. Però l'apropament a les pràctiques contemporànies on el material (i no la seva manipulació) era el centre de instal·lacions i performances, va anar diluint el tapís dels espais expositius i la bretxa entre funció i ús es va fer molt marcada (Miralles, 2009). Però com a la ceràmica, hi ha autors (bàsicament autores, i no insistirem en el component de gènere en el que Gropius ja insistia) que han continuat treballant des dels tapís i amb el tapís. Una autora amb un mantingut recorregut (i ara en alça: exposicions al *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* 2000, 31 Biennial de Sao Paulo 2014, Biennial de Venècia 2017) Teresa Lanceta ens aporta un parell d'anècdotes prou significatives dels avatars dels oficis artístics. Als anys 80 una coneguda galerista de Barcelona li havia comprat personalment diversos tapissos, i al comentar-li l'autora si li faria una exposició a la seva sala, aquesta li va contestar que impossible, que si fossin pintures sí. De la mateixa manera va rebre dues crítiques que il·lustren molt bé la lluita pel reconeixement.

*Es cierto que el arte textil lucha en la actualidad para rebasar el peyorativo epíteto de “artes aplicadas o decorativas”, pero ello es válido solamente para auténticos creadores, cuyo paradigma sería, por supuesto, la extraordinaria y genuina aportación de Magdalena Abakanovicz. No es el caso de Teresa Lanceta, totalmente apegada a la tradición, por mucho que sus diseños sean en verdad bellísimos. (Borràs, 1989: 11)*

Aquesta crítica explícita molt bé el marc mental on ens movem: la genuïna aportació d'Abakanovicz entra dins del paradigma contemporani (la interrogació sobre l'art a partir dels límits del tapís, barrejada amb una forta contundència de les mides i del *site-specific*, necessari en els nous usos “espectacularitzadors” de l'art dels 70-80, sense que això menystingui la seva força estètica). Però Lanceta segueix apegada a la tradició malgrat que els seus “dissenys” siguin molt bells: seguim mantenint la dicotomia entre pensar i fer: són bells els dissenys, no la realització. O encara millor: no s'entén que realitzar i pensar, en els oficis artístics, és el mateix (“*hacer es pensar*” diu Sennett).

Rescatant l'anècdota en el que té de significatiu (tal com proposa Heinich) comentarem que en paral·lel a la crítica anterior, José Bejarano desenvolupa una extensa crònica sobre el reconegut pintor Luis Claramunt, on de passada diu concisament: "*Su mujer, Teresa Lanceta, expone tapices en el Museo Textil de Barcelona*" (Bejarano, 1989: 42). Semblaria com si el sostre de vidre del gènere es sumés al sostre de vidre de les arts aplicades.

Anys més tard, a propòsit d'una exposició a Àmbit Galeria d'Art, el crític Juan Bufill acaba el seu text amb aquesta opinió: "*Mirándolos, uno se pregunta por qué esta artista no prefiere expresar ese rico tejido cromático mediante la pintura, un medio que permite más matices y sorpresas.*" (Bufill, 2006: 40) Serveixi aquesta opinió per sincronitzar-la amb la de la galerista que li recomanava pintar, si volia exposar. I també al costat de l'opinió sobre la ceràmica com a material que no "emfatitza" (Llena, 2016): la pintura i l'escultura mantenen la seva posició dominant, el seu prestigi. O la seva funció té socialment reconegut un ús que es manté (malgrat la reiterada afirmació "*la pintura ha muerto*").

Recordem que hi ha hagut alguns moments en que semblava que compartir els mateixos àmbits de reconeixement era possible: agafem el número dedicat per la revista *Guadalimar* a l'art català (nº 27, 1977) on Cirici Pellicer comenta a la introducció que "*es preciso tomar conciencia de la necesidad de salirse de los esquemas clasistas de la "bellas artes"* tot apostant per un art sense fronteres (Cirici Pellicer, 1977: 7). Comentarem que el panorama que aborda la revista va des de la pintura i l'escultura, al disseny gràfic i industrial, tot dedicant un article a la "*Cerámica, tapiz, orfebrería, esmalte...*" (Puig, 1977: 49-52). Però més enllà dels continguts (amb un repàs que ja coneixem) ens interessa ressenyar l'activitat expositiva del moment recollida en aquest número: una exposició de ceràmiques de Llorens Artigas i de tapissos de Josep Royo a la Galeria Maeght; una exposició de joies de Alcoy, Andivero, Cohen Fuse, Cuixart, Garcia Vilella, Perecoll, Subirachs i Tharrats a la Galeria Tertre; una exposició d'esmalts de Francesc Vilasis-Capalleja a la Sala Nonell; totes elles simultànies a les exposicions de Hartung, Jaume Genovart, Manolo Hugé, Lucio Muñoz, Pablo Palzuelo, Clavé, etc. Ara

bé, al nostre parer Alexandre Cirici Pellicer en l'esmentada introducció ja apuntava l'aparició del paradigma contemporani, que alterarà aquesta convivència i en provocarà d'altres.

*Construcción y comunicación, con sus modelos teóricos y operativos, físicos y funcionales de una parte, lingüísticos y de "mass media", por otra, constituyen hoy la única acotación posible para una supervivencia del concepto arte. (Cirici Pellicer, 1977: 7)*

La joieria s'ha aproximat a l'escultura (amb totes les referències a ella com a petita escultura), ha incorporat materialitats i efectes pictòrics, ha entrat al joc amb la contemporaneïtat en la interrogació sobre els límits de l'art, de la joia, d'allò portable o allò museable. Però no ha perdut el seu sentit, el seu ús com complement personal, com a signe, com a senyal comunicativa, com a ornament. Inclús Adolf Loos li reconeixia la seva funció, el seu ús.

*Soporto los ornamentos en mi propio cuerpo si éstos constituyen la felicidad de mi prójimo. En este caso también llegan a ser, para mí, motivo de contento. Soporto los ornamentos del cafre, del persa, de la campesina eslovaca, los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Tenemos el arte que ha borrado el ornamento. (Loos, 1980: 50)*

Potser aquí tenim una clau: mentre l'art ha esborrat l'ornament (el concepte de decoració? la idea de bellesa?) i amb ell els oficis artístics més lligats a aquesta idea (art, *tecné*), l'ornament del propi cos té una funció. Aquesta funció incorpora la "*felicidad del prójimo*", que es retorna en "*contento*" propi. I a més són un igualador social, que permet a tothom "*alcanzar el punto culminante de su existencia*".

La joieria no ha perdut la seva funció, i la gent agraeix usar-la. Després de coquetejar amb els comportaments artístics contemporanis (i aprendre d'ells), aprofita l'*artificalization* aconseguida però mantenint i cercant els seus

espais propis, els seus canals: la joieria-taller-galeria i les xarxes escolars, tot creant nous artífexs i nous consumidors. I deixa als museus i als grans catàlegs l'interès pels artistes que fan joies.

## 6.2 L'efecte dels artistes consagrats

En el ja referenciat text de Nathalie Heinich "*La signature comme indicateur d'artification*" (citat a Brunet, 2012: 42) –que es complementa amb l'enumeració dels diferents actors, operacions, obstacles, efectes i els conseqüents resultats que l'autora desenvolupa en la ponència *L'artification des métiers d'art* (Heinich, 2010: 3)– queda clar que la signatura és l'operació més clara d'*artification*.

*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)*

Veiem aquí un doble procés, ja que cal cercar el reconeixement dels pars, i si a sobre un es mou en un llenguatge (un ofici) poc valorat, el reconeixement és doble: l'autor i el seu ofici. D'una banda Llorens Artigas adquireix l'estatus d'artista, i de l'altra la ceràmica és valorada com a art.

A l'àmbit dels esmalts no tenim aquest efecte "signatura": Soldevila i els esmalts no tenen un Miró o un Picasso, i en els llistats on hem buidat els esmaltadors i esmaltadores referenciades no hem trobat "interferències" de pintors o escultors, com si hem trobat en la ceràmica i en la joieria. Potser la tècnica tant delicada i pacient, així com la seva voluntat de ser una pintura superlativa millorant els aspectes cromàtics (els seus efectes espectaculars reproduint els tons i transparències de la pell), just en el moment que la modernitat des de l'expressionisme i el cubisme abandonen el mimetisme figuratiu, allunyen el possible interès dels pintors. Això explica el "antimodernisme" de Soldevila com a antídote per protegir l'autoritat de l'esmalt en front del menyspreu pel rigor formal i figuratiu que havia tingut en el

Noucentisme el seu últim aliat. Als 60, alumnes del Soldevila s'allunyen de la seva disciplina figurativa, i obren camins en l'abstracció: Andreu Vilasís, Antoni Cortada, Montserrat Xicola, Rosa M<sup>a</sup> Codina, i d'altres. Anteriorment, amb un valor clarament experimental, Robert Cartes va ser reconegut pel seus "passats de foc" on trencava la superfície de l'esmalt (Vilasís, 1973) i, potser el cas més atrevit, va ser el de Pasqual Fort, introduint tècniques clarament mimètiques de l'abstracció matèrica així com ampliant mides amb les seves coccions obertes.

Tenim tres casos (amb valor d'excepció) que van ser seduïts per aquest ofici artístic: Joan Junyer un pintor de recorregut insòlit (amb les seves *free standing painting* on acaba incorporant l'esmalt sobre acer, i que surt ressenyat al Bénézit), Cuixart que en col·laboració amb MAÏS (Marisa Jorba), el va incorporar puntualment, i Joan Brossa. Aquest darrer, dins de la seva activitat en el món dels poemes objectes, introdueix puntualment l'esmalt (tant d'objectes industrials com manufacturats), i provoca que Núria López-Ribalta realitzi un poema objecte titulat *Atrapades* (1988) que forma part de la col·lecció del MACBA (Fons Joan Brossa). Sense valorar la qualitat d'aquestes intervencions, sí que estarem d'acord en el caràcter peculiar de la incorporació de l'esmalt al món de l'art: no podem evitar les possibles connotacions provocadores pròpies d'en Brossa.

En aquest sentit, l'*artifiation* per l'efecte "signatura", es pot entendre el conflicte entre instàncies de reconeixement que va succeir a la Primera Biennial Nacional de l'Art de l'Esmalt a la Torre Vella de Salou (1985), abastament explicat en l'apartat 3.5. Segurament la presència en l'exposició d'autors professionals i amateurs, junt amb l'absència de la sanció d'un artista reconegut provinent de les arts majors, va ser determinant per l'acceptació i el reconeixement que l'esmalt i els seus valedors (autors, galeristes) cercaven. I això els va mantenir en un reconeixement que nosaltres qualifiquem de endogàmic.

A canvi, tant la ceràmica com la joieria, han estat molt més permeables a aquesta intervenció de pintors i escultors. Conceptualment és interessant que René Lalique, renovador de la joieria i figura preeminent de l'*Art Nouveau*, ho va fer des del desconeixement de l'ofici i només amb el seu bagatge de bon

dibuixant, és a dir una aproximació més expressiva, artística, si se'ns permet dir-ho. Aquí hi ha una clau que ens pot parlar de com l'ofici amb la seva tradició, els seus deïbits respecte a l'ortodòxia tècnica, necessita com a camí cap a l'*artification* superar-ho i introduir aquesta 'operació' estètica (modificació formal dels objectes), perceptiva, emocional que ve de la mà d'aquells que poden superar els 'obstacles' de l'*artification*: el caràcter utilitari, el treball purament manual, l'habilitat únicament tècnica, pes de la tradició, etc. (Els 'entre cometes' remeten als factors que fan possible que un ofici artístic passi a ser considerat art: 'actors', 'operacions', 'obstacles', 'efectes' i 'resultat'; seguint el ja citat procés que explicita Heinich (2010: 3) i que hem resumit a l'apartat 1.3.4).

Sembla que aquest és el perfil que tenen incorporat els artistes després del trencament amb l'acadèmia i l'aparició de l'artista autònom (privilegi del caràcter expressiu, oblit del caràcter utilitari). Un exemple paradigmàtic seria el de Paul Gauguin, que amb el ceramista Chapelet inicia un nou camí on abandona al pintor que decora ceràmica (art aplicada *stricto sensu*), per a ser "le premier à lancer la céramique sculpture (...) 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). I pocs anys més tard és Ambroise Vollard qui involucra Renoir, Mary Cassatt, Maillol, Maurice Denis, Derain, Vlaminck... a col·laborar amb el ceramista Metthey. Difícil no veure aquesta voluntat d'incorporar la ceràmica de ple dret com a pràctica artística al costat dels quadres i de les escultures. I difícil no veure aquesta *artification* com una diversificació de productes al mercat.

És en aquest ambient que Llorens Artigas (pintor en els seu inicis) inicia a París la seva carrera com ceramista amb el seu forn a Charenton, que el portarà a treballar, en diverses etapes, amb Raoul Dufy, Albert Marquet, Olga Sacharoff, Francesc Domingo, Josep Amat, Xavier Nogués, Eudald Serra, i Joan Miró. L'efecte "signatura" serà patent, però deixant clar el paper de cada signant: només en el cas amb Eudald Serra firmaran AR-SE (Artigas-Serra) entre el 1950 i el 1955, moment en que la reputació d'ambdós sembla compartida. El maridatge amb Miró, abastament estudiat, revela una relació

que pensem insòlita, de sinergies evidents, però que ens atrevim a comentar. Sota un prestigi altament reconegut de Llorens Artigas (àdhuc cercat per Pablo Picasso), Miró entra en contacte amb ell, justament des d'una poètica contraposada: en la primera visita al taller del carrer Verne, Miró li reclama treballar amb unes peces tornejades que Llorens havia desestimat per altament defectuoses (Corredor-Matheos, 1974: 80). Aquí el procés d'*artifiction* entra en marxa a través de superar aquells 'obstacles' de la tradició tècnica, per introduir 'l'operació' estètica, perceptiva i emocional (amb clara voluntat expressiva). Pensem que el motor Miró arrossega Llorens cap a uns territoris no explicables l'un sense l'altre, però que porten la poètica del pintor. Una poètica "acrecentada" on l'ofici artístic aportat pel ceramista ha estat clau. No va ser així amb el tàndem Picasso-Madoura ("*¿Qué podían ellos enseñarme puesto que no saben nada?*", Picasso citat a Haro, 2007: 98).

Sigui com sigui, la valoració de la ceràmica com art ha tingut en Miró-Artigas, i en Picasso-Madoura, els moments més clars d'*artifiction* aconseguida. Tàpies, Hartung, Chillida, amb la col·laboració de Hans Spinner, Frederic Amat amb Gardy Artigas i Cumella, Miquel Barceló amb diferents terrissaires, han mantingut aquesta línia oberta de la ceràmica com art (en la seva signatura), i que curiosament té un clar protagonisme en les seves aplicacions arquitectòniques o d'espais exteriors: allà on el material (demostrat amb contundència en els *Murals del Sol i la Lluna* de la UNESCO, Miró-Artigas 1957) resulta adient i perdurable. Però, en tal que membres de la darrera generació d'artistes moderns (seguint els paradigmes d'Heinich), no tenen continuïtat a les pràctiques contemporànies.

*That is not to say that ceramics has been completely ignored within the art world. There is a long history of it –the ceramics of Picasso, Miro and the like are well known– and more recent artists like Anthony Gormley, Richard Deacon or Tom Gidley have often used it as an extension of their main practice. However, it has previously been just that, an extension, often used simply as a way to produce commercial editions, with the occasional one-off sculptural gesture. With exceptions of exhibitions such as The Tate Liverpool show*



*'Secret History of Clay' 2004, the ceramic forays of artists have been largely overlooked. (Masterman, 2015: 10)*

Aquest text, provinent d'un article amb el significatiu títol "A Lagoon in an Ocean", ens permet una reflexió (fora ja del nostre marc geogràfic i temporal) de com a l'art contemporani sembla mantenir unes relacions de connivència amb la ceràmica: Anthony Gormley, Richard Deacon, Tom Gidley, Neil Brownsword, Clare Twomey... És també significatiu el títol de l'exposició *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley* (Tate Liverpool, 2004), referenciada en el llibre *New directions in ceramics: from spectacle to trace* (Dahn, 2015). Aquest autor, Jo Dahn, introdueix el tema amb l'observació de que la ceràmica es troba en un context crític (la contemporaneïtat), i agrupa les pràctiques en quatre apartats: *performace*, instal·lació, argila crua i figuració. Veiem com l'art contemporani no tanca les portes a cap material, però força el "marc mental" on això pot succeir. I aquest marc mental inclou una negació de la ceràmica, la seva tradició tan fàctica com intrínseca (això la pintura i l'escultura ja ho havien fet, i es troben ara en els llimbs entre el seu reconeixement a l'art modern i el seu desprestigi canònic en el si del paradigma contemporani).

Ens resulta significatiu l'estudi de la tesi, presentada a la Facultat de Belles Arts de Barcelona, *L'escultura en argila: una experimentació de procediments escultòrics en materials ceràmics* (Planas, 1997) on l'autor desenvolupa una investigació sobre les possibilitats del material (l'argila) per a la pràctica escultòrica. L'interès rau, al nostre parer, en les significatives justificacions de l'autor que reivindica la seva experimentació com artista d'un material al que no vol aproximar-se des del coneixement de la ceràmica (confessa explícitament una gran animadversió per aquesta). En un treball ple de referències on es vol marcar diferències amb l'ofici artístic (i més simpaties cap a l'artesà, al terrissaire), assenyalarem aquesta intenció de la tesi.

No pretenc demostrar com es pot fer escultura des de la ceràmica (com podria ser el cas d'un ceramista), o entrar a discutir si hi ha ceràmiques que són o no escultures, temes que no em concerneixen ni vull abordar, si no demostrar que

l'escultura pot emprar d'unes tècniques i/o materials ceràmics i que es poden assolir uns procediments propis dintre de l'escultura que utilitzin l'argila com a material expressiu. (Planas, 1997: 11-12)

El resultat és un treball d'investigació principalment tècnic (gràcies a l'estància en el centre *European Ceramic Workcentre*, E.K.W.C., als Països Baixos) on s'analitzen les pastes ceràmiques, el modelat a mà, el tornejat, la *perfiladura* amb *sabot*, l'emmotllat... que comporta una sèrie de conclusions sobre les possibilitats del material i els seus procediments aplicats al treball escultòric de l'autor (si se'ns permet l'observació, resulta ser –la part central de la tesi– un manual de cicle formatiu de ceràmica artística, tal com es dona a les escoles d'arts i oficis). I és aquí on rescatem l'aspecte significatiu que marcaria el territori de l'aproximació a la ceràmica des de les belles arts (i les seves facultats) on la garantia d'*artifiction* estaria en aquesta no contaminació amb la tradició ceràmica dels oficis artístics, una certa condescendència del contacte amb la tradició vernacular del terrissaire, i un caràcter universitari del concepte de recerca de la mà de centres de referència com el E.K.W.C. (on artistes, arquitectes, i dissenyadors poden explorar les possibilitats tècniques i artístiques d'aquest material gràcies a tenir al seu servei un personal tècnic – artesans– de primer nivell). Recordem que al territori de l'ensenyament de l'art contemporani s'ha substituït el concepte de “treball o ofici” pel de “recerca”.

*La déconstruction de la pédagogie académique s'est accompagnée, ici com dans les autres disciplines artistiques, de la valorisation de la recherche. (...) Le terme de recherche, comme celui de pluridisciplinarité, recouvre une zone large et floue de pratiques artistiques. Il peut désigner l'apprentissage et la maîtrise de nouveaux langages plastiques (vidéo-art ou images de synthèse). Le plus souvent, il correspond à l'indice de spécificité que l'aspirant artiste cherche à se donner: “ma recherche” devient la formulation valorisante de “mon travail”.*  
(Moulin, Costa, 1997: 315)

Resulta interessant que la valorització de la idea (més que els valors expressius), el caràcter àmpliament projectual de les pràctiques

contemporànies, fa que els estudiants d'artistes s'apropin als diferents oficis des de la ignorància dels processos i amb una no dissimulada ingenuïtat que els porta a resoldre la materialització (recerca li diuen), o bé gràcies a l'ajuda (la factura) d'un col·laborador (moltes vegades els desprestigiats mestres de taller), o als "tutorials" de *you tube*. I això es trasllada a la manera de fer del món professional: quina implicació té en la jardineria Jeff Koons amb el seu *Puppy* de Bilbao?

Com veiem l'*artifiction* de la ceràmica, més enllà del moment on l'art modern li havia obert la porta amb processos significatius de "signatura" (Miró, Picasso, Tàpies...), té en l'art contemporani una possible revifalla (instal·lacions, *performances*, argila crua, figuració), però molt lluny del seu nucli constitutiu: la imatge de Llorens Artigas i Joan Miró treballant junts a Gallifa no sembla ja possible.

Ens havíem referit a Lalique com al gran innovador en la joieria, i un percussor en l'operativa de dissenyar joies des del desconeixement de l'ofici: també el nostre Modernisme ens va donar molts exemples, obrint així les portes al concepte de joia d'artista. A cavall entre el Modernisme i el Noucentisme, els escultors Gargallo, González, i Manolo, mostren una relació intensa amb el fet orfebre. Gargallo s'apropa a la joieria forçat per una malaltia que al 1916 "l'obligà a executar obres en petites dimensions" (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985: 195), aspecte interessant que avança aquesta idea de la joieria com a petita escultura, 'operació' que l'allunya de l'utilitarisme de la joia i que li facilita la seva *artificació*. Juli González troba en la joieria una manera de mantenir la seva economia, "el treball d'orfebreria va ser pràcticament l'única font d'ingressos de Julio González al llarg de la seua vida." (Llorens, 2009), però el seu reconeixement ve per l'escultura: és a dir, la seva "signatura" com a escultor *artifica* la joieria, que era la que li donava de menjar. Cas similar el de Manolo Hugué que "*en la capital francesa se dedicó, con Julio González, a modelar joyas y pequeñas esculturas*" (Murray, 1978: 344), si bé la informació que disposem ens indica que Manolo no manufacturava els seus dissenys.

Lluís Masriera ens presenta una síndrome que veurem repetir-se, particularment en el camp dels joiers: el pintor-orfebre.

Cal afegir-hi també, després d'haver resseguit la seva vida i les seves obres, tant pictòriques, com de joieria i esmalt, tant de teatre i escenografia, com els diversos textos que escriví, que Lluís Masriera fou un home d'una sensibilitat especial, dotat d'una destresa tècnica i unes aptituds notables pel dibuix i d'una imaginació i una creativitat extraordinàries. (Vélez, 2008: 199)

Com ja vàrem fer notar, l'entrada que li dedica la Gran Enciclopèdia Catalana està il·lustrada amb una pintura seva (*L'ombrel·la japonesa*, 1920), i ell mateix preferia afirmar-se com a pintor.

Aquesta inseguretats a considerar-se creadors, apreciable fins i tot en artistes complets com Lluís Masriera, quan actuaven d' "artistes menors", pressuposa una tàcita acceptació d'inferioritat per part dels nous –i brillants– artesans. (Fontbona, 1985: 79)

Cas similar trobarem en Manuel Capdevila ("Manuel Capdevila i Massana: l'orfebre que volia ser pintor." Vélez, 2007), i en Jaume Mercadé, persones que més enllà de la seva passió per la pintura, resta la constatació que el prestigi estava en aquest camp i no en la joieria / orfebreria (exposicions en galeries i en museus, catàlegs i llibres, reconeixement acadèmic). Potser aquesta amb la seva estructura manufacturera de taller, amb els encàrrecs i la funció implícita en els mateixos objectes que produïen, els hi restaven la sensació de llibertat i d'artista individual que la pintura els procurava (aquesta mateixa llibertat els va fer ser pintors no "*à la page*", ja que econòmicament no depenien del mercat pictòric?)

Sigui com sigui, aquesta porta giratòria entre l'orfebre i el pintor també obria el cas contrari: el pintor, l'escultor que volia fer joies. I com en el cas de la ceràmica el territori és ampli, o potser més. Si acudim a la literatura que nosaltres hem consultat (tant de llibres com de catàlegs d'exposicions) de la ceràmica podem ressenyar l'exposició *Prova de Foc: Ceràmiques d'artista*

(1989) i *Cerámica de artistas* (Caprile, Soria, 2008) l'únic catàleg que incorpora artistes –a l'entorn del Mediterrani–. No entrem en les publicacions centrades en Picasso o Miró, o aquelles que incorporen també a ceramistes (com *La cerámica española y su integración en el arte*, 2006).

Mentre que en joieria tenim *Joies d'artista. Del modernisme a l'avantguarda* (Fondevila, 2010), *Private passion. Artists' Jewelry of the 20th Century* (Joris, 2009), i *Bijoux d'artistes* (Venet, s.d.). Veiem que la participació d'escultors i artistes com a dissenyadors de joies resulta més rellevant, amb la naturalitat que el propi ofici facilita a aquest doble paper: dissenyador / fabricant. I sospitem que els circuits de la joieria (les joieries en tant que botigues, més enllà de les puntuals exposicions a les galeries o museus) tenen més "naturalitzada" aquesta implicació dels dissenyadors-artistes entre la seva oferta, de la mateixa manera que moltes vegades el nom marca de la casa (Masriera, Mercadé, Capdevila) garantia la qualitat de la manufactura i el disseny firmat per aquell. És per això que ells es sentien artistes en tant que pintors?

Va haver-hi un moment que entre els joiers i els crítics es va dir que la joieria no era una art aplicada, un art menor... val, a mi ja em va be que digueu que la joieria és un art com un altre. Però jo crec que no, que la joieria sempre és un art que va darrera de les altres. I no és cap mal, per que algú ha d'anar darrera.  
(Joaquim Capdevila, 2016)

Sigui com sigui, l'*artifitacion* provocada pel efecte "signatura" dignifica la joia, la manté en aquest territori ambigu però estable d'uns objectes considerats obres d'art, però útils, altament significatius, i matisadament expressius, un element central en el rol de l'artista.

*Eso va unido la movimiento del arte contemporáneo, que es que las piezas deben expresar algo y no estar faltas de contenido. A mi eso me parece muy bien, pero hay una parte que no me acaba de gustar del todo que es eso de expresar todos los sentimientos, y todo lo que tienen adentro de frustración y hacer como de psiquiatra. A mi eso, en la joyería, me parece que no. Por que*

*es toda mi mala energía, todo lo horrible que yo saco, y hacer que otro se lo ponga: a mi eso me parece absurdo. Cómo mi porquería se la voy a botar a que alguien la lleve: hagan arte contemporáneo para un salón donde yo exprese todo ese horror que llevo dentro, pero no haga que otro lo lleve encima.* (Carulla, 2015)

Núria Carulla, la citada joiera colombiana, ens mostra el límit que la funció de la joieria imposa: això no treu que la joieria contemporània (tal com Heinich delimita) hagi forçat aquest límit, bàsicament en l'àmbit de la joia feta pel museu, per l'exposició "manifest".

*Pero si el estilo y la expresión ya no son áreas de una fuerte coacción (siempre hay coacciones), el aparentemente incuestionable propósito de crear objetos "útiles y agradables" se ha hecho más, no menos, conflictivo.* (Dormer, 1993: 200)

Però com hem vist (i Dormer ho va combatre) aquell moment va servir de focus sobre un ofici que la joventut volia fer seu des d'una actitud més provocadora, divertida i cercadora d'aquella connivència amb els artistes visuals (ho varen visualitzar en la comentada exposició *Joieria Europea Contemporània*, 1987). Potser el límit de l'artista contemporani que ha intervingut en aquest territori sigui Damien Hirst amb la seva calavera recoberta de diamants (*For The Love Of God*, 2007), on –coherent amb el paradigma de l'art contemporani– la peça porta a l'espectador a la pregunta "això és art, això és joieria?". Potser és una peça per col·locar en una nova exposició sobre *Joies d'artista*. Com veiem l'efecte "signatura" en aquest cas no té retorn sobre l'*artification* de la joieria, perquè implícitament el paradigma contemporani trenca aquest procés: si tot és art, no cal que ningú "artistifiqui" cap ofici artístic, cap material, cap llenguatge.

Aportem aquí una conclusió de la nostra recerca: l'*artification* funciona (amb els seus límits, com hem vist al llarg de la recerca) dins del paradigma de l'art modern, no amb l'art contemporani. De fet, aquest va voler jugar amb la *desartification*, que va ser la maniobra epistemològica de l'abastament citada *Fountain* (Duchamp, 1917), però el *Pop* i el *Conceptual* varen iniciar un procés

en sentit contrari (i Duchamp ho va tolerar amb la seva ironia interessada).

Per què, què vol dir *artification* en una pràctica artística on tota l'estona s'està provocant la reflexió sobre el límit del que és i no és art? En aquest sentit quan els artistes moderns (Picasso, Dalí, Miró, Tàpies) defensaven en el seu territori la utilització d'un ofici artístic, això tenia un efecte d'*artification* sobre el mateix. Quan Pere Noguera fa els seus "enfangats", o en una *performance* es menja uns plats de ceràmica, el seu valor de "signatura" ja no actua sobre la ceràmica "artistificant-la", sinó que actua sobre ell mateix com a artista contemporani: és ell que "s'artifica" al proposar aquestes actuacions. El mateix passa amb Damien Hirst: tant en la utilització de l'orfebreria (*For The Love Of God*, 2007) com en el de la taxidèrmia (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991). Per cert, aquesta darrera peça actua en el procés d'*artification* de la taxidèrmia?

### **6.3 Col·leccionistes, mercat i museus: una situació anòmala?**

*There are four successive circles of recognition through which the exceptional artist passes on his path to fame. I will call them peer recognition, critical recognition, patronage by dealers and collectors, and finally public acclaim.*  
(Bowness, 1990: 11)

Acceptat un cert reconeixement pels pares i pels crítics, el patrocini dels marxants i dels col·leccionistes és bàsic pel desenvolupament de la carrera (el necessari retorn econòmic), és necessari per avançar en la valoració de la pròpia obra, i aquí la paraula valoració adquireix el seu sentit complet: valoració professional acompanyada del corresponent valor econòmic. Això en una professió que ha de mostrar un dissimulat interès en el capital econòmic, allò que Bourdieu denominava "*la economía anti-económica del arte puro*" (veure apartat 1.3.2).

*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, 1995b: 43)

Quin reconeixement els dóna als oficis artístics aquest cercle de marxants, galeristes i col·leccionistes? I quina és la sanció d'una instància clau en el moment de la consolidació (Peist, 2012a: 320) com és el museu?

Als esmalts, centrant-nos en el darrer període dels 80 fins al 2000, hem constatat que el món de les galeries no ha estat actiu, i trobem només galeries de segon nivell (Galeria Rovira, Augusta, Comas, Foga-1, Foga-2, Matisse, Roglan, Sala Nonell, Kreisler, Foc...), amb les excepcions de la Galeria Dau al Set (exposició del Premi Internacional d'esmalt Massana/Soldevila, 1987), i de la Sala Alcolea de Madrid (exposició de Francesc Vilasís-Capalleja, 1989). Carme Amat va ser propietària de les galeries Foga, i una gran impulsora de l'esmalt (molt implicada en la Biennal de Salou i en el MECS) així com una de les poques col·leccionistes, junt amb Mercè Rabetllat de Vidal, Salvador Casals i Fuentes Marquez, tal com ens informen Andreu Vilasís i Núria López-Ribalta que també mantenen una modesta col·lecció. L'únic esmaltador que té una activitat econòmica que l'ha permès viure només d'ella, és Francesc Vilasís-Capalleja, i que principalment té compradors a galeries estrangeres (Alemanya, França, USA, Itàlia, Japó) on sí hi ha un cert col·leccionisme.

Respecte als museus, la presència de l'esmalt és al Museu de Disseny de Barcelona, dins de la col·lecció de les *Arts d'autor. Catalunya, segle XX*. Aquesta col·lecció té els seus antecedents en l'exposició *Exposició d'esmalts "Escola de Barcelona"*, al Museu de les Arts Decoratives, aleshores al Palau de la Virreina (1983). Per iniciativa d'Andreu Vilasís i Miquel Gil (aleshores director del Museu i professor de l'Escola Llotja) aquesta exposició incorporava la demanda als autors de donar les peces per a una futura secció dedicada als esmalts en el si del Museu (Vilasís, 2015a). Ja hem explicat que aquestes peces van restar als fons dels Museu, i que Vilasís se les va emportar –amb el vistiplau de la direcció– al Museu de l'Esmalt Contemporani de Salou, MECS (inaugurat al 1990). Amb la constitució del Museu del Disseny i del seu nou programa museístic, les peces més significatives han tornat. Actualment al



Museu del Disseny tenen 95 peces (60 sota el concepte d'arts d'autor), de les quals exposades actualment 18.

D'altra banda, el Museu de l'Esmalt Contemporani de Salou és un intent, únic a l'estat espanyol, de constituir un espai de referència per l'esmalt, però cal dir que malgrat els esforços dels seus promotors (amb les biennals internacionals incloses), no acaba de aconseguir els seus objectius.

La incorporació en el MACBA de l'esmalt és anecdòtica, com anecdòtic és que l'arxiu de la col·lecció sota l'epígraf d'esmalt no distingeix entre l'esmalt al foc sobre metall i l'esmalt com a tipus de pintura. Pròpiament esmalt al foc sobre metall tenim els dos panells de Öyvind Fahlström, *Restaurangblandning I i II*, (1961), i el poema-objecte *Atrapades* (1988) de Núria López-Ribalta que està en procés de documentació (no està clar si alguna peça de Joan Brossa hi té aplicacions d'esmalt al foc sobre metall, i ens consta que López-Ribalta li va realitzar tres poemes objectes aplicant l'esmalt).

Des d'un punt de vista de reconeixement normalitzat, hem de concloure que l'esmalt té una posició de gran debilitat en aquests cercles dels galeristes, col·leccionistes i museus. I si tenim fons als museus (Museu del Disseny, MECS, MACBA) són fruit de donacions dels propis artistes, no de col·leccionistes o de decisió de compra pròpia de la institució.

Abans de continuar amb els altres dos oficis artístics, voldríem recordar que el període dels anys 50 i 60, la permeabilitat en el món de les galeries respecte als esmalts, la ceràmica, el tapís i la joieria va ser una mica més alta: ja hem referenciat casos on això es donava (recordem, per exemple, el cas d'estudi del *Salón de Mayo*)

La ceràmica, i tornant a aquest període final del s. XX, comença a perdre protagonisme, al mateix moment on Miró, Llorens Artigas, Cumella i Picasso, comencen ha estar esgotats com a material de galeria i són ja objecte d'entrada als museus (significativament al 1982 hi ha la donació de Jacqueline Roque de quaranta-una peces ceràmiques al Museu Picasso de Barcelona). D'altra banda ja hem seguit l'evolució dels gustos amb l'aparició del paradigma contemporani i la pèrdua de l'interès pe l'objecte ceràmic. Concretarem l'activitat de les galeries de primer nivell: La Sala Parés farà la darrera

exposició de ceràmica l'any 1979 (Elisenda Sala). René Metras amb Rosa Amorós mantindrà una continuada presència (1978, 1980, 1982, 1988, 1990, 1992), però és un cas únic. Abans Cumella havia tingut una certa presència a la Metras (1964), així com al Dau al Set (1974, 1980, 1988). Artur Ramon presenta una exposició de Maria Bofill (1989), i una altra sobre Artigas-Cumella (1992). Madola exposarà a la Galeria Carles Taché al 1993. Benet Ferrer ho farà a la galeria Àmbit al 1988, i junt amb Pere Noguera, tenien una certa activitat sota el paraigües de l'art conceptual (com Jordi Benito *Transformación de un terrón de tierra mediante la descomposición y la humedad*, 1972), que es mostrarà a la Fundació Miró i a la Galeria G, espais de reputació però no de retorn econòmic. Sabem que Madola al 1985 i Maria Bofill al 1983 i 1985, varen ser presents a ARCO. Aquest és el panorama de la ceràmica i la seva relació amb les galeries, i que ens aporta aquesta proximitat al mercat, però sense una clara consolidació que en els posteriors anys ha minvat (Amorós, 2013; Bofill, 2013; Madola, 2013). La presència de col·leccionistes és molt acotada, malgrat que sí hi ha un interès en la ceràmica històrica, més a prop el món dels antiquaris. Pròpiament en l'àmbit de la ceràmica contemporània no hi ha col·leccionistes com els que hi ha a Alemanya, França, Bèlgica, malgrat que als 80 la ceràmica es comprava. Ressenyar a Emili Puigvert (farmacèutic de La Bisbal), el Dr. Salazar, i Francesc Mestre (amb un ampli recorregut com a galerista), com a col·leccionistes interessats en la ceràmica actual (informació facilitada per Amorós, Bofill, Ferrer, Jordana i Madola). Els col·leccionistes més destacats (Sunyol, Vilacasas) si bé tenen obra de ceramistes actuals (el cas més paradigmàtic és Rosa Amorós) o d'obres amb material ceràmic (Miquel Navarro, entre d'altres), l'enfoc és clarament lligat a l'interès per l'autor en tant que artista.

Respecte a la presència a museus, tornem a la col·lecció de ceràmica inclosa en *Arts d'autor. Catalunya, segle XX* al Museu del Disseny. El catàleg, *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor* (Vélez, 2014b) curiosament dedica dos apartats a la ceràmica, un genèric i l'altre a Picasso i Miró (el valor de la signatura). Segons ens informa la conservadora de la Col·lecció de Ceràmica, Isabel Fernández del Moral, amb el concepte de

ceràmica d'autor (s. XIX i XX) tenen 724 peces (d'un fons total de 23.500, de les que 7.500 són peces de volum), de les quals exposades actualment 81.

Al MACBA ja hem comentat la minsa presència i l'ambigüitat en el tracte de la ceràmica en el cercador de la col·lecció. Antoni Cumella, Mirò, Joan Ponç, Pere Noguera, Ramón Muriedas, Perejaume, Subirachs, Chillida i Rosa amorós són autors dels que consten peces on la ceràmica hi juga un paper (no tornarem a comentar l'origen de les donacions).

Recordem que el 47è Congrés i Assemblea General de l'AIC va aconseguir mobilitzar 27 galeries, aconseguint que el MACBA acollís l'acte de presentació del circuit del Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, i ho entenem com a una gran fita. Com veiem, hem de concloure que la ceràmica manté una dèbil posició en aquest cercle dels galeristes, col·leccionistes i museus. I la reivindicació sobre el perdut museu propi de ceràmica mostra aquesta *artification* semi-estabilitzada, on el sector viu la tensió entre el MACBA i el Museu del Disseny.

La joieria ofereix una primera observació interessant: les exposicions que han marcat la valoració d'aquest ofici artístic han estat localitzades a la seu del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona (*Cien años de joyería y orfebrería catalanas*, 1966), al Palau Macaya de "la Caixa" (*1900-1980 80 años de joyería y orfebrería catalanas*, 1981), al vestíbul de les oficines centrals de "la Caixa" (*Joieria Europea Contemporània*, 1987), i finalment al Museu de les Arts Decoratives al Palau de Pedralbes (*El laboratori de la joieria. 1940-1990*, 2001). Cert que el Museu d'Art Contemporani de Madrid havia organitzat la petita mostra *La joya como diseño* (1971-1972), propiciant pionerament un reconeixement que va ser valuós.

Als anys 70 diverses espais facilitaven algunes exposicions de joieria: Galeria Pipsa (Barcelona), Galeria Barra de Ferro (Barcelona), Galeria Roca (Sabadell), Galeria Llibreria La Rambla (Tarragona), Galeria Isaac el Cec (Girona), Estudi Vidal (Sitges), Galeria Laurent (Barcelona), etc. Però serà a partir dels 80 (com ja hem comentat) que apareixen les galeries especialitzades: a Barcelona la pionera va ser la Galeria Hipòtesi (1986-2010) de Maria Lluïsa Samaranch, seguida d'espais expositius que tenien al darrera

els propis joiers (no era el cas de Hipòtesi): l'Espai Positiva (del propi grup), la Galeria Gu (Anna Font), Local D (Grego G. Tevar, Roberto Carrascosa, Juanjo Rotger i Ricard Domingo), Forvm Ferlandina (Beatriz Würsch i Tanja Fontane), i Pilar Garrigosa que va tenir activa la Galeria Magari entre el 1996 i el 2001 (consultades Samaranch, Garcia Tevar i Garrigosa, ens indiquen la difícil sostenibilitat econòmica d'aquestes iniciatives). En aquests moments és significatiu que, dins del circuit de galeries participants al voltant del 47è Congrés de l'AIC, dues galeries de Sant Cugat del Vallès (molt actives, amb activitats de taller) combinen joieria i ceràmica: sembla que hi ha un possible camí autònom fora dels canals comercials propis del mercat de l'art, i més a prop de la botiga-exposició-taller que recorda certes joieries de principis de segle.

Respecte als col·leccionistes, podem ressenyar a Miquel Alsius, Antonia Cortijos, Pilar Garrigosa i Carme Pinos (Mónica Gaspar va moderar una taula sobre *Col·leccionar joieria contemporània* al 2011, contant amb la seva presència). Els fabricants i manufacturadors Ramon López i Rafael Carbonell (propietaris de D'or Joiers, col·laboradors, entre d'altres d'Elsa Peretti, manufacturant els seus dissenys per a Tiffany & Co.) tenen una gran col·lecció i estan donant les passes per construir un museu prop de Girona (Garrigosa, 2017). Finalment ressenyarem a Maria Lluïsa Samaranch que té tres àmbits d'interès en la seva col·lecció: joieria catalana des del 1900, joies d'artistes i joieria contemporània. Respecte a l'interès dels museus actuals en la joieria contemporània tornem, òbviament, al Museu de Disseny i la seva col·lecció a dins de les ja comentades *Arts d'autor*. Recordem que el fons d'aquesta col·lecció arrenca de l'exposició *El laboratori de la joieria 1940-1990*, i de la generosa donació d'autors i joiers: tenen 126 peces (de les 755 del fons total), de les quals exposades actualment 77. I al MACBA no consta cap peça dins d'aquest epígraf.

Una situació anòmala? Caldria fer una recerca més comparada amb els terrenys de la pintura i l'escultura (entre d'altres amb els estudis coordinats per Bonaventura Bassegoda sobre el col·leccionisme i els museus) per afinar aquesta valoració. Però ens atrevim a apuntar que els esmalts, la ceràmica i la

joieria disposen d'una deficiente xarxa de galeries i de col·leccionistes, així com una quasi exclusiva presència al Museu del disseny, en tant que hereu del concepte d'arts decoratives, ara complementat amb el concepte d'arts d'autor.

Si la referència en tant que *modus operandi* del reconeixement és la del món de l'art, sembla que no serà fàcil establir paràmetres d'equivalència. El cercle de pars funciona més com sancionador de les bones pràctiques (el caràcter tècnic i la importància de l'habilitat, la *tecné*), els crítics han de saber valorar aquest aspecte sense deixar de banda altres valors (similar al paper dels crítics en disseny i arquitectura), i el salt a les galeries i als col·leccionistes ja no resulta equiparable. I és que la barrera del mercat i el seus valors de canvi-signe respecte al món de l'art són difícilment homologables: el disseny té un preu, l'artesanía és "barateta", i l'art no té preu.

I seguint a Elkins en la seva proposta sobre la ceràmica: abandonar la voluntat de ser valorats els oficis artístics segons el sistema de l'art i acudir a la seva especificitat, que està en aspectes experiencials, hàptics, sensuals, aquells aspectes que unes arts excessivament visuals (l'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica, malgrat Benjamin) han perdut, han "liquidat" (Bauman).

*Ceramists, I think, should forget about their marginal position in art history. We should talk the way that the objects compel us to talk: either at the fundamental level of philosophy, or on the irrational level of entrancing, hypnotically sensual encounters. That is freedom, and it is also, I think, real pleasure. (Elkins, 2009: 27)*

## CONCLUSIONS

Varen començar la nostra investigació moguts per una certa incomoditat davant de la diferència entre les arts majors i les arts menors, que revelava, al nostre parer intuïtiu, una pèrdua de valors respecte a aquelles imatges i objectes que ens acompanyen en els nostres entorns privats i públics. No sense certa ingenuïtat acudíem a l'experiència estètica de la nostra infància que, curiosament, coincidia amb la dècada dels 60 on aquesta diferència era menor. El record del nostre pare (*amateur* de l'art i pintor aficionat) posicionant-nos davant de les pintures impressionistes i mostrant-nos aquella nova manera d'entendre la pintura i la percepció, és a dir el nou paper de l'artista, resulta altament significatiu del que es constituirà en allò que Nathalie Heinich anomena el règim de singularitat (Heinich, 2005). Aquella singularitat afectaria les arts menors, els oficis artístics, portant-los a nous territoris si no volien ser exclosos del nou paradigma de l'art.

D'altra banda la convivència (dècades més tard i sota l'herència dels anys 70) actuant com professor en un entorn formatiu (on es desenvolupaven futurs formalitzadors en els àmbits de les arts visuals, el disseny i les arts aplicades) ens va fer tornar a qüestionar, ja no tan ingènuament, aquestes jerarquies entre les arts majors i menors. I aquest qüestionament ja el fèiem

tenint la formació d'historiadors de l'art, on se'ns havia entrenat en aquestes clares jerarquies.

I aquí van sorgir les preguntes, ara sota l'enfocament teòric i les eines aportades per la sociologia de l'art, i en particular per la sociologia del reconeixement (fruit de l'aprenentatge amb el Dr. Vicenç Furió al Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art de l'UB). La primera constatació era que aquest reconeixement no era homogeni al llarg del segle, amb diferents etapes: Cóm eren aquestes etapes? Quin protagonisme han tingut els esmalts, la ceràmica i la joieria? Han compartit les mateixes estratègies i han aconseguit els mateixos resultats? En aquest reconeixement hi ha tingut algun paper l'Escola Massana? Aquesta investigació ens dóna llum sobre els processos de reconeixement ja estudiats en el món de l'art? En aquesta lluita pel reconeixement, quin ha estat el balanç final a les darreries del s. XX?

### **7.1 Plataformes acadèmiques, reconeixements endogàmics, sostres de vidre i reconeixements autònoms**

Als inicis de la recerca ja vàrem constatar el diferent tractament de la relació entre arts majors i menors en el Modernisme, el Noucentisme, les Avantguardes, els moviments de postguerra... Hem vist com el Modernisme a través de l'arquitectura volia arribar a un art total on tots els oficis constructius en formessin part. Evidentment una actor principal, l'arquitecte, adquiria el paper de projectista, de dissenyador, que "artistificava" els diferents oficis que implicava. I això va tenir una especial rellevància a la ceràmica, que produeix (fora de l'arquitectura) les primeres ceràmiques d'art (Antoni Serra i Fiter), i a la joieria que de la mà de Masriera es connecta amb l'*Art Nouveau*, i obre el camí als dissenyadors i artistes que projecten joies (el mateix Masriera ofereix la doble faceta de pintor i orfebre). Vàrem veure com aquest moment històric aportava la contradicció entre la reivindicació de les *Arts and Crafts*, i el *modus vivendi* dels patrocinatoris del Modernisme que era la revolució industrial: William Morris relacionava la manufactura artesana com oposada a la alienació del treball mecanitzat, tot apostant per la solució socialista. Aquestes tensions polítiques i socials ens mostren com amb el nou modus de producció, pare de

la industrialització, aquell artista/ artesà (Shinner, 2004) opta per tres camins: l'art en règim de singularitat, el disseny industrial i l'artesania. Aquesta darrera tindrà dues orientacions: l'artesania popular (que és manté en la voluntat de servei, en la prioritització de la funció, en el valor d'ús dels seus objectes) i els oficis artístics que són els proveïdors de les anomenades arts decoratives (on les funcions es comparteixen amb la decoració i els valors de canvi-signe). Les arts plàstiques (anomenades més tard arts visuals) monopolitzaran exclusivament el valor de signe, fugint del valor d'ús, i augmentant exponencialment el valor de canvi.

El Noucentisme, sota la màxima "orsiana" de l'obra ben feta, va valorar els oficis en front de la despersonalització del treball industrial però conscients de que el país tenia en la indústria el seu nucli productiu i que calia "artistificar-la". Aquests oficis seran objectiu de la creació de l'Escola Superior dels Bells Oficis.

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)

Aspecte que ressonarà en el paràgraf del tretzè article del testament d'Agustí Massana: *"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."* Com sabem, aquest llegat va donar peu a l'Escola Massana que sota la direcció del FAD, el Foment de les Arts Decoratives, va representar l'intent de mantenir aquells oficis que, tot complementant la indústria, no quedessin arraconats i es perdessin (encara manté a la façana el rètol *Conservatorio de Artes Suntuarias*, rètol que no és llegit amb les mateixes connotacions que el de *Conservatorio de Música*).

El Noucentisme i la seva pervivència en la postguerra, va mantenir una valoració de les arts menors molt temperada, ja que la decoració tant privada com pública (particularment la religiosa) va ser un espai d'alta producció: orfebreria, esmalts, ceràmica, pintura decorativa van tenir un particular



protagonisme i simbolisme en les importants obres del Monestir de Montserrat (entre d'altres). I aquí la funció d'ús i de signe anàvem de la mà, tot deixant en segon terme el valor de canvi. En aquesta etapa, la reputació dels pars estava molt lligada a la seva capacitat i voluntat de mestratge, i aquest tenia el seu espai a les escoles que substituïen els processos d'aprenentatge dels antics gremis: l'Escola Massana apareix (en aquella època molt osmòtica amb el FAD) com a centre reputat.

Als anys 60 encara tenim mostres d'aquesta connivència entre arts majors i menors (l'estudiat *Salón de Mayo* és un cas), tot començant la ceràmica a donar mostres d'una capacitat d'evolucionar al costat de la pintura i l'escultura amb la seva polèmica "figuració *versus* abstracció" (així com el tapís). I una joieria que mostrava la seva capacitat d'activar noves posicions en el *classement*, generant uns objectes ornamentals que es contraposaven al luxe sospitós de l'anomenat joiam de l' "*estraperlo*" (Dalmases, Giralt-Miracle, 1985). Aquestes noves joies que fugien de l'or i de les pedres precioses varen tenir en Manuel Capdevila el seu referent, així com la ceràmica d'autor ho va tenir en Josep Llorens Artigas, tots dos professors de l'Escola Massana (i fundadors de les corresponents especialitats).

Als 70 un nou paradigma entra en acció: l'art modern es troba en front de l'art contemporani (Heinich, 2014). El Pop, el Minimalisme, l'Art Conceptual posen en crisi la funció i l'ús de l'art, tot reservant-se el seu valor de signe, que amb la globalització post mur de Berlin, serà ja directament valor de canvi-signe. D'altra banda el disseny industrial, amb la modernitat en el seu ADN, introdueix canvis en els nostres usos de l'espai domèstic i públic, així com accelerant el consumisme.

Els oficis artístics afronten una etapa complicada: si volen accedir a l'*artification* han d'entrar en el paradigma contemporani (sobretot de la mà de les actituds conceptuals), o apropar-se al disseny industrial amb la seva capacitat d'entendre el mercat i els nous usos. L'esmalt, que havia quedat a les portes de compartir espai amb la pintura no superant l'àmbit decoratiu (aplicat), no té ja espai en el nou repte, en aquesta nova etapa. La ceràmica i el tapís demostren la seva força com a llenguatges que s'enfronten a la

industrialització, tot entroncant-se amb l'art popular i rural (els *hippies* i la contracultura) i defensant la voluntat d'autor, el principi de singularitat. Però el menyspreu per la tècnica, pels materials, per la tradició, estan en l'ADN del paradigma contemporani, i els crítics i els *curators* mostren cada vegada més indiferència (quan no menyspreu) cap a aquests oficis artístics: els creadors que opten per aquesta desmaterialització de la seva pràctica, fan com el déu Mercuri.

Recordem la diagnosi de la nostra recerca. Respecte a l'esmalt hem arribat a la conclusió de que no va superar el reconeixement endogàmic, no va aconseguir involucrar a crítics, historiadors i galeristes de primer nivell (els 'actors'), amb capacitat d'acreditar la seva *artification*: varen guanyar els 'obstacles' (habilitat únicament tècnica, dependència del client, pes de la tradició, inferioritat social, ingerència de l'amateurisme). Pensem que l'esmalt es debat entre la *desartificació* i l'èxit parcial (Heinich, 2010: 3).

La ceràmica sí que va aconseguir uns nivells de valoració en el mercat de l'art i en la historiografia importants, sobretot degut a l'efecte "signatura" (Miró, Picasso i altres). A canvi els ceramistes han aconseguit posicionar-se en un semi-èxit estabilitzat: no tenen l'entrada barrada, però plana sobre ells un sostre de vidre.

Hi ha un ofici que troba una via pròpia: la joieria. A principis dels 70 crea lligams amb el món del disseny, lligams que fa que la producció joiera tingui una pervivència clara en aquest món (cal citar la marca Tous?). Però també sap entendre els nous comportaments de l'ornament corporal, i troba en les actituds lúdiques del disseny postmodern un camp a explorar (alguna ceràmica ho va intentar –pensem en Benet Ferrer– però la producció semi-industrialitzada de les editores de disseny eren una potent competència, per exemple B.D.). Als 80 definitivament la joieria mostra la seva exuberància lligant aquella llibertat formal lligada a l'eclecticisme dels materials, amb l'especulació conceptual del món de l'art: l'anomenada joieria contemporània. Tot i que va ser un revulsiu, el camí estrictament museològic, "artistificat" (joieria no per ser portada, si no per ser exhibida als museus), va tenir un curt recorregut (Gaspar, 2016). Però va servir per obrir els ulls i crear una

acceptació en un públic jove que havia abandonat l'ornament corporal per que no responia a les seves expectatives de *classement*: ara sí, entroncava amb els nous papers de gènere, els nous espais d'oci, la nova cultura de la imatge (és l'ofici artístic que li va guanyar la partida a la fotogènia). Ha decidit trobar un espai propi, paral·lel als circuits de l'art, circuits aquests que segueixen fixats en els artistes que fan joies (per cert, pocs coetanis).

Aquesta és una concreció sumària de les etapes que ens hem trobat fruit de la nostra investigació. Hem pogut observar la importància de l'escola com a instància que, en el primer cercle de pars, crítics i galeristes, té un paper que fins ara no hi havíem parat esment. Parlem d'escoles (podríem fer-ho més extensiu a les facultats de belles arts) en tant que amb aquesta denominació han estat les encarregades d'ensenyar els anomenats oficis artístics (durant anys eren conegudes com a escoles d'arts i oficis). En un primer moment l'escola ha funcionat seguint l'esquema del mestre, propi de la noció gremial, en aquella etapa on la transmissió de l'ofici tenia molt de coneixements tècnics (àdhuc de secrets), on el possible client valorava molt la capacitat resolutòria. Aquest model ha funcionat en la primera etapa de l'esmalt (fins als 60) on el control tècnic era imprescindible pels resultats que es demanaven (art aplicat, encàrrecs d'art sumptuari i religiós). A mida que l'autoria guanya territori, i els oficis s'enfronten a una oferta sense demanda (com les arts majors), l'escola s'obre als processos pedagògics d'altres mestratges: la segona etapa de Llorens Artigas –on el seu prestigi com artista era prioritari sobre el de ceramista– o la irrupció de Manuel Capdevila com responsable de l'Aula de Projectes separada del Taller de Tècnica, són una mostra clara d'aquest nou comportament. L'escola com a institució s'adapta cada vegada més, no tant a ensenyar l'art com a ensenyar a ser artista. Aquí la seva reputació institucional opera sobre el mecanisme de les consagracions creuades (Peist, 2012a), és a dir sobre el reconeixement dels professors en tant que actors en el món de l'art, i sobre els dels ex-alumnes que obtenen èxits en aquest món (l'endogàmia dels ex-alumnes que s'integren com a professors forma part del reforç-retorn d'aquestes consagracions creuades).

Afegir una particularitat contractual que li va donar a l'Escola Massana un avantatge competitiu: depenent d'un patronat municipal fins al 1993 (fora de les normes funcionarials en la contractació de docents), incorporava un número important de professionals a temps parcial com docents (sobre un 70%), de manera que la interrelació entre el prestigi professional i docent estava garantida (en aquest sentit competia amb les escoles privades, i s'allunyava de la funcionarització de les escoles públiques). Potser aquest avantatge explica la seva reputació en el món dels oficis: en les col·leccions de les Arts d'autor al Museu del Disseny, les referències a aquesta escola són notablement majoritàries, incidint en la nòmina d'artífexs que es van formar o que van formar els autors referenciats.

*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, 1997: 60)

¿Formen part les escoles, les facultats (i per extensió les facultats d'història de l'art) d'aquesta infraestructura destinada a sostenir la creació i la difusió de l'art contemporani, en tant que aquest necessita, abans d'incorporar-se al mercat, d'una visibilitat de les seves pràctiques que només els canals institucionals poden fer o arriscar?. Semblava ser més entenedor en el paradigma modern: el primer cercle posava en contacte els pars, els primers galeristes, els primers crítics (amb el paper de les escoles com a proveïdores), i si aquest primer moment funcionava, les carreres professionals es consolidaven al cap d'unes dècades amb l'entrada en els museus (bon exemple és el de la generació d'estudiants del Royal College –amb David Hockney entre ells– explicat per Alan Bowness, 1990: 12-16). En el paradigma contemporani, la inversió dels cercles col·loca els centres d'art i els museus ja en el primer moment,

desplaçant els galeristes, i canviant els primers crítics per *curators* (Heinich, 2014: 210-231): les escoles d'art, les facultats han incorporat aquests *curators* a la seva plantilla professoral. Aquesta incorporació s'ha fet d'una manera gradual: la presència d'historiadors d'art era escassa en l'etapa post-gremial, amb l'art modern teòrics i historiadors guanyen pes, i amb el paradigma contemporani perden pes els historiadors i el guanyen els teòrics postmoderns que molt sovint actuen com a *curators*.

De fet també els artistes tenen paper com a *curators*, de manera que els processos de reconeixement mostren una certa promiscuïtat de rols (ja és normal en les matèries de les facultats i escoles, impartir formació dual). I les escoles formen part d'aquesta promiscuïtat, essent això part constitutiva del seu èxit (no molt diferent de l'èxit d'una reputada escola de negocis, per exemple).

*“Le succès des nouvelles écoles d'art se mesure à leur capacité de former un type social nouveau d'artiste et d'accélérer son intégration dans le monde et le marché de l'art.”* (Moulin, Costa, 1997: 322)

Una anècdota que ens sembla significativa respecte a dues visites d'artistes a l'Escola Massana. L'any 1982 Antoni Tàpies, amb motiu d'exposar vuit obres a l'Escola, accepta un col·loqui amb els alumnes que abarroten la sala d'actes. *“Tàpies, acorralado a preguntas por los alumnos de la Escola Massana”* era el titular de la crònica a *El Correo Catalán*, que mostrava (com també Rafael Wirth a *La Vanguardia*) l'actitud de l'alumnat davant del pintor, una actitud que va ser directa i incisiva. L'any 2013, l'artista visual Ignasi Aballí ofereix una conferència a la mateixa sala d'actes (ell ha estat professor d'aquesta escola entre els anys 1990 i 2007), i l'actitud dels alumnes va ser d'una discreció notable. Els alumnes de l'any 1982 encara varen preguntar a Tàpies sobre temes tècnics (problemes sobre aglutinants pictòrics) i sobre processos creatius (l'ús de drogues), a part de posar en dubte la seva obra; els alumnes del 2013 davant d'un reconegut artista contemporani varen intervenir (poc) amb preguntes col·laterals i d'un cert caràcter estratègic (obra en espais públics,

preu de les obres). Podem aventurar alguna interpretació: davant del paradigma modern (que Tàpies representava) la confrontació era clara, esperable. És més, aquest enfrontament podia ser valorat com positiu en la cerca d'un espai propi en front d'un artista consagrat (amb un cert regust psicoanalític de "matar el pare"). Amb el paradigma contemporani, amb un artista que planteja sistemàticament els límits de l'art, on la tècnica no ofereix cap referent i el llenguatge està ple d'ambigüitats (elements que no fan desmerèixer la seva obra) és difícil la confrontació si no es vol ser titllat de reaccionari. A més el paper de *curator* que pot fer (i fa) l'artista contemporani marca els límits de la confrontació.

Si l'escola vol tenir èxit, aquesta integració al món i al mercat de l'art ha d'accelerar-se (tal com ho plantegen Moulin i Costa). I aquest èxit depèn de la seva capacitat de proveir nous artistes que aportin novetats al "*tourbillon innovateur per perpétuel*", en un mercat que necessita "*de temps court et de renouvellement continu*" (Moulin, 2003: 33). No cal establir paral·lelismes amb el mercat, amb les *startup*, o amb la "destrucció creativa" desenvolupada per l'economista Joseph Schumpeter. Si que concloem que les escoles formem part de les infraestructures organitzacionals bàsiques de l'art contemporani, però no tant com a formadores d'experts en llenguatges i tècniques on desenvolupar la seva creativitat, sinó en tant que experts en ser artistes: molt il·lustratiu el documental *Goldsmiths: But Is It Art?* (BBC Four, 2010, dirigit per Victoria Silver) que fa el seguiment de l'últim curs d'un grup d'estudiants d'aquesta prestigiosa escola (d'on a sortit, entre d'altres, Damien Hirts) i del seu enfrontament amb el primer moment del reconeixement.

*Le marché est entré dans les écoles d'art; le métier, c'est le marché.*  
(Conservador d'un museu de París citat per Moulin, Costa, 1997: 317)

Sembla obvi aproximar-nos a una de les nostres conclusions nodals: el paradigma contemporani i el mercat globalitzat (que estan, ara sens dubte interrelacionats, veure *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Moulin, 2003) fan impossible el reconeixement dels oficis

artístics: aquests són, probablement, els principals constructors del sostre de vidre. Les *News From Nowhere* (Morris, 1890) varen ressonar com a possibilitat utòpica en els anys centrals del segle passat, on l'estat del benestar era una realitat que s'estava construint. El pensament del 68 (si se'ns permet aquesta simplificació) va intentar construir un món des-jerarquitzat, que incloïa la revolució sexual amb el paradigma de la paritat del paper sexual (l'anomenat unisex), que la construcció de imatges i objectes recuperava els oficis i l'artesania (rescatant allò popular i rural), i que incorporava una manera col·lectiva de fer art. Pensem que la lluita pel reconeixement dels oficis artístics va molt lligada al paper que l'art té en l'imaginari col·lectiu, en la seva capacitat de materialitzar les idees que es tenen sobre el món.

La crisi del 73, l'aparició posterior del nihilisme *punk* (una constant que travessa el segle segons Carlos Granés, 2011), i la caiguda del mur de Berlín com a fita que marca la globalització i els mercats desregulats, tot això conflueix amb el paradigma de l'art contemporani.

*Les artistes contemporains internationaux ne représentent qu'une infime partie de la population artistique actuelle, mais c'est à eux que s'intéressent le public averti, le marché international et les grandes institutions culturelles. Ils travaillent dans un espace de concurrence intense, et leur art, qui ne relève ni d'une tradition –sinon celle de la rupture ou, à tout le moins, de la différence innovante– ni d'une profession –au sens sociologique du terme– est, aujourd'hui, le nouvel art établi. (Moulin, Costa, 1997: 364)*

I aquest art establert, no només dificulta el reconeixement de les arts menors, sinó que genera reaccions dels artistes "moderns" que es presenten com a dissidents de l'art contemporani, tot assenyalant que la seva pràctica s'ha convertit en un *art caché* (Kerros, 2013).

## **7.2 El camp de la lluita pel prestigi**

Arribats aquí, se'ns apareix una nova i darrera qüestió: és el món de l'art el referent sobre el que cercar el reconeixement dels oficis artístics? No ens haurem equivocat en els plantejaments? O fent nostre definitivament la

proposta de lectura del món de l'art on coexisteixen el paradigma modern i el contemporani (Heinich, 2014), no hauríem de fixar sobre quin d'ells establir la referència?

Deixem de banda el paradigma contemporani (amb les pèrdues i guanys que això comporta) i reflexionem sobre el modern, tot recordant la seva descripció:

*L'art classique est un art qui respecte les conventions académiques de figuration telles qu'elles ont été élaborées depuis plusieurs siècles en matière de composition, de perspective, de coloris, d'anatomie. L'art moderne constitue une rupture avec ces conventions, qui va amener toutes les formes de transgression des modalités de la figuration: impressionnisme, fauvisme, cubisme, abstraction, surréalisme, expressionisme... Ces transgressions reposent sur l'idée que l'art aurait pour fonction d'exprimer l'intériorité de l'artiste. C'est là une grande rupture avec l'art classique, dans lequel l'intériorité de l'artiste n'avait aucune pertinence. (Heinich, Ténédos, 2015: 43-44)*

Aquest artista en tant que prioritza la seva interioritat, ha de tenir en compte necessàriament l'exterioritat, i el seu art mantindrà aquest diàleg, que és allò que fa de l'experiència artística un nucli comunicable on l'espectador té un paper i rep l'experiència com una funció necessària (si bé l'art modern, i en particular les avantguardes, porten al límit la relació comunicativa, la recepció). Aquesta relació entre interior / exterior té en la materialització de l'obra l'especificitat del fet artístic: la formalització plàstica. Altres disciplines i mètodes per aproximar-nos a la realitat tenen altres formalitzacions: el discurs, el pensament, la ciència. L'art modern mantenia aquesta formalització plàstica, que pot incloure tot tipus d'oficis: de la ceràmica al vídeo, de la pintura a la joieria, de l'esmalt a la fotografia.

Aquesta formalització pot ser entesa com a útil per a les nostres vides, consoladora, emotiva, enriquidora, contemplativa, acompanyadora. I en aquest sentit l'habilitat, la *tecné*, la relació de la mà amb la matèria en formen part: la *poiètica*. Reflecteixen l'empatia amb allò humà, l'*homo habilis*, el tacte, els



sentits hàptics. Recordem la proposta d'Elkins per escapar-se del menysteniment sobre la ceràmica:

*We should talk the way that the objects compel us to talk: either at the fundamental level of philosophy, or on the irrational level of entrancing, hypnotically sensual encounters. That is freedom, and it is also, I think, real pleasure. (Elkins, 2009: 27)*

En una posició similar es pronuncia Robert Morgan, reclamant el caràcter hàptic de l'art, l'enfrontament amb el procés de pintar com a experiència que ens retorni a la realitat en front a l'omnipresència del món mediatitzat pels "media" (Morgan, 2015).

Rescatem alguns autors que reivindicuem aquesta saviesa del fer, de la mà: *Penser avec ses mains* (Rougemont, 1936), *El artesano* (Sennett, 2000), *La mano que piensa: sabiduria existencial y corporal en la arquitectura* (Pallasmaa, 2012). No entrarem a desenvolupar aquest tema, però si ressaltar la reivindicació que comparteixen: una comprensió del fet humà que superi la dicotomia mà / raó i que comporta un canvi de marc mental respecte a la nostra relació tecno-científica amb la realitat (no apuntarem les conseqüències ecològiques que això comporta).

Ens inclinem a pensar que el paradigma modern podia oferir espais més amplis de compartir experiències, de posar al centre la *poiètica*, de cercar la comunicació (no sempre), d'enfrontar les experiències humanes amb tota la seva complexitat (mà / raó), de permetre –més enllà de les ingerències del mercat– una convivència menys jerarquitzada de les arts majors i menors en tant que no rebutja l'objecte i no privilegia la idea sobre la materialització.

Respecte a l'empatia hauria que preguntar-se si aquesta està prou present, i si no és un dels possibles motius de la pèrdua de connexió del públic amb l'art contemporani. Ens resulta il·lustradora l'observació d'un artista que, per edat i mitjans de treball (vídeo, instal·lacions), qualificaríem com a dins del paradigma de l'art contemporani.

*En cuanto a mi concepto en general, consistía en llegar a la fuente original de mis emociones y a la naturaleza de la expresión emocional misma. En mi formación como artista, en los años setenta, ese era un lugar al que uno no iba, una zona prohibida. Y ello es así incluso hoy en día.* (Viola, 2004: 161-162)

Bill Viola expressa molt bé un altre dels tabús de la pràctica contemporània (molt descrita per Heinrich), l'expressió emocional. Com també ho reivindica l'autor de *The end of the art world*.

*If anything, I want to defend art, not as a philosophy, but as the material embodiment of an emotional structure within an era of globalization.* (Morgan, 1998: XIX)

Tornem a citar (de l'apartat 1.3.5) una altra opinió coincident.

*Les principaux courants de l'art visuel aujourd'hui ne se préoccupent guère de formuler une interprétation du réel; encore moins, peut-être, de transmettre et de provoquer chez le spectateur l'émotion éprouvée par l'artiste.* (Tzvetan Todorov citat a Heinrich, 2014: 187)

Sense expressió emocional no hi ha empatia (o molt difícil), i ens costa parlar d'allò que ens agrada o no. Utilitzem, aleshores, aquella expressió que Susan Sontag descrivia plena d'ironia respecte a la paraula clau per explicar certes experiències en els museus contemporanis: "interessant".

*Por supuesto, cuando la gente afirmaba que una obra de arte era interesante, no indicaba con ello que forzosamente le gustara; y mucho menos que la considera bella. Por lo general, solo indicaba que creía que debía gustarle.* (Sontag, 2007: 26)

Aquesta reflexió es troba dins d'un article, "*Un argumento sobre la belleza*", que ens aporta la reflexió de la pèrdua de vigència d'aquest concepte en la nostra

experiència artística, i no deixava de ser un factor que generava empatia, que generava comunitat: allò bell.

Tornat a Bill Viola, comentar que en ambients “contemporanis” no és molt valorat (malgrat el seu evident èxit social) per aquest component empàtic i emotiu, qualificant-lo d’artista “*hollywodien*”. I aportarem la seva component artesana, el seu control tècnic de la matèria amb la que treballa, l’ofici que traspua (ple d’innovacions) que el tornen a allunyar del paradigma contemporani: és un artista modern que treballa materialitzant els conflictes entre el seu interior i l’exterior, tot generant nous ponts comunicatius.

*Lo que ahora nos importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ‘ver’ más, a ‘oír’ más, a ‘sentir’ más.*

*En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.*

(Sontag, 1984: 27)

Aquest final del conegut article *Against interpretation* (1964) ens torna a col·locar sobre la pista que estem proposant: reivindicar els sentits, les emocions, el fer, l’empatia. I això implica, inevitablement, el nostre pensament, però el fa subsidiari de les altres qualitats humanes que estan en la pràctica de l’art, dels oficis artístics.

Si aquesta proposta és acceptable, segurament hem de replantejar aquesta lluita pel reconeixement dels oficis artístics en un altre territori: el seu propi, paral·lel segurament al paradigma modern, però allunyat del paradigma contemporani. Oblidar des dels oficis aquest tipus de consideracions, “amb aquests mots m’agradaria no parlar de ceràmica, si no d’art...” (López-Rivalta, 2016: 5) consideracions fetes en el catàleg de presentació d’una exposició de ceràmica. Cal tenir l’autonomia que practica una part important del joiers actuals: “*Pretenden proponer experiencias sueltas de cualquier amarra. No se sienten remetidos a un margen del mundo institucional del arte. Están como y donde pretenden estar.*” (Campos, 2014: 309). És això al que es refereix Heinich quan detecta l’inconfort de les dificultats de l’*artification* de la ceràmica?

*"C'est sans doute ce qui fait la difficulté ou l'inconfort social de cette activité; mais c'est certainement aussi ce qui fait une part de sa richesse, et dont les céramistes peuvent, me semble-t-il, tirer parti, et se féliciter." (Heinich, 2010: 3).*

Felicitar-los de no estar atrapats del tot en el món de l'art? Una lluita pel reconeixement o contra el reconeixement? (recordem el moviment dels artistes "dissidents de l'art contemporani"). En tal cas revisant els processos de reconeixement estem revisant els nostres mecanismes socials d'èxit, és a dir donem per segurs fenòmens que aporten felicitat i insatisfacció en la mateixa mida i que no deixen de ser el revers d'un sistema social poc empàtic i poc col·laboratiu.

Fora de les atribucions i del marc d'un treball acadèmic com és el cas, caldria proposar-se no només l'anàlisi dels fenòmens tal com succeeixen si no models de referència que puguin millorar aquests fenòmens: els processos de reconeixement d'un art modern i contemporani que trenqui jerarquies i plantegi la valoració de les obres en si i la seva funció social.

*(...) no es el conocimiento experto, sino el conocimiento proyectual: una forma de entendimiento que nos permite hablar con distintos expertos para centrarnos en las preguntas básicas, para vislumbrar posibles respuestas, aún sabiendo que podemos equivocarnos. Y por tanto, preparados, en caso de que la retroalimentación del entorno nos lleve a detectar errores, para asumirlos y cambiar de rumbo. (Manzini, 2016: 14)*

## 8- Bibliografia

- AAV, Marianne, VILJANEN, Eeva. (eds.). 2012. *Jewellery in Finland*. Helsinki: Design Museum.
- AGUADÉ, Jordi. 2009. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al taller d'Horta (30'). Barcelona: 17-XI-2009.
- ALBERT DE PUIG, Luis. 1944. "Miquel Soldevila". *Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. II. Abril 1944. P. 65-68.
- ALCOLEA, Santiago. 1992. *Las Artes decorativas*. Barcelona : Carroggio.
- ÁLVAREZ, Anna M. 1992. "Joiés indissenyables. La visió de quinze artistes en una mostra de joieria en la Escola Massana". *La Vanguardia*, 15-III-1992.
- AMAT, Carme. 2016. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu domicili del Passeig de la Bonanova (40'). Barcelona: 03-03-2016.
- AMORÓS, Rosa. 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu taller de Poble Nou (46'), Barcelona: 30-IV-2013.
- ARCHER, Sarah. 2015. "The International Exhibition of Modern Jewellery 1890-1961". *A Shows and tales on jewelry exhibition-making* (p. 30-35). San Francisco: Art Jewelry Forum.
- ARCO, Manuel del. 1958. "Mano a mano. El director de la Escuela Massana". *La Vanguardia Española*, 24-XII-1958.
- ARENAS, Manuel, AZARA, Pedro, i FARRANDO, Jordi. 1981. "Passeu a les golfes." A *FAD. Dels bells oficis al disseny actual. Una història de les arts decoratives a Catalunya el segle XX*. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Barcelona, Obra Social. P. 14-19.
- ARIAS, Ana. 2009. *El encanto de las pequeñas cosas: valores escultóricos en joyería*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Artigas L'home del foc*. 2012. Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- ASENSIO, Claudia. 2013. *De la nova joieria a la joieria contemporània: un canvi de paradigma a Catalunya*. Treball final de grau. Lleida: Universitat de Lleida.
- ASOCIACIÓN ARTISTAS ACTUALES. 1958. *II Salón de Mayo*. Barcelona.
- ASUA, J. 1974. "La Escuela Massana su proyeccion europea y mundial", *El Correo Catalan*, 28-X-1974.
- AUGUSTA LEWI, Elvira. 1931. "Les exposicions: exposició de treballs de l'Escola Massana". A *Arts i Bells Oficis*, Agost 1931. P. 149-150.
- AZÚA, Félix de. 2002. *Diccionario de las artes*. Barcelona : Anagrama.
- BALDELLÓ, Francesc. 1965. *Petites biografies de grans barcelonins : Lluís Millet, Antoni Gaudí, Josep Pedragosa, Agustí Massana, Francesc Pujol*. Barcelona : [s.n.].
- BARAÑANO, Koldo de. 1993. "Orfebrería y cerámica". A *Escultores y orfebres*. Valencia : Obra social y cultural Bancaixa. P. 10-57.
- BARANDA, Lucia. (Ed.). 1999. *Els ensenyaments artístics a la província de Barcelona. Situació actual i models de referència*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- BARBA, Isabel. 2014. Entrevista en audio, feta per l'autor, al seu estudi del carrer Loreto (31'). Barcelona: 28-I-2014.

- BARCA-SALOM, Francesc. X., et alt. 2008. "Cent anys d'ensenyaments tècnics". A Barca-Salom et alt. (ed.) *L'Escola Industrial de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- "Barcelona dissenya: les escoles Eina, Elisava, premios nacionales de diseño 2000". (2001). A *Barcelona Educació*, nº17.
- "Barcelona està a la cabeza del diseño". 1985. *El Noticiero Universal*, 15-I-1985.
- BARRAL, Xavier (dir.). 2000. *Art de Catalunya: Arts decoratives, industrials i aplicades*. Barcelona: L'Isard.
- BARRÉ-DESPOND, Arlette. (ed.). 1996. *Dictionnaire international des arts appliqués et du design*. París: Ed. du Regard.
- BARRIL, Ramon 1998. "Jesús-Àngel Prieto, director de l'Escola Massana". *L'entrevista*. BTV.
- BASSEGODA Bonaventura (ed.) 2007. *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episdodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra: Memoria Artium.
- BATLLE, Helena et alt. 2004. *Lluís Maria Güell 1909-2001*. Vilafranca del Penedès: Ramon Nadal.
- BATLLORI, Gloria. 2015. *El Valor de una Obra de Arte: Estrategias de Comunicación para Influenciar su Valor de Mercado*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. 1974 (1972). *Crítica de la economía política del signo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2006. *El Complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.
- BAXANDALL, Michael. 1978 (1972). *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BEAMONTE MESA, Luis M<sup>a</sup>. (ed.). 2011. *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Enric Mestre*. Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel.
- 2012a. *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Arcadio Blasco*. Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel.
- 2012b. *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Àngel Garraza*. Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel.
- 2013. *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Elena Colmeiro*. Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel.
- 2014. *Maestros de la cerámica y sus escuelas: María Bofill*. Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel.
- 2015. *Maestros de la cerámica y sus escuelas: Madola*. Muel: Taller-Escuela Cerámica de Muel.
- BEARD, Geoffrey W. 1969. *Modern ceramics*. London: Studio Vista.
- BEAUD, Michel. 2013 (2000). *Historia del capitalismo: de 1500 a nuestros días*. Barcelona: Ariel.
- BECKER, Howard. S. 2008 (1982). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BEJARANO, José. 1989. "Claramunt expone en Sevilla una pintura nómada y asocial". A *La Vanguardia*, 6-XII-1989. P. 42.

- BENET, Rafael. 1932. "El millor gres de l'exposició J. Llorens Artigas". *La Veu de Catalunya*, 17-I-1932. P. 5.
- 1936. "I Saló d'Artistes Decoradors". *La Veu de Catalunya*. 7-VI-1936
- BÉNÉZIT, Emmanuel; BUSSE, Jacques. 1999. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Saint Ouen: Lib. Grün.
- BERGER, John. 1989 (1979). *Puerca tierra*. Madrid: Alfaguara.
- BISBE, Aureli, SUNYER, Oriol, i FEBRÉS, Xavier. 1989. *Diàlegs a Barcelona: Aureli Bisbe / Oriol Sunyer*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- BISBE, Aureli. 1993. "Introducció." A *La joia de la joia*. Cat. exp. Madrid: Electa. P. 7-9.
- BLANCH, Maria Teresa. 1977. "Valor artístico y social de la joya". *Batik n° 36*, 9-11-1977.
- BLANCHER, Robert. 1971. "L'Email peint". A *Biennale internationale l'art de l'email*. Limoges.
- BOFILL, Maria. 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu taller d'Horta (95'). Barcelona: 27-V-2013.
- BOHIGAS, Oriol. 1994. "Educar també vol dir superar desigualtats socials (A Marta Mata, un altre cop)". *Avui*, 16-X-1994. P.21.
- 1995. "El 'Quart' de la Massana (A Beth Galí)". *Avui*, 26-XI-1995.
- BONET CORREA, Antonio. 1994. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid : Cátedra.
- BONNEWITZ, Patrice. 2002. *Premières leçons su:r La sociologie de Pierre Bourdieu*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BORDAS, Jordi. 199. "Los 70 años de la Massana". *La Vanguardia*, 15-I-1999.
- BORRÀS, M<sup>a</sup> Lluïsa. 1989. "Teresa Lanceta". A *La Vanguardia*, 8-XII-1989. P-11.
- BOSCH, Luis. 1983. "Los grandes diseñadores de la nueva joyería". *La Vanguardia*, 9-10-1983.
- BOTTON, Alain de. 2004 (2003). *Ansiedad por el estatus*. Madrid: Taurus.
- BOUNOURE, Gabriel. 1922. "L'Escola dels Bells Oficis judicada per un estranger", *La Veu de Catalunya*, 19-VII-1922.
- BOURDIEU, Pierre. 1978. "Classement, déclassement, reclassement." A *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 24, novembre 1978. (pp. 2-22).
- 1988 (1979). *La Distinción : criterios y bases sociales del gusto*. Madrid : Taurus.
- 1991 (1980). *El sentido práctico*. Madrid : Taurus.
- 2002 (1992). *La reglas del arte : génesis y estructura del campo literario*. Barcelona : Anagrama.
- 2008 (1984). *Cuestiones de sociología*. Tres Cantos : Istmo.
- BOURDIEU, Pierre; GUTIÉRREZ, Alicia. 2010. *El Sentido social del gusto : elementos para una sociología de la cultura*. Madrid : Siglo Veintiuno.
- BOWNESS, Alan. 1990. *The Conditions of success : how the modern artist rises to fame?* New York: Thames and Hudson.
- BRAVO, Isidre. 1996. *Els Masriera : Francesc Masriera -1842-1902-, Josep Masriera -1841-1912-, Lluís Masriera -1872-1958-*. Barcelona : MNAC, Proa.
- "Brillantez y eficacia de la Escuela Massana". 1966. *La Vanguardia Española*. 7-VIII-1966.



- BROSSA, Joan. 1988. "Imaginació i mans." A *El so de l'esmalt: Núria L. Ribalta*. Cat. exp. Barcelona: Roglan, Galeria D'art. P. 5.
- BRUCKNER, Pascal. 1996. *La tentación de la inocencia*. Barcelona: Anagrama.
- BRUCKNER, Pascal, FINKIELKRAUT, Alain. 1988 (1977). *El Nuevo desorden amoroso*. Barcelona: Anagrama.
- BRUNET, Carme. 2014. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu taller del carrer Matanzas (127'). Barcelona: 05-VII-2016.
- BRUNET, François. 2012. "La photographie, éternelle aspirante à l'art." A *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (p. 29-45). Paris: Editions de l'École des Hautes études en sciences sociales.
- BUESA, Jaime. 1962. "El conservatorio municipal de artes suntuarias «Massana»". *La Vanguardia Española*, 30-6-1962.
- BUFILL, Juan. 2006. "Galerías de Barcelona, inauguraciones recientes: Teresa Lanceta". A *La Vanguardia*, 9-V-2006.
- BUSQUETS, Eusebi. 1929. "El curs d'assaig de l'Escola Massana". A *Arts i Bells Oficis*, setembre 1929. P. 157-159, 165-166.
- 1930. "Escola tècnica d'Oficis d'Art". A *Arts i Bells Oficis*, juliol 1930. P. 116-125.
- BUSQUETS I DALMAU, Lluís. 2012. *Jaume Busquets i Mollera (Girona 1903-1968): artista i pedagog dels Bells Oficis*. Girona: Patronat Francesc Eiximenis.
- CABALLERO BONALD, José M. 1960. "Un conservatorio del arte". *Selecciones del Reader's Digest*, abril 1960.
- CALATAYUD, Paco (ed.). 1991. *Un siglo de joyería y bisutería españolas, 1890-1990*. Palma de Mallorca: Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Govern Balear.
- CALVERA, Anna 1997. "Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones." *D'art*, nº 23.
- (ed.). 2003. *Arte? diseño: nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CALVO SERRALLER, Francisco. 1983. "Antoni Cumella, el fruto de la experiencia". *El País*, 31-XII-1983.
- CAMPI, Isabel. 1987. *Història del disseny industrial*. Barcelona: Edicions 62.
- 2002. *Premios Nacionales de Diseño 2000 = National Design Prizes: 2000*. Barcelona: Ministerio de Ciencia y Tecnología.
- 2003. "Sobre la consideración artística del diseño: un análisis sociológico". A Calvera, A. (ed.) *Arte? diseño: nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 2009. "Innovación y diseño en la joyería industrial o la tensión entre función y ornamento." A *Reflexiones*. Barcelona: Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Rellogers i de Gemmòlegs de Catalunya. P. 44-53.
- CAMPOS, Ana. 2014. *La joyería contemporánea como arte: un estudio filosófico*. Tesi doctoral. Barcelona: Departament de Filosofia, Universidad Autònoma de Barcelona.
- CANUDAS, Jordi, MANILS, Isidre. 2014. "Pedagogia de l'art vs. l'art de la pedagogia". A Ontañón, Prieto (ed.) *Altres mirades sobre l'art*. Barcelona: Edicions de l'Escola Massana.

- CANUT, M. Àngels. 1985. *La Joieria i l'orfebreria catalanes de 1940 a 1960 a través de l'obra d'en Manuel Capdevila*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona
- 2004. "Manuel Capdevila a l'Escola Massana." *Serra d'Or* n° 531.
- CAPDEVILA, Joaquim. 2016. Entrevista en vídeo feta per l'autor al seu taller-botiga del carrer Consell de Cent (80'). Barcelona: 12-VII-2016.
- CAPPELLIERI, Alba. 2010. *Twentieth-century jewelry: from art nouveau to contemporary design in Europe and the United States*. Milano: Skira.
- CAPRILE, Luciano, SORIA, Martine. 2008. *Cerámica de artistas*. Cat. exp. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.
- CARBONELL, Jordi. 1993. *Manuel Capdevila*. Barcelona: Galaxis.
- CAREY, John. 2007 (2005). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Debate.
- CARO BAROJA, Julio i CORREDOR-MATHEOS, José. 1985. *Artesanía de España*. Barcelona: Lunberg.
- CASAS, Ramon. 2008. *Los casos Barceló y Boadella*. Recuperat el 5-XII-2013, de iiautor.org: <http://www.iiautor.org/documents/doctrina/2008/casas.pdf>
- CASANOVAS, M<sup>a</sup> Antonia. 1984. *La cerámica catalana*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera.
- 2002. *Breu història de la ceràmica catalana*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera.
- 2008. *Els Segles XX i XXI*. Cat. exp. Barcelona: Museu de Ceràmica de Barcelona.
- 2011. *Terres Blaves*. Cat. exp. Barcelona: Museu de Ceràmica de Barcelona.
- 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al Museu de Ceràmica (91'). Barcelona: 3-VII-2013.
- CARULLA, Núria. 2015. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, a l'Escola Massana (65'). Barcelona: 14-X-2015.
- CASTELLS, Manuel. 2000. *La Era de la información: economía, sociedad y cultura*. Madrid: Alianza.
- CASTILLO, Alberto del. 1961. "El V Salón de Mayo". *Diario de Barcelona*. 18-V-1961. P. 6.
- 1967. "El XI Salón de Mayo". *Diario de Barcelona*. 3-VI-1967. P. 14.
- CASTILLO, J. del. 1959. "Ha comenzado el curso en la Escuela Massana". *El Noticiero Universal*, 19-X-1959.
- CENDRÓS, Teresa. 1996. "El equipo director de la Massana rechaza la conversión de la escuela en instituto de FP". *El País Cataluña*. 29-IX-1996.
- Centre d'informació i Difusió de l'art de d'esmalt. 1990. *Directori d'associats: 1990*. Barcelona: CIDAE.
- Ceràmica*. 1985. Barcelona: AA FAD.
- "Cerámica catalana: arte y popularización". *Destino*, 4-XII-1979.
- Ceràmica, esmalt, experiències tèxtils, orfebreria i joieria, vidre, altres tècniques: Palau de Congressos Montjuïc*. 1982. Barcelona: AA FAD.
- Cerámica de artistas*. 2008. Cat. exp. Zaragoza: Diputación de Zaragoza.
- Cerámica española: de la prehistoria a nuestros días*. 1966. Cat. exp. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Cerámica española y su integración en el arte, La*. 2006. Cat. exp. Madrid: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Cultura.
- "Ceramistas de la Escuela Massana". 1971. *El Correo Catalán*, 26-VI-1971.

- CHADWICK, Whitney. 1992 (1990). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- CHALUMEAU, Jean-Luc. 2013. *Les expositions capitales qui ont révélé l'art moderne de 1900 à nos jours*. París: Klincksieck.
- CHAPUIS, Nathalie. (ed.). 2010. *The century of Modern Design*. París: Flammarion i The Lake St. Louis Historical Society.
- CHILVERS, Ian; et alt. 1996. *Diccionari d'art Oxford*. Barcelona: Edicions 62.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. 1944. "La decoración ochocentista catalana en barro cocido". A *Anales de los museos de arte de Barcelona*. Vol II, Abril 1944. P.39-64.
- 1951. *El Arte Modernista Catalán*. Barcelona: Ed. Aymà.
- 1960. "El IV Salon de Mayo, en Barcelona". *Gran Via* nº 421. P. 10-11.
- 1962a. "La nova pedagogia de l'art", *Serra d'Or* nº 5.
- 1962b. "El VI Salon de Mayo". *Catalunya Exprés*. Barcelona.
- 1966. "Notes sobre orfebreria i joieria catalanes". A *Cien años de joyeria y orfebreria catalanas*. Cat. exp. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Comisión de Cultura. P. 6-12.
- 1968a. "Noticiari". *Serra d'or*, nº 106.
- 1968b. "Notes: l'any Mirò continua", *Serra d'or*, nº 109.
- 1977a. *Ceràmica catalana*. Barcelona: Destino.
- 1977b. "La línea del arte catalán desde 1939". *Guadalimar* nº 27. P. 7-17.
- 1978. "La ceràmica de Llorens i Artigas". A *Exposició homenatge a Llorens Artigas*. Cat. exp. Barcelona: Caixa de Barcelona.
- 1981. "Orfebreria i joieria catalanes". *Serra d'Or*, nº 261 juny 1981. P. 49-52.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. 1951. *Manuel Capdevila*. Barcelona: Sagitario.
- 1986 (1953). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.
- CIVIT, Josep; SAMARANCH, M<sup>a</sup> Lluïsa; CANUT, M. Àngels. 2005. *Josep Civit i Giraut. Joies*. SD·Edicion. Barcelona.
- El classicisme del torn: Artigas i Cumella*. 1992. Cat. Exp. Barcelona: Galeria Artur Ramon.
- CLOT, Manel. 2005. "Antoni Cumella, l'èpica de la protonímia (una idea d'escultura en temps de crisi)". A *Cumella, processos escultòrics*. Cat. exp. Granollers: Museu de Granollers.
- CLOT, Manel i FUSTÉ Glòria. 2005. "Línea del temps". A *Cumella, processos escultòrics*. Cat. exp. Granollers: Museu de Granollers.
- CODINA, Rosa. 1989. "L'Esmalt dins el context arquitectònic" a *L'esmalt nº 2*, P. 5-7.
- 1990. *L'Esmalt al foc, procediment pictòric dins el context de pintura mural. Porta esmaltada del Parlament de Chandigarh*. Tesi doctoral. Barcelona: Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.
- Colección Central Hispano*. 1997. Barcelona: Fundación Central Hispano.
- COMBALIA, Victoria. 1975. *Aula Oberta*. Barcelona: Escola Massana.
- COMÍN, M<sup>a</sup> Pilar. 1972. "La joya como diseño". *La Vanguardia Española*. Barcelona, 20-1-1972.
- Confluencias en el barro*. 2010. Cat. Exp. Zaragoza: Aj. de Barcelona i Diputació de Zaragoza.

- “El Conservatorio municipal de artes suntuarias Massana”. *La Vanguardia Española*, 14-IX-1958.
- COOPER, Emmanuel. 1987 (1981). *Historia de la cerámica*. Barcelona: Ceac.
- CORBUSIER, Le. 1996 (1925). *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Flammarion.
- CORCUFF, Philippe. 2012. *Marx XXI siècle*. París: Ed. Textuel.
- CORREDOR-MATHEOS, José. 1971. *Ceramistas de la Escuela Massana*. Cat. exp. Barcelona: Escola Massana.
- 1974. “La céramique de Miró-Artigas”. A *Miró & Artigas, céramiques*. París: Maeght éditeur.
- 1976a. *Ceramistas de la Escuela Massana*. Cat. exp. Barcelona: Caja de Ahorros de Barcelona.
- 1976b. “Exposición de cerámica de la Escuela Massana”. *La Vanguardia Española*, 28-III-1976.
- 1978a. *Ceràmica popular catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- 1978b. “Valor y significación de la cerámica”, *Batik*, nº 44.
- 1984. “Textos de Josep Corredor-Matheos”. A *Dels bells oficis al disseny actual: FAD 80 anys*. Barcelona: Blume. P. 85-115.
- 1985. *Llibre blanc del disseny a Catalunya: disseny artesà*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- 1993. “La joia de la joia. Una visió de l’orfebreria catalana actual.” A *La joia de la joia. Cat exp*. Madrid: Electa. P. 10–16.
- 1996. *Història de l’art català vol. IX. La Segona meitat del segle XX*. Barcelona: Edicions 62.
- 2001. “Jaume Mercadé”. A *Jaume Mercadé*. Cat. exp. Barcelona: Lunwerg Editores. P. 15- 26.
- 2005. “1960-1984 Del Foment de les Arts Decoratives al FAD”. A *Més d’un segle d’arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona: FAD. P. 112-177.
- 2013. Entrevista en vídeo, feta per l’autor, al seu despatx a Gràcia (75’). Barcelona: 8-V-2013.
- CORREDOR-MATHEOS, José, LLORENS ARTIGAS, Josep. 1979 (1970). *Cerámica popular española*. Barcelona: Blume.
- CORREDOR-MATHEOS, José, MERCADÉ Albert. 2001. *Jaume Mercadé*. Cat. exp. Barcelona: Lunwerg Editores.
- CORTADA, Francesc Xavier. 2003. *Miquel Soldevila i Valls: el gran mestre de l’esmalt*. Prats de Lluçanès: Ajuntament de Prats de Lluçanès.
- CORTÉS, Juan. 1956. “Jaime Mercadé, gran premio de joyería en al III Bienal”. *Destino*, gener 1956.
- CROSS, Nigel. 1995. “La llegada del diseño postindustrial.” *Temas de Disseny nº12*, octubre 1995.
- COURTHION, Pierre. 1977. *Llorens Artigas*. Barcelona: Polígrafa.
- CUCURELLA, I.; KIRCHNER, M.; PUIG CUYÀS, R. 1985. *Parlant en plata: 1era convocatòria per a estudiants i joves professionals de la joieria*. Barcelona: Foment de les Arts Decoratives.
- CUCURELLA, I.; BREIS, M.; COMIN, L.; PUIG CUYÀS, R. 1986. *Parlant en plata: 2óna convocatòria per a estudiants i joves professionals de la joieria*. Barcelona: Foment de les Arts Decoratives.

- CUIXART, Modest. 1987. *MAÏS, Andreu Vilasís*. Cat. exp. Palafrugell: Palafrugell Art. *Cumella, processos escultòrics*. 2005. Cat. exp. Granollers: Museu de Granollers.
- CUNNINGHAM, Jack; PUIG CUYÀS, Ramon. 2010. *Paradigma*. Barcelona: Escola Massana.
- “Curso de teoria del arte en la Escuela Massana”. 1960. *La Vanguardia Española*, 18-II-1960.
- CRUJERA, Alfonso. 2011 (2009). “Histórico y perspectivas de futuro del movimiento asociativo por AICAV y Alfonso Crujera, Vicepresidente de la U.A.A.V.”. A *UNIÓN*. Recuperat el 18-VII-2016 de <http://uaav.info/historico-y-perspectivas-de-futuro-del-movimiento-asociativo-por-alfonso-crujera-vicepresidente-de-la-u-a-a-v-y-por-aicav/>
- DAHN, Jo. 2015. *New directions in ceramics: from spectacle to trace*. London: Bloomsbury.
- DALMASES, Núria de; GIRALT-MIRACLE, Daniel. 1985. *Argenters i joiers de Catalunya*. Barcelona: Destino.
- DEL ARCO. 1956. "Visto y oído: Ramon Sunyer Clara". *Destino*. Gener 1956.
- DELARGE, Jean Pierre. 2001. *Dictionnaire des arts plastiques modernes et contemporains*. Paris: Gründ.
- DEMOLE, Jean-Henri. 1929. “Els esmalts”. A *Arts i Belles Oficis*, gener 1929. P. 6-8.
- DISSANAYAKE, Ellen. 2009. "The artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics." *A Cognitive Semiotics*, (5). P. 148–173.
- DOMÈNECH, Xavier, PUIG CUYÀS, Ramon 1992. *Joies indissenyables: exposició internacional de joieria contemporània*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Àrea de Cultura.
- DOMINGO, M<sup>a</sup> Àngels (MADOLA). 2005. *La influència de Joan Miró en la ceràmica contemporània espanyola*. Tesi Doctoral. Barcelona: Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona.
- 2009. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu taller a Teià (21'). Teià: 11-XI-2009.
- 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, a l'ACC (26'). Barcelona: 11-V-2013.
- 2015. "Artistes de la segona part del segle XX que han incorporat la ceràmica com a mitjà d'expressió". A *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Tercera época, N<sup>o</sup> 1040, Vol. LXVI, n<sup>o</sup> 3. Barcelona: RACAB
- DOÑATE, Mercè. 2008. *Juli González: retrospectiva*. Barcelona: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- DORMER, Peter. 1987a (1986). *La nouvelle ceramique*. París: Flammarion,
- 1987b. “Quin és el futur de la joieria contemporània?”. A *Joieria Europea Contemporània* Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions. P. 59–71.
- 1993. *El diseño desde 1945*. Barcelona: Ed. Destino, Thames and Hudson.
- (Ed.) 1997. *The Culture of Craft: status and future*. Manchester: Manchester University Press.
- DORMER, Peter; TURNER, Ralph. 1986. *La Nueva joyería: diseños actuales y nuevas tendencias*. Barcelona: Blume.
- DUBCOVSKY, Bettina. 2015. *La diseñadora silenciosa I ad*. Recuperat el 7 maig 2016, de <http://www.revistaad.es/decoracion/articulos/charlotte-perriand-la-disenadora-silenciosa/17288>

- DUFOUR, André. 1971. "Le rayonnement de l'Émaillerie d'Art". A *Biennale internationale l'art de l'émail*. Limoges.
- DROSTE, Magdalena. 1998. *Bauhaus 1919-1933*. Berlin: Benedikt Taschen.
- DRUTT, Hellen W.; DORMER, Peter. 1995. *Jewelry of our time: art, ornament, and obsession*. New York: Rizzoli.
- DRUTT, Hellen W. 1995. "Introduction." A *Jewelry of our time. Art, ornament and obsession*. London: Thames and Hudson. P. 7–10.
- ELKINS, James. 2009. *Two Ways of Looking at Ceramics*. Recuperat el 22-X-2013 de [https://www.academia.edu/3248608/Two\\_Ways\\_of\\_Looking\\_at\\_Ceramics](https://www.academia.edu/3248608/Two_Ways_of_Looking_at_Ceramics)
- Émaux atmosphériques: la céramique «impressionniste». 2010. Cat. exp. Rouen: Nicolas Chaudun, Musée de la céramique de Rouen.
- ESCRIVÀ, Joan Ramon, et alt. 2004. *Julio González en la colección del IVAM: orfebrería y joyas*. Valencia: IVAM.
- Escola Massana. 1973. Exposició al Círculo Catalán de Madrid. Barcelona: Ed. Fundación General Mediterránea.
- "Escola Massana, setanta-cinc anys d'història". 2005. *Butlletí d'Artesania*, nº6. Barcelona.
- "L'Escola Massana, un nom amb prestigi". *El Periódico de Catalunya*, 22-III-1998.
- Escola Superior dels Bells Oficis. 1915. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Escoles Superior dels Bells Oficis i Tècnica d'Oficis d'Art. 1922. Barcelona: Mancomunitat de Catalunya.
- "La Escuela Massana". 1930. *La Vanguardia*, 26-VIII-1930. P.4-5.
- "La Escuela Massana". 1932. *La Vanguardia*, 28-VIII-1932. P.2.
- Escuela Massana. *Esmaltes y joyas*. 1982. Cat. exp. Córdoba: Galeria Mateo Inurria, Escuela de artes aplicadas y O.A.
- Esmalt. 1985. Barcelona: AA FAD.
- La Europa de los ceramistas. 1989. Cat. Exp. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.
- "Exposició d'artistes francesos". 1916. *Vell i Nou*, nº 29, 15-VII-1916 (citat per Miralles, 1983a: 36).
- Exposició d'esmalts «Escola de Barcelona». 1983. Museu de les Arts Decoratives. Cat. Exp. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Barcelona, Obra Social.
- Exposició homenatge a Llorens i Artigas. 1978. Cat. exp. Barcelona: Caixa d'estalvis de Barcelona.
- Exposición Arte y Diseño: Escuela Massana, Barcelona. (1975). Cat. exp. Museo de Pontevedra.
- "Exposición de Orfebres FAD." 1980. *La Vanguardia*, 11-XI-1980. P. 37.
- FALIZE, Lucien. 1893. *Claudius Popelin et la Renaissance des Emaux Peints*. París: Gazette des Beaux-Arts.
- FALK, Fritz. 1987. "Trajectòria de la nova joieria." A *Joieria Europea Contemporània* Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions. P. 19–34.
- FARNETI, Deanna. (ed.). 1992. *L'Art du Bijou*. Milano: Flammarion.
- FERNANDEZ CHITI, Jorge. 1983. *La cerámica artística actual*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi.
- FERRER, Benet. 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi de Sabadell (47'). Sabadell: 12-V-2013.

- FERRER, Jean Marc; NOTIN, Véronique. 2005. *L'art de l'émail à Limoges*. Limoges : Culture & Patrimoine en Limousin.
- FISCHER, Ernest. 1989 (1959). *La Necesidad del arte*. Barcelona: Península.
- FOLCH I TORRES, Joaquim. 1916. "Les joies d'En Pau Gargallo, escultor". *La Veu de Catalunya*, 10-I-1916.
- 1917. "Les Exposicions: Joies i pintures d'en Jaume Mercader a les Galeries Laietanes". *La Veu de Catalunya*, 19-XI-1917.
- 1927. "Els Esmalts i els varis gravats de Miquel Soldevila". *Gasetta de les arts Barcelona*, 4.
- FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES. AGRUPACIÓ D'ACTIVITATS ARTESANES. 1985. *AA FAD : Agrupació d'Activitats Artesanes : Foment de les Arts Decoratives : Esmalt = Esmalte = Emaux = Enamel = Emaille*. Barcelona : AA FAD.
- FONDEVILA, Mariàngels. 2005. "1903-1936. El FAD. Una lectura des de la història". A Larrea Q. (ed.) *Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona. FAD.
- 2010a. (ed.) *Joies d'artista Del modernisme a l'avantguarda*. Cat. exp. Barcelona: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- 2010b. "Micro art resplendent." A *Joies d'artista. Del Modernisme a l'Avantguarda*. Cat. exp. Barcelona: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya. P. 240-290.
- FONTBONA, Francesc. 1985. "L'època del Modernisme (1888-1905)". A *Història de l'art català, Vol VII*. Barcelona: Ed. 62.
- FONTBONA, Francesc (dir.). 2003. *El Modernisme: les arts tridimensionals, la crítica del modernisme*. Barcelona: Ed. L'Isard.
- FOREST, Dominique. 1996. "Les peintres et la céramique au tournant du siècle". A *La Céramique Fauve. André Metthey et les peintres*. Cat. exp. Nice: Musée Matisse.
- FOSSE, Sarah. 2004. *Sociologie de l'art contemporain. L'oeuvre de Nathalie Heinich*. Lyon: ENSSIB.
- FRADERA, Pere; CALAFELL, Jordi. 1989. *Parlant en plata : 4ta convocatòria per a estudiants i joves professionals de la joieria : del 25 d'abril al 5 de maig de 1989*. Barcelona : Foment de les Arts Decoratives.
- FREELAND, Cynthia. 2003 (2001). *Pero ¿esto es arte?: una introducción a la teoría del arte*. Madrid : Cátedra.
- FREIXA, Mireia. 1982 (ed.). *Las vanguardias del siglo XIX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- 1991. *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova.
- 2015. "Modernisme. Art, tallers, indústries". A Freixa M. (com.) *Modernisme: art, tallers, indústries*. Cat. exp. Barcelona: Fundació Catalunya- La Pedrera. P. 8-27.
- FREY, Bruno. 2000 (1994-1997). *L'economia de l'art*. Barcelona: Caixa d'estalvis i pensions de Barcelona.
- FRISACH, Montse. 1994. "L'oblit de l'Escola Massana". *Avui 25-10-1994*.
- Fuero del trabajo*, 1938. Consultat el 13-11-2013 a Ficus.pntic.mec.es: [http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/fuero\\_trabajo.pdf](http://ficus.pntic.mec.es/jals0026/documentos/textos/fuero_trabajo.pdf)
- FURIÓ, Vicenç. 1999. "Gombrich y la sociología del arte". *La Balsa de la Medusa* n° 51-52

- 2000. *Sociología del arte*. Madrid : Cátedra.
- 2012. *Arte y reputación : estudios sobre el reconocimiento artístico*. Bellaterra: Memoria Artium.
- 2013. "Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint". A *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*.
- FUSCO, Renato de. 2005 (1985). *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole Publicaciones.
- GALÍ, Alexander. 1982. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900 a 1936 : llibre V : ensenyament tècnic-artístic, moviment artístic*. Barcelona : Fundació A. Galí.
- GARCIA DE RIU, Lorenza. 1935. "Las mujeres que esmaltan". *El Dia Gráfico, Feminal*. Barcelona.
- GARCIA-SEDAS, Pilar. 1997. *Joaquim Torres-Garcia: epistolari català, 1909-1936*. Barcelona: Curial.
- GARDY ARTIGAS, Joan. 2012. "Artigas. L'home del foc" a *Artigas L'home del foc*. Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- GARNER, Philippe. 1981. *Encyclopédie visuelle des arts décoratifs, 1890-1940*. Bruxelles : Bordas.
- 1982. *Les arts décoratifs 1940-1980*. París: Bordas.
- GARRIGOSA, Pilar. 2017. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu domicili de Sarria (61'). Barcelona: 01-II-2017.
- GASCH, Sebastià. 1956. En el taller de los artistas : con Montserrat Mainar. *Destino*, N° 969, 3-3-1956.
- 1962. "Con los artistas: Luis Maria Güell habla de la Escuela Massana", *Diario de Barcelona*, 23-VI-1962.
- GASPAR, Mònica. 2003. "Luxe interior." A *Luxe interior. Joieria contemporània internacional*. Cat. exp. Barcelona: Fundació La Caixa. P. 13–23.
- 2006. "Alfons Serrahima, les joies i altres objectes petits." A *Alfons Serrahima. L'art del disseny. 1906-2006*. Cat. Exp. Barcelona: Museu Diocesà de Barcelona. P. 61-64.
- 2007a (ed.). *El laboratori de la joieria. 1940-1990*. Cat. exp. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura.
- 2007b. "El laboratori de la joieria. 1940-1990." A *El laboratori de la joieria. 1940-1990*. Cat. Exp. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura. P. 18-23.
- 2007c. "Contemporary Jewellery in post-Historical times." A Berghesio, M. C. (ed.), *Time Tales. Perceptions of Time in Research Jewellery*. Lucca: Lucca Preziosa.
- 2008. "Vivent les débutants!" A *De main à main : apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen = From hand to hand : passing on skill and know-how in European contemporary jewellery*. Milano: 5 Continents. P. 48–49.
- 2009. "Lugares para la belleza." A *Reflexiones*. Barcelona: Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Relotgers i de Gemmòlegs de Catalunya. P. 80-87.
- 2011. *Col·leccionar joieria contemporània*. Barcelona: Espai Roca.
- 2015. "Joieria Europea Contemporània". A *Shows and tales on jewelry exhibition-making*. San Francisco: Art Jewelry Forum. P. 55-59.
- 2016. Entrevista en vídeo feta, per l'autor, al seu domicili a Vallcarca (59'). Barcelona: 22-VII-2016.



- GAVIÑO, Carlos. 2005. "Maud [Bonneaud] Westerdahl. Biocronologia. Un poema de Maud. A propòsit de Maud. Los amigos de Maud." A *Eduardo y Maud Westerdahl, 2 miradas del siglo 20*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- GIDDENS, Anthony. 1994 (1993). *Sociología*. Madrid: Alianza.
- GIFREDA, Marius. 1928. "Finals de temporada". *Mirador* nº 130.
- 1930. "Una exposició i altres coses". *Mirador*, 28-VIII-1930.
- GIL, Miquel. 1983. "Història". A *Exposició d'esmalts «Escola de Barcelona»*. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Barcelona, Obra Social. P. 5-6.
- GIL, Marius; VILASÍS, Andreu. 1983. *Exposició d'esmalts «Escola de Barcelona»*. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Barcelona, Obra Social.
- GIOVANNINI, Rolando. 2016. "Straordinaria organizzazione". A *La Ceramica M&A*, nº 294. P. 60-63.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel. 1979a. "Incidencia social y cultural de la cerámica, hoy". A *Destino* nº 2199.
- 1979b. "Crisi del tapiz en la Bienal de Lausana". A *El País*, 30-VIII-1979.
- 1981. "Què ha estat i què és el FAD". A *FAD. Dels bells oficis al disseny actual*. Barcelona: Caixa de Barcelona.
- 1987. "Les arts decoratives en la vida quotidiana". A *Homenatge a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- 1988. "Alfons Serrahima, pionero de la orfebreria contemporánea". *La Vanguardia*, 16-2-1988.
- 1993. *Capdevila. Exposició antològica 1925-1993*. Cat. exp. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- 1995. "L'obra de Ramon Puig Cuyàs." A *Ramon Puig Cuyàs. Dibuixos de taller*. Barcelona: Hipòtesi i Renart Edicions. P. 11-12.
- 2005. "Anecdolari dispers del meu FAD". A Larrea, Q. (ed.), *FAD: Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona: FAD.
- 2007. "Gestació i creació d'un projecte: el MACBA. Un somni que va costar fer realitat: un museu per a l'art contemporani". A Bassegoda B. (ed.) *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episdodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra: Memoria Artium. P. 275-292.
- 2009. "La poesia de lo tangible. Nuevas actitudes frente a la joya." A *Reflexiones* Barcelona: Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Rellotgers i de Gemmòlegs de Catalunya. P. 56-60.
- 2010a. "Artistes joiers de l'Art Nouveau". A *Joiers d'artista. Del Modernisme a l'Avantguarda*. Cat. exp. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. P. 48-75.
- 2010b. "La construcció d'un món". A *Maria Bofill i l'art de la porcellana 1980-2010*. Cat. exp. Barcelona: Museu de Ceràmica de Barcelona i Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias de Valencia.
- 2015. "Pasión por el esmalte: Montserrat Mainar (1928-2015)". *La Vanguardia*, 25-2-2015.
- GIRONÈS, Ramon. 1994. "Ensenyament de l'Esmalt a Catalunya. L'Escola Massana. Centre Municipal d'Art i Disseny." *L'esmalt* Nº 22, 8–11.

- Glosario jurídico latino*, (consulta: 11-XI-2013), disponible a Eumed.net:  
<http://www.eumed.net/diccionario/jaor/GLOSARIO%20JURIDICO%20LATINO%20LETRA%20H.htm>
- GOLIGORSKY, Lilian. 1985. "Silice y metal para un milagro de formas y colores". *Jano medicina y humanidades*, 657.
- GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen. 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*. Cat.exp. Madrid: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Cultura.
- GONZALEZ-ROBLES, Luis. 1971. *La joya como diseño*. Cat. exp. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.
- Gran enciclopèdia catalana*. 2005. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Gran Larousse Català*. 2004. Barcelona: Ed. 62.
- GRANÉS, Carlos. 2011. *El puño invisible : arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid : Taurus.
- GRAW, Isabelle. 2015 (2008). *Cuánto vale el arte?: mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires : Mardulce.
- GREENBAUM, Toni. 1996. "Messengers of Modernism". A *Messengers of Modernism. American Studio Jewelry 1940-1960*. Toronto: Montreal Museum of Decorative Arts, Flammarion.
- GUAYABERO, Oscar. 2006. "Conceptes i dissenys per a un canvi de segle" a *Offjectes*. Barcelona: Actar.
- 2009. "Joyería, orfebrería o simplemente diseño." A *Reflexiones*. Barcelona: Col·legi Oficial de Joiers, d'Orfebres, de Relotgers i de Gemmòlegs de Catalunya. P. 24-31.
- GUARDIA, M<sup>a</sup> Asunción. 2001. "El Museu de les Arts Decoratives exhibe "El laboratori de la joieria 1940-1990."" . *La Vanguardia*, 8-III-2001. P. 42.
- GUASCH, Anna Ma<sup>a</sup>. 1997. *El Arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona : Ediciones del Serbal.
- GÜELL, Lluís M<sup>a</sup>. 1967. *Ceramistes de la Escuela Massana*. Cat exp. Madrid: Escola Massana i Ateneu de Madrid.
- 2000. Entrevista en vídeo, 21-11-2000. Fons Escola Massana (FEM- Arxiu documental).
- GUINARD, Caroline et alt. 2008. *De main à main : apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen = From hand to hand : passing on skill and know-how in European contemporary jewellery*. Milano: 5 Continents.
- GUITART, Josep. "La Massana cumple 70 años". *El País Cataluña*, 17-I-1999.
- GUTIERREZ, Fernando. 1981. "En la Virreina Llorens Artigas, la verdadera sencillez de la grandeza". *La Vanguardia*, 29-XI-1981.
- HADJINICOLAOU, Nicos. 1975 (1973). *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid : Siglo XXI de España.
- 1981 (1979). *La Producción artística frente a sus significados*. México: Siglo XXI.
- HARO, Salvador. 2007. *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*. Málaga: Fundación Picasso, Ayuntamiento de Málaga.
- HARRIS, Marvin. 1987 (1985). *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza.

- HARROD, Tanya. 1997. "Obituary: Peter Dormer." Consultat el 20-1-2017, a <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-peter-dormer-1281298.html>
- HAUSER, Arnold. 1977a. *Sociología del arte 4 Sociología del público*. Barcelona : Labor.
- 1977b. *Sociología del arte 5 ¿Estamos ante el fin del arte?* Barcelona : Labor.
- 1982. *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona : Labor.
- HEINICH, Nathalie. 1996. *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck
- 1998a. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Editions de Minuit.
- 1998b. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Editions de Minuit.
- 2002 (2001). *La Sociología del arte*. Buenos Aires : Nueva Visión.
- 2005. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*. Paris : Gallimard.
- 2010. "L'artification des métiers d'art." A *Assemblée Générale 2010 AIC*. Paris: AIC.
- 2012. *De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique*. Paris : Gallimard.
- 2014. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard.
- 2016. "Le génie de Beethoven". A *Ludwing Van, le mythe Beethoven*. Cat. exp. Paris: Gallimard-Cité de la musique-Philharmonie de Paris. P. 52-55.
- HEINICH, Nathalie; SHAPIRO, Roberta. 2012. *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : Ecole des hautes études en sciences sociales.
- HEINICH, Nathalie; TÉNÉDOS, Julien. 2015. *La sociologie à l'épreuve de l'art*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- HETTES, Karel. 1965. *Modern ceramics: pottery and porcelain of the world*, London: Spring Books.
- HERRANZ, José Luis. 2002. *Esmalte sobre metal. Un nuevo enfoque hacia la creación plástica a través de la obra de Francesc Vilasís-Capalleja*. Tesi doctoral. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- HOLZ, Hans Heinz 1979 (1972). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona : Gustavo Gili.
- HUESO, Carme. 2006. *Aparadors d'art : una aproximació a la història del galerisme a Catalunya : dels inicis a la creació del gremi de Galeries d'Art de Catalunya*. Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya.
- HUGHES, Graham. 1968. *Modern Jewelry, an international survey 1890-1967*. New York: Crown Publishers.
- HUYGHE, Pierre-Damien. 2015. *Art et industrie. Philosophie du Bauhaus*. Strasbourg: Circé.
- IAC. 2000. *39th IAC General Assembly*. Frechen, 22-VIII-2000.
- International Academy of Ceramics Member's exhibition*. 1992. Istanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- JARDÍ, Enric. 1980. *El Noucentisme*. Barcelona : Proa.
- JIMENEZ, Marc. 2005. *La Querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Joieria europea contemporània*. 1987. Cat. exp. Barcelona : Fundació Caixa de Pensions.

- Jordi Aguadé, *el mestre i els seus deixebles*. 2012. Cat. exp. Barcelona: Artesania Catalunya.
- JORIS, Yvonne G. J. M. 2009. *Private passion. Artists' Jewelry of the 20th Century*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- JORGC. n.d. a. "Presentació general". Recuperat el 27-I-2017, de <http://www.jorgc.org/el-jorgc/presentacio-general>
- JORGC. n.d. b "Presentació de l'escola del JORGC". Recuperat el 27-I-2017, de <http://www.jorgc.org/escolajorgc/presentacio-de-l-escola-del-jorgc>
- JOSÉ, Claudi de. 2016. *Entrevista a Radio Premià de Mar*, 16-VIII-2016. Recuperat el 20-IX-2016 de [http://www.ivoox.com/entrevista-claudi-jose-president-l-associacio-ceramistes-audios-mp3\\_rf\\_12559551\\_1.html](http://www.ivoox.com/entrevista-claudi-jose-president-l-associacio-ceramistes-audios-mp3_rf_12559551_1.html)
- Josep Llorens Artigas. 1981. Cat. exp. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- JOURDAIN, Anne. 2014. *Du coeur à l'ouvrage: les artisans d'art en France*. París: Belin.
- JUARISTI, Victoriano. 1933. *Esmaltes con especial mención de los españoles*. Barcelona: Ed. Labor.
- KEROUAC, Jack. 1967 (1958). *Els pòtols místics*. Barcelona: Proa.
- KERROS, Aude de. 2013. *L'art caché. Les dissidents de l'art contemporain*. París: Eyrolles.
- KIENER, M. C. 1990. "L'art de l'email", *10 biennale internationale Limoges*. Cat. Exp. Limoges: Biennal Limoges.
- KLINGE, Ekkart. 1996. *Keramik des 20. Jahrhunderts Sammlung Welle*. Köln: Dumont.
- KUONI, Bignia. 1981. *Cestería tradicional ibérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- La Artesanía en el año del Diseño 2003. Pasado-Presente/Presente Futuro. Cien propuestas para el nuevo milenio*. 2003. Cat. exp. Valencia: Ministerio de Ciencia y Tecnología, Fundación Española para la Artesanía.
- LABARTA, Luis. 1921. "Massana y su biblioteca". *La Vanguardia*, 26-VIII-1921. -1922. "El legado Massana". *La Vanguardia*, 19-VIII-1922.
- LAFUENTE, Enrique. 1966. "Artes de la tierra y cerámica española". A *Cerámica española: de la prehistoria a nuestros días*. Cat. exp. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- LAKOFF, Georges. 2007. *No pienses en un elefante: lenguaje y debate político*. Madrid: Foro Complutense.
- LANCETA, Teresa. 2000. *Teresa Lanceta: tejida abstracción*. Cat. exp. Elche: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- LAPLANA, José de C. 2000. "L'orfebreria de Manuel Capdevila a Montserrat." A *Manuel Capdevila. Pintor orfebre* (p. 20-29). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- 2009. *Montserrat Arte e Historia*. Barcelona: Angle Editorial.
- LARREA, Quim (ed.). 2005. *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat: millorant les nostres vides*. Barcelona: FAD.
- LEACH Bernard. 1940. *A Potter's Book*. London: Faber and Faber.
- "Les Arts Décoratifs". 2014. A *Les Métiers d'Art à mots découverts*. París: Les Arts Décoratifs.
- LIGNEL, Benjamin (Ed.). 2015. *Shows and tales on jewelry exhibition-making*. San Francisco: Art Jewelry Forum.

- LLENA, Antoni. 2016. "La nova façana del Liceu". *Ara*. 25-I-2016.
- LLORENS ARTIGAS, Josep. 1917. "La pedagogía del dibuix". *La Veu de Catalunya*, 5-XI-1917. (veure Mas, 1993)
- 1918a. "El somriure i el bolxeviquisme". *Un Enemic del Poble*, 14-XI-1918. (veure Mas, 1993)
- 1918b. "L'obra civil de l'Escola Tècnica d'Oficis d'Art". *La Veu de Catalunya*, 10-XII-1918.
- 1919. "Partita II (...Flors i violes)" *La Veu de Catalunya*, 17-II-1919. (recollit en *Publicació ACC*, nº 10, Barcelona, 1992)
- 1923. "Postals de París, 1922-1923". A *Artigas L'home del foc*. Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya (2012).
- LLORENS, Carme. 2010. *Carme Llorens esmalts*. Barcelona: CIDAE.
- 2015. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi del carrer Padilla (83'). Barcelona: 21-VII-2015.
- LLORENS, Tomàs. 1993. "L'orfebreria de Juli Gonzàlez." A *Escultores y orfebres*. València: Obra social y cultural Bancaixa. P. 58-87.
- 2009. *Julio González. La col·lecció de l'IVAM*. Cat. exp. València: IVAM.
- LLOVET, Jordi. 1979. *Ideología y metodología del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LOOS, Adolf, 1980 (1910). "Ornamento y delito". A *Ornamento y delito, y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 43-50.
- LÓPEZ-RIBALTA, Núria. 1985. "Valor de l'esmalt dins la plàstica actual". *Batik*, Nº. 78 P. 41-43.
- 1988. "Josep Brunet Esmaltador. Una vida dedicada a l'art". *L'esmalt* nº1, 5-9.
- 1996. *Tècniques de grisalla dins el procediment pictòric de l'art de l'esmalt al foc sobre metalls, al segle XX: principals nuclis a Europa occidental, amb referència als antecedents immediats del segle XIX i l'aportació específica de Catalunya*. Tesi doctoral. Barcelona: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.
- 1997. "L'Esmalt a Catalunya". *Serra d'Or*, Nº. 453. P. 53-56.
- 2000. "30 anys de Pedagogia de l'Art de l'Esmalt a l'escola Llotja". A *30 anys d'Esmalt a Llotja*. Barcelona: Escola Llotja. P. 9-12.
- 2014. "Esmalt: l'Escola de Barcelona". A *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives*. Cat. exp. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. P. 169-174.
- 2016a. 2016. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi al Clot (59'). Barcelona: 13-VII-2016.
- 2016b. *Present i futur de la ceràmica contemporània a Catalunya*. Cat. exp. Barcelona: Escola Llotja.
- LÓPEZ-RIBALTA, Núria, VILASÍS, Andreu. 1991. *Andreu Vilasís o l'art de l'esmalt*. Barcelona: s.n.
- LÓPEZ VICENS, Elena. 1996 (1995). *El Salón de Mayo, 1956-69 Barcelona. Incidencia de un certamen plural y colectivo en la vida cultural y artística de su época*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- LOSS, Adolf. 1980 (1908). "Ornamento y delito". A *Adolf Loos: ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 43-50.
- LOZANO, Vicens. 1979. "A la búsqueda de una joyería artesana." *Mundo Diario*, 25-XII-1979, P. 2.

- Luxe interior. Joieria contemporània internacional*. 2003. Cat. exp. Barcelona: Fundació La Caixa.
- MACAYA, Berta. 1937. "Escola Massana de Bells Oficis". *Catalunya*, nº81.
- MADUEÑO, Eugeni. 2007. "Joyas catalanas en el Met." *La Vanguardia, Revista*, 27-V-2007. P. 13.
- MAINAR, Josep. 1977. "Historia de la joyería catalana. De los inicios al modernismo". A *Batik* nº 36. P. 13-15.
- 1984. "Textos de Josep Mainar." A *Dels bells oficis -FAD 80 anys- al disseny actual*. Barcelona: Blume. P. 9-83.
- MAINAR, Josep, CORREDOR-MATHEOS, Josep. 1984. *Dels bells oficis -FAD 80 anys- al disseny actual*. Barcelona: Blume.
- MAINAR, Montserrat. 2009. *Montserrat Mainar: esmalts*. Barcelona: Cidae.
- MAISTERRA, P. 1965. "Decepcionados en Limoges y reafirmados en la idea de que los mejores esmaltes están en Barcelona". *Tele/eXpres*. 7-VIII-1965. P. 3.
- MANSELL, Amanda. 2008. *Adorno. Nueva joyería*. Barcelona: Blume.
- MANZINI, Ezio. 1990. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste Experimenta.
- 2016 (2015). "A propósito de un nuevo libro de John Thackara." A *Cómo prosperar en la economía sostenible. Diseñar hoy el mundo del mañana*. Madrid: Experimenta Editorial. P. 11–14.
- MARCO, Santiago. 1929. "La junta de Patronat de la Fundació Massana i la seva escola". *Arts i Bells Oficis*, gener 1929. P. 2-5.
- 1930. "Algunes consideracions". *Arts i Bells Oficis*, març 1930. P. 47-48.
- MARÈS, Federico. 1964. *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- MARGUIN, Séverine. 2013. "Les temporalités de la réussite: le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain". *Sociologies*. Recuperat de <https://sociologies.revues.org/4466> (consultat el 11-III-2017)
- MARTÍN ANSÓN, M<sup>a</sup> Luisa. 1984. *Esmaltes en España*. Madrid: Editora Nacional.
- MARTÍN ARROYO, Natalio. 2012. *Atlas des designers de bijoux contemporains*. Barcelona: Maomao.
- MARTÍN DE RETANA, José. M. 1974. *Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- MARTÍNEZ CLARÀ, Jesús. 2011 (1980). "Ex-centricidad de la joya." A *Entre la inspiración y el proyecto. La zona intermedia* (p. 26-27). Barcelona: Edicions de l'Escola Massana.
- MARSÀ, A. 1971. "Ceramistas de la Escuela Massana". *El Correo Catalan*, 26-VI-1971.
- MARTINELL, Cesar. 1951. *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona: Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona.
- MARZO, Jorge Luis 1993. "La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia: entrevista a Luis González Robles, principal responsable para arte contemporáneo durante el régimen franquista." *De Calor* nº 1. P. 28-36.
- MAS, Ricard. 1993. *Josep Llorens Artigas, escritos d'art*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

- MASTERMAN, Eva. 2015. "A Lagoon in an Ocean". A *C-Forum*. Recuperat el 20-I-2017, de <https://cfileonline.org/cfile-library-artist-and-writer-eva-masterman-fleashes-out-state-of-ceramic-art-today/> P. 8-13.
- MAUGER, Gérard. 2006a. "Droits d'entrée. Problématique et enjeux d'un objet de recherche" A *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'home.
- 2006b. "Droits d'entrée. Quelques enseignements d'une enquête collective" A *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. París: Éditions de la Maison des sciences de l'home.
- MELLOT, Michel. 2012. "Qu'est-ce qu'un métier d'art?" A *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 81–93). París: Éditions de l'École des Hautes études en sciences sociales.
- MENGER, Pierre.-Michel. 2004. "Talent et réputation. Ce que valent les analyses sociologiques de la valeur de l'artiste, ce qui prévaut dans la sociologie." A *L'Art du terrain. Mélanges offerts à Howard Becker*. París: L'Harmattan. P. 104-161.
- MERCADÉ, Albert. 2009. "Jaume Mercadé. El dibuix essencial". A *Jaume Mercadé. Joies i dibuixos*. Cat. exp. El Vendrell: Fundació Apel·les Fenosa.
- 2016. "Jaume Mercadé. Anatomia d'un paisatge". A *Jaume Mercadé. Paisatges construïts*. Cat exp. Barcelona: Fundació Vila-Casas.
- MERCADER-MIRET, Jaume. 1982. *L'Escola Massana viscuda*. Barcelona: Escola Massana.
- MICHAUD, Yves. 2003. *L'Art à l'état gazeux*. París: Stock.
- ¡Mira! Schmuck aus Barcelona*. 1997. Regensburg: Schmuckgalerie Profil.
- Miquel Soldevila 1886-1956: exposició en el centenari del seu naixement*. 1987. Cat. exp. Barcelona: Escola Massana.
- MIRALLES, Francesc. 1981. "En Recuerdo de J. Llorens Artigas". *Batik*, nº. 59. P. 7.
- 1981. "Llorens Artigas col·labora amb altres artistes". A *Josep Llorens Artigas*. Cat. exp. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- 1982. "Introducció". A *L'Escola Massana viscuda*. Barcelona: Escola Massana.
- 1983a. *Història de l'art català, Vol VIII: L'Època de les avantguardes 1917-1970*. Barcelona: Edicions 62.
- 1983b. *Portafoli de fotografies, Escola Massana*. Barcelona: Escola Massana.
- 1985a. "Picabia: anatomía de un hombre libre". *La Vanguardia*, 18-IV-1985. P. 39.
- 1985b. "L'època del Noucentisme (1906-1917)". A *Història de l'art català, Vol VII*. Barcelona: Ed. 62.
- 1985c. "La nueva joyería catalana." *La Vanguardia*, 26-V-1985.
- 1985d. "La primera bienal del esmalte, un gran error". *La Vanguardia*, 23-VI-1985.
- 1985e. "La inocua crítica artística barcelonesa". *La Vanguardia*, 1-X-1985.
- 1986. *Antoni Tàpies a l'Escola Massana*. Barcelona: Escola Massana.
- 1987a. "Miquel Soldevila renovador de l'esmalt." A *Miquel Soldevila (1886-1956) Exposició en el centenari dels seu naixement*. Cat. exp. Barcelona: Escola Massana. P. 3-6.
- 1987b. "Una manera diferent d'entendre la joieria." A *Joieria Europea Contemporània*. Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions. P. 37-44.
- 1987c. "Unas joyas para la polémica". *La Vanguardia*, 17-II-1987. P. 52.

- 1987d. "La segunda bienal del esmalte de Salou". *La Vanguardia*, 21-VIII-1987. P. 34.
- 1989. "Ramon Puig Cuyas y la nueva joyería." *La Vanguardia*, 18-III-1989. P. 41.
- 1991. *Vilasís-Capalleja el primer esmaltador moderno*. Sabadell : AUSA.
- 1992a. *Llorens Artigas: catàleg d'obra*. Barcelona : Fundació Llorens Artigas / Edicions Polígrafa.
- 1992b. "Dos concepciones de la cerámica". *La Vanguardia*, 9-II-1992.
- 1994. "Por sus obras la conoceréis". *La Vanguardia*, 10-VI-1994.
- 2004. "La Massana. L'esclat del celatge (1956-2001)". A *Lluís Maria Güell 1909-2001*. Vilafranca del Penedès: Ramon Nadal. P.118-151.
- 2007. *Sala Parés: 130 anys: 1877-2007*. Barcelona: Sala Parés (Establiments Maragall, S.A.).
- 2009. *Escola Catalana de Tapís: el tapís contemporani català*. Cat. exp. Terrassa : Centre Cultural Caixa Terrassa.
- 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, a l'Espai Miralles (68'). Matarò: 25-III-2013.
- 2016. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al Bar Maragall (61'). Barcelona: 12-VIII-2016.
- MIRANDA, José. 2006. "La Cerámica contemporánea española y su *integración* en el Arte". A *La cerámica española y su integración en el arte*. Cat. exp. Madrid: Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Ministerio de Cultura.
- MOLINA, M<sup>a</sup> Angela. 1992. "Escuela Massana: Del retablo con pigmento a la videoinformática". *ABC Cataluña*, 7-IV-1992. P. VIII-IX.
- MOLINS, Miquel. 1984. *Ceramistas de la Escuela Massana*. Cat. exp. Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia.
- MONTERO, Jordi (ed.) 2000. *Llotja: Escuela Gratuita de Diseño 1775: Escola d'Art 2000*. Barcelona: Escola Llotja.
- MORANT, Henry de; GASSIOT-TALABOT, Gérald. 1970. *Histoire des arts décoratifs: des origines à nos jours. suivie de Le design et les tendances actuelles*. Paris : Hachette.
- MORATÓ, M<sup>a</sup> Elena. 1981. "Los Esmaltes de Montserrat Mainar". *Batik*. N<sup>o</sup> 60. P. 71.
- MORGAN, Robert C. 1998. *The End of the Art World*. New York: Allworth Press.
- 2015. *Painting and the Art World*. Recuperat el 4-IV-2017 de <https://youtu.be/M6MNw6IKDfA>
- MORRIS, William. (1975). *Arte y sociedad industrial*. Valencia : Fernando Torres.
- MOULIN, Raymonde. 1973. "Aspectos de la economización de la pintura." A *El arte en la sociedad industrial*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Ed. P. 63–67.
- 1995. *De la valeur de l'art: recueil d'articles*. Paris : Flammarion.
- 1995a (1968). "Vivre sans vendre". A *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion. P. 17-33.
- 1995b (1971). "Champ artistique et société industrielle capitaliste". A *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion. P. 34-54.
- 1995c (1978), "La genèse de la rareté artistique". A *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion. P. 161-191.
- 1995d (1983) "De l'artisan au professionnel: l'artiste". A *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion. P. 91-106.



- 2003. *Le Marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion.
- MOULIN, Raymonde i COSTA, Pascaline (col.). 1997 (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.
- MOULIN, Raymonde, PASSERON, Jean-Claude, et alt. 1985. *Les artistes: essai de morphologie sociale*. Paris: La Documentation française.
- MOURE, Gloria. 1977. "Estudi 3x3 un aggiornamento de la joia." A *Batik* n° 36, 53-55.
- M.S. 1981. "Joyas antiguas: historia rica, mercado pobre". *La Vanguardia*, 14-II-1984. P. 30.
- MUNOA, Rafael. 1991. "Introducción: un siglo." A *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*. Cat. Exp. Palma de Mallorca: Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Govern Balear. P. 113–118.
- MURRAY, Peter i Linda. 1978 (1968). *Diccionario de arte y artistas*, Parramón, Barcelona.
- "Museo de Arte Contemporaneo". 1960. Publicitat. *Destino*, 2-VII-1960. P. 39.
- Museu Municipal de l'Esmalt Contemporani*. 1993. Salou : Ajuntament de Salou, Regidoria de Cultura.
- NADAL, A. 1967. "La joieria a l'Escola Massana". *Qüestions d'art*, n° 4.
- NO-DO. 1979. "Cerámica" min.4:43. *Noticiarios No-Do* n° 1913. Recuperat el 25-VI-2014, a <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1913/1466960/>
- "Notes i comentaris: El Patronat de les Fundacions Massana..." 1929a. *Arts i Bells Oficis*, gener 1929. P. 19-20.
- "Notes i comentaris: L'Escola Massana" 1929b. A *Arts i Bells Oficis*, juliol 1929. P. 132.
- Oficio y Arte: La creatividad en la Artesania de hoy*. 1982. Cat. exp. Madrid: Ministerio de Industria y Energia.
- O'HANA, Sarah. 2003. *¡Ojo! An Exhibition of Contemporary Spanish Jewellery*. Manchester: Royal Exchange Theatre.
- O'HANA, Sarah, INES MONCLÚS, Xavier. (ed.). 2005. *BCN: jewellery factory*. Barcelona.
- ¡Ojo! An exhibition of Contemporary Spanish Jewellery*. 2003. Cat. exp. Manchester: Royal Exchange Theatre.
- ORLA, J-M. 1972. "La Escuela Massana expone en Suecia". *Diario de Barcelona*, 20-VII-1972.
- ONTAÑÓN, Antonio. 2013. "Ramón Puig Cuyàs: la visión contemporánea de la joyería." *Situaciones* n°3.
- ORFEBRES FAD. 1979. Cat. exp. Barcelona: Orfebres FAD.
- 1987a. "Prospectiva de la joieria europea contemporània." A *Joieria Europea Contemporània*. Cat. exp. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions. P. 15-16.
- 1987b. *Joieria catalana : objecte de projecció*. Barcelona: s.d.
- PALAU, Maria. FRISACH, Montse. 2016. "El sostre de vidre dels museus". *El Punt Avui*, 5-3-2016.
- PALAU I FABRE, Josep. 1971. *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos.
- PALLASMAA, Juhani. 2012 (2009). *La mano que piensa : sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona : Gustavo Gili.
- Panorama de la cerámica española contemporánea*. 1986. Cat. Exp. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.

- PARLANT EN PLATA. 1985. Barcelona: Escola Massana.
- PARRA, Diego. 2008. *L'Escola del Treball (1913-1939): renovació pedagògica y didáctica*. Tesis doctoral. Departamento de Educación, Universidad de Huelva.
- Pascual Fort: *esmalts, gravats, relleus*. 1977. Cat. exp. Tarragona: Museu d'Art Modern de Tarragona.
- PAZ, Octavio. 1990. "El uso y la contemplación". A *In-mediaciones*. Barcelona: Seix Barral. P. 7-23.
- PEIST, Núria. 2005. "El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento". A *Matèria: revista d'art*, (5), P. 17-43.
- 2012a. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada.
- 2012b. "The Heir and the Cowboy: Social Predisposition, Mediation and Artistic Profession in Marcel Duchamp and Jackson Pollock". A *Cultural Sociology*, Vol.6 N°2. P. 233-250.
- 2016. "La ropa, los adornos y el cuerpo. La interacción entre el productor, el objeto y el consumidor". A *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5. P. 545-553.
- PÉLAUZY, M<sup>a</sup> Antònia. 1978. "Por un regreso a la cerámica popular", A *Batik*, n° 44, octubre 1978.
- PELTA, Raquel, GUAYABERO, Oscar. 2003. "Cronologia". A *Els monogràfics de Barcelona metròpolis mediterrània*, n°3, 2003.
- PERAN, Martí, SUÀREZ, Alicia, VIDAL, Mercè. 1994. *El Noucentisme: un projecte de modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Carmen. 2012. "Dona i mercat laboral". A Gàlvez i Tirado (ed.) *Capitalisme i treball. Problemàtiques socials del món contemporani*. Barcelona: Editorial UOC. P. 183-212.
- PERKINS, Sarah. 2009. "Introduction". A Le Van, M. (ed.) *500 enameled objects*. New York, London: Lark Books.
- PERMANYER, Lluís. 1972a. "Llorens Artigas o el arte de dominar el fuego". *La Vanguardia Española*, 30-VI-1972.
- 1972b. "Llorens Artigas o el arte de dominar el fuego: se instala definitivamente en París". *La Vanguardia Española*, 1-VII-1972.
- 1972c. "Llorens Artigas o el arte de dominar el fuego: amistad y colaboración con Raoul Dufy". *La Vanguardia Española*, 14-VII-1972.
- 2000. "Perfil de aquel Massana de la Escola Massana", *La Vanguardia*, 16-I-2000.
- PEVSNER, N. (1982). *Las Academias de Arte*. Madrid: Ed. Cátedra.
- PEY, Santiago. 1960. "Repercussió social del decorativisme". *Serra d'Or*, n°5, V-1960.
- PIERRE, José. 1974. "Peintures céramiques et sculptures céramiques dans l'œuvre de Miró et Artigas". A *Miró & Artigas, céramiques*. París: Maeght éditeur.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André. 1963. "Terres nouvelles de Miró et Artigas". A *Derriere le miroir*. Paris: Maeght.
- PIJOAN, Joan. 1932. "Les ceràmiques de l'Artiges". Text del catàleg de l'exposició a la Brummer Gallery de Nova York, citat a *Josep Llorens Artigas*. 1981. Cat. exp. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- 2006 (1931). *Summa artis: historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.

- PITARCH, A. José, DALMASES, Núria de. 1982. *Arte e industria en España. 1744-1907*. Barcelona: Blume.
- PLA, Josep. 1975 (1971). "Josep Llorens Artigas, ceramista". A *Homenots quarta sèrie*. Barcelona: Ed. Destino.
- 2004 (1979). "Records del café Greco". A *Per passar l'estona*. Barcelona: Ed. Destino.
- PLANAS, Miquel. 1997 (1995). *L'escultura en argila. Una experimentació de procediments escultòrics en materials ceràmics*. Tesi doctoral. Barcelona: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.
- PLASENCIA, Alejandro. 2003. "Presentació Fundació "la Caixa." A *Luxe interior. Joieria contemporània internacional*. Cat. exp. Barcelona: Fundació La Caixa. P. 7–9.
- PLAYÀ, Josep. 1994a. "La falta de acuerdo entre el Ayuntamiento y la Generalitat amenaza a la Escola Massana." *La Vanguardia*, 8-VI-1994.
- 1994b. "Marta Mata pide a la Generalitat que entre en la Escola Massana". *La Vanguardia*, 9-VI-1994.
- 1996. "La Escola Massana aspira a ofrecer los títulos universitarios de Diseño y Artes". *La Vanguardia*, 30-IX-1996.
- POLI, Francesco. 1976 (1975). *Producción artística y mercado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- POMBO ANGULO, Manuel. 1944. "Triunfo de un artista catalán". *La Vanguardia Española Española*, 25-III-1944. P. 7.
- PONSA, Àngels. 1987. *L'esmalt: tècnica i referència històrica. Estudi d'una mostra representativa d'esmaltadors contemporanis a Barcelona*. Treball final de llicenciatura. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.
- PRÉAUD, Tamara, GAUTHIER, Serge. 1982. *La céramique, art du XXe siècle*. Fribourg: Office du Livre.
- Preliminar. 1ª Bienal Nacional de las Artes Plásticas*. 1982. Cat. exp. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Present i futur de la ceràmica contemporània a Catalunya*. 2016. Cat. exp. Barcelona: Escola Llotja.
- "Prestigio y proyección de la Escuela Massana". *La Vanguardia Española*. 30-VII-1966. P. 23.
- PRIETO, Jesús-Àngel. 1992. "Ceràmica, creació, terra". A *Publicació ACC*, nº 10, Barcelona: ACC.
- 1995. "Mariscal no podrà ser mai doctor". *El País Catalunya*, 1-VI-1995.
- 1996. "¿Qué diseño? ¿Qué arte?". *El País Catalunya*, 27-VI-1996.
- 1999. "La nau i l'os (o reflexions preocupades d'un professor d'art i disseny)". *Barcelona Metròpolis mediterrània* nº 45.
- 1999. "Com serà l'ensenyament del disseny el segle que ve?" *Transversal* nº9-1999. P. 33-35.
- 2003. *Artesania és artesania és artesania*. Vídeo (13') per exposició del mateix títol. Barcelona: Centre Català d'Artesania, FAD.
- 2004a. "Artesania, art, disseny: cap a unes arts implicades." A Ontañón.(Ed.), *Altres mirades sobre el disseny*. Barcelona: Escola Massana. P. 53-72.

- 2004b. "És possible un disseny ecosocial?" A Ontañón (Ed.), *Altres mirades sobre el disseny*. Barcelona: Escola Massana. P. 89-103.
- 2007. *E d'espai*. Vídeo (18'). Barcelona: ArtesaniaCatalunya, Rumbo Sur.
- 2008. "El arte amigo". *Espacio amigo*, nº 9, primer semestre 2008.
- 2010. *O d'objecte*. Vídeo (33'). Barcelona: ArtesaniaCatalunya, Rumbo Sur.
- 2010. *S de subjecte*. Vídeo (28'). Barcelona: ArtesaniaCatalunya, Triandina.
- 2011. "Artesanía, arte, diseño: reflexiones previas." A Cruz i Prieto (Ed.), *Diseñando con las manos*. Madrid: Fundesarte. P. 10-21.
- 2013. "Idees prèvies per a unes arts implicades." *Quadern de les idees, les arts i les lletres.*, nº 39/40. Recuperat el 12-X-2013, de [http://issuu.com/revista\\_quadern/docs/quadern\\_191\\_issu/39?e=0](http://issuu.com/revista_quadern/docs/quadern_191_issu/39?e=0)
- 2014. *El paper de l'Escola Massana en el reconeixement de l'artesania: el cas de la ceràmica*. Barcelona: UB.
- 2016. "47esima Conferenza e Assemblea dell'AIC: La ceramica in architettura e negli spazi pubblici". A *La Ceramica M&A* nº 294. P. 52-55.
- PRIETO et al. 1997. "Escola Massana, Barcellona". *Interni* nº 472. P. 137-144.
- Prova de Foc: Ceràmiques d'artista*. 1989. Cat. exp. Barcelona: Galeria Fernando de Alcolea.
- PUIG, Arnau. 1977. "Ceràmica, Tapiz, Orfebreria, Esmalte". *Guadalimar* nº 27. P. 49-52.
- PUIG, Blai. 2005. *Artesania i societat*. Barcelona: Artesania Catalunya, Generalitat de Catalunya.
- PUIG CUYÀS, Ramon. 2007. "Consideracions entorn d'una col·lecció insòlita." A *El laboratori de la joieria. 1940-1990*. Cat. exp. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, Ajuntament de Barcelona. P. 10-13.
- 2016. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi de Vilanova i la Geltrú (97'). Vilanova i la Geltrú: 05-VII-2016.
- PUIG ROVIRA, Francesc X. 1978. *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Barcelona: Selecta.
- 1979. "Un país de grandes artistas de la arcilla". A *Destino* nº 2199.
- PUIGVERD, Antoni. 2015. "La blancor aristocràtica". *La Vanguardia*, 21-VIII-2015. P. 14.
- QUEMIN, Alain. 2002. *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*. Nîmes : Artprice.
- 2013. *Les Stars de l'art contemporain : notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris : CNRS.
- QUINTANA, Francisco de P. 1944. "La Exposición de la Escuela Municipal«Massana», de artes santuarias". A *Quaderns d'Arquitectura* nº2. Barcelona.
- RÀFOLS, Josep-F. 1930. "L'Escola Massana". *El Matí*. 8-VIII-1930.
- 1989. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona : Edicions Catalanes.
- RÀFOLS-CASAMADA, Albert. 1987. "Notes per a una història d'EINA". A *EINA escola de disseny i art 1967-1987. Vint anys d'avantguarda*. Barcelona: Eina.
- RAMIREZ DE LUCAS, Juan. 1959. "Una vida intensa en busca del arte", *El Español*, Madrid, II-1959 (citat per Miralles 1992: 26).

- “Relació de contingut del fons FI-10 Fundació Massana (1926-1979)”. A *Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona*, AHCB2-423/FI-10. Barcelona: Ajuntament de Barcelona
- RIERA, Salvador (dir.) 1993. *Memòria XXè aniversari de la Galeria Salvador Riera*. Barcelona: Edicions de l'Eixample.
- RIBALTA, Mariona. 2004. *Portes endins: Escola Massana 75 anys*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Institut d'Educació.
- RICARD, André. 2000. *La Aventura creativa: las raíces del diseño*. Barcelona: Ariel.
- RILEY, Noël i BAYER, Patricia. 2004. *Grammaire d'arts décoratifs: De la Renaissance au Post-modernisme*. París: Flammarion.
- RIU-BARRERA, Eduard, VÉLEZ, Pilar. 2012. *Riu Serra, 1921-2006: escultor i dibuixant*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ROBINSON, William H., FALGÀS, Jordi., et alt. 2006. *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. New Haven (Conn.): Yale University Press.
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo. 1960. "Montserrat Mainar Benedicto. Exposicions Galerías Syra, Barcelona". *Revista Gran Via de actualidades, artes y letras*. N° 453. P. 12.
- 1962. "Salon de Mayo". *Revista Gran Via de actualidades, artes y letras*. P. 16-17.
- 1986. *Arte moderno en Cataluña*. Barcelona: Planeta.
- RODRÍGUEZ-CRUELLES, Modest. 1977. "Del Modernismo a nuestros días". *Batik* n° 36. P. 17-19.
- ROJAS, Jorge. 2016. "Ramón Puig Cuyás. Joyas matemáticas." A *Experimenta*. Recuperat el 4-II-2017, de <http://www.experimenta.es/blog/jorge-rojas/ramon-puig-cuyas-joyas-matematicas/>
- ROHRER, Judith C. 2015. "Before We Break the Glass Ceiling, Let's Find Out Who Designed It!: Some Thoughts About Women and the Art Nouveau". A *CDF II International Congress*. Barcelona. Recuperat el 3-3-2017, de [http://www.artnouveau.eu/ca/congress\\_mainstrands\\_2nd.php](http://www.artnouveau.eu/ca/congress_mainstrands_2nd.php)
- RAMON I PICAS, Artur. 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, a la seva galeria del Barri Gòtic (20'). Barcelona: 05-VII-2016.
- ROUGEMONT, Denis. 1936. *Penser avec ses mains*. París: Gallimard.
- RUBIO PIERA, Eva. 1982. "Escola Massana: centro de formación de artistas". *L'estil estètic*. P. 75-81.
- SACS, Joan. 1925. "Els artistes catalans a París", *Revista de Catalunya*, n° 18.
- 1930a. "Els Artistes Reunits". *La Publicitat*, 1-III-1930.
- 1930b. "L'Escola Massana". *Mirador*, 22-XI-1930.
- SALA, Carles. 1969. "A l'Escola Massana, tradició i renovació es donen la mà". *Tele Estel* n° 134, 7-II-1969.
- SALA, Elisenda. 2013. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu taller a Premià de Dalt (89'). Premià de Dalt: 4-VI-2013.
- SALA, Elisenda, MIRALLES, Francesc. 1981. *Homenatge de l'Escola Massana a Llorens Artigas*. Cat. exp. Barcelona: Caixa de Pensions.
- SAMIT, Begonya. 2008. "La vigència de la Bauhaus en els ensenyaments artístics actuals". A *Temps d'Educació* n° 35. Barcelona: Universitat de Barcelona. P. 49-66.

- SANTAEUGÈNIA, Silvia. 2015. *"El Pavelló dels Artistes Reunits a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929: un impuls renovador de la llar"*. Treball final de Màster. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.
- SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad. 1979. "La cerámica desde el fin de siglo a nuestros días". A *12 ceramistas españoles*. Cat. Exp. Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- 1981. *Cerámica contemporánea*. Cat. exp. Zamora: Casa de Cultura de Zamora.
- 1995. *Cerámica española*. Barcelona: Asociación Cultural Saloni / Hipòtesi.
- 1997. "Cerámica española". A *Summa artis: historia general del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SANTOS TORROELLA, Rafael. 1961. "El V Salón de Mayo (y II)" a *El Noticiero Universal*. 17-V-1961, Barcelona.
- 1964. *Roberta Griffith*. Cat. exp. Barcelona: Instituto de Estudios Norteamericanos.
- 1972. *Manuel Capdevila y la "generación prohibida"*. Barcelona: Sala Parés.
- SARAMAGO, José. 2000. *La caverna*. Madrid: Alfaguara.
- SARDÀ, Zeneida. 1992. *Una nissaga de joiers a Barcelona: els Capdevila*. Barcelona: Destino.
- SARRIÓ, Maite. 2011. "Sostre de vidre" a Lola, M. *Glosari*. Recuperat el 11-10-13 de uv.es <http://www.uv.es/igualtat/MireiaLola/glossari.pdf>
- SARSANEDAS, Jordi. 2004. *Paraules per a unes imatges*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHMUTZLER, Robert. 1992. *El Modernismo*. Madrid: Alianza.
- SCHOLLMAYER, Karl. 1962. *Arbeiten aus der Kunst und Werkschule Pforzheim*. Pforzheim: Kunst und Werkschule Pforzheim.
- 1974. *Art Contemporain du Bijou*. París: Desain et Tolra.
- SELLES, Narcís. 1999. *Art, política i societat en la derogació del franquisme*. Girona: Llibres del Segle.
- SENNETT, Richard. 2000 (1998). *La Corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- 2009 (2008). *El Artesano*. Barcelona: Anagrama.
- 2013. *Artesanía, tecnología y nuevas formas de trabajo; Hemos perdido el arte de hacer ciudades: (entrevista de Magda Anglès)*. Barcelona: CCCB.
- SENTÍS, Carles. 1987. "Recordant a Miquel Soldevila". A *Miquel Soldevila (1886-1956) Exposició en el centenari dels seu naixement*. Cat. exp. Barcelona: Escola Massana. P. 19-20.
- SESEÑA, Natalia. 1981. "La cerámica en Madrid". Cat. exp. A *Ceramistas en Madrid*. Madrid: Museo Municipal - Ayuntamiento de Madrid.
- 1989. *Prova de foc*. Cat. exp. Barcelona: Fernando Alcolea.
- SERRA, Eduard, et alt. 1998. *Eudald Serra: rastres de vida*. Cat. exp. Barcelona: Àmbit.
- SERRA MASSANSALVADOR, Ramon. 2016. *Cent anys de l'Escola d'Art La Industrial*. Exposició. Barcelona: Gabinet de Premsa i Comunicació de la Diputació de Barcelona.
- 2017. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, a l'Escola d'Art La Industrial (31'). Barcelona: 14-III-2017.

- SERRACLARA, M<sup>a</sup> Teresa. 1995. *Los Masriera, una saga de artistas*. Tesis doctoral. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona.
- SHINER, Larry. 2004 (2001). *La Invención del arte : una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- 2012. "Artification, Fine Art, and the Myth of The Artist", *A Contemporary Aesthetics, Special Volume 4*. Recuperat el 23-X-2016 de <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.spec.404>
- SILVER, Victoria. 2010. "Goldsmiths: But Is It Art?". *BBC FOUR*. (documental).
- SOLDEVILLA, Maota. 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*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- SOLDEVILA, Miquel, MASRIERA, Luís. (1949). "Los oficios suntuarios y la crisis artística". En *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Barcelona: Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.
- SONTAG, Susan. 1984 (1966). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- 2007 (2002). "Un argumento sobre la belleza". A *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Barcelona: Mondadori.
- SPEEL, Erika. 1998. *Dictionary of enamelling*. Aldershot: Ashgate.
- SPIEGEL, Olga. 1987. "Exposición homenaje a Miquel Soldevila". *La Vanguardia*. 3-III-1987.
- SUDJIC, Deyan. 2009 (2008). *El Lenguaje de las cosas*. Madrid : Turner.
- 2014. *B de Bauhaus*. Madrid: Turner.
- "Tàpies, acorralado a preguntas por los alumnos de la Escola Massana". 1982. *El Correo Catalán*. 6-V-1982.
- Tapís, ceràmica, esmalt : activitats artesanals FAD*. 1975. Cat. exp. Barcelona : FAD.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. 1995 (1976). *Historia de seis ideas : arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid : Tecnos.
- Tharrats. Pintures i microescultures*. 1978. Cat. exp. Barcelona: Sala Gaspar.
- THARRATS, Joan-Josep. 1992. *Tharrats : tapissos 1989-1992*. Barcelona : Parsifal.
- THOMPSON, Don. (2009). *El Tiburón de 12 millones de dólares : la curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona : Ariel.
- THORNTON, Sarah. 2009. *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona : Edhasa.
- TIANA, Mercé. 2003. *Escultura cerámica contemporánea 1975-2000. Resoluciones cerámicas en el último cuarto del siglo XX*. Tesis Doctoral. Barcelona: Facultat de Belles Arts, Universitat de Barcelona.
- TIEZZI, Enzo. 1990. *Tiempos históricos, tiempos biológicos : la tierra o la muerte: el problema de la «nueva ecología»*. México : Fondo de Cultura Económica.
- TORRENT, Rosalía, MARÍN, Joan M. 2005. *Historia del diseño industrial*. Madrid : Cátedra.
- "El XXX aniversario de la Escuela Massana". 1959. *La Vanguardia Española*, 28-VI-1959.
- TRENAS, Julio. 1974. "Arte y Artistas en Madrid: Presencia de la Escuela Massana." *La Vanguardia Española*. 1-II-1974.
- TURNER, Jane. 1996. *The dictionary of art*. New York : Grove.

- TURNER, Ralph. 1976. *Contemporary jewelry: A critical assessment 1945-75*. New York: Van Nostrand Reinhold Company.
- Un art íntim. Exposició de joieria conyemporània*. 1996. Cat. exp. Mollet de Vallès: Ajuntament de Mollet del Vallès.
- VALERA, A. 1968. "La Escuela Massana se queda pequeña: 400 alumnos sin matrícula", *El Noticiero Universal*, 5-X-1968.
- VALERI, Luis. 1963. "Nuestras instituciones: La Escuela Massana". *La Vanguardia Española*, 4-VIII-1963. P. 11.
- VALLÈS, Edmon. 1974. *Història gràfica de la Catalunya contemporània: 1888/1931*. Barcelona: Edicions 62.
- VALLÈS, Isidre. 1987. *Artesania art i societat*. Barcelona: Fundació Serveis de Cultura Popular, Alta Fulla.
- VÁSQUEZ, Adolfo. 2013. "Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus". A *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Vol. 37/1. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VÉLEZ, Pilar. 1986. "Una nueva Positura frente a la joya." *La Vanguardia*, 28-X-1986. P. 50.
- 1990. "De las artes decorativas al diseño industrial". A *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. Barcelona: Barcanova.
- 1993. "Manuel Capdevila o el pintor orfebre." A *Capdevila. Exposició antològica 1925-1993*. Cat. exp. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- 1997. "Té sentit parlar d'arts decoratives contemporànies?". Serra d'Or N° 449.
- 1999a. *Joies Masriera: 200 anys d'història*. Barcelona: Àmbit.
- 1999b. "Un segle de joies a Catalunya. Lectures d'una exposició". A *Revista de Catalunya* n° 145.
- 2000a. "De les arts decoratives a les arts industrials" a *Art de Catalunya: Arts decoratives, industrials i aplicades*. Barcelona: L'Isard. P. 177-303
- 2000b. "Manuel Capdevila, passió per la pintura, passió pel color." A *Manuel Capdevila. Pintor orfebre*. Cat. exp. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. P. 10-19.
- 2000c. "Reflexions sobre l'esmalt contemporani." A *30 anys d'Esmalt a Llotja*. Barcelona: Escola Llotja.
- 2002. "Gaudí: una reflexió sobre les arts decoratives" *Butlletí XVI, 1*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- 2004a. "Els Masriera: Un segle de joieria i orfebreria." A *Els Masriera: Un segle de joieria i orfebreria*. Cat. exp. Girona: Fundació Caixa de Girona.
- 2004b. *Dos segles de disseny a Catalunya: (1775-1975): cicle de conferències 2003*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- 2006. "Manuel Capdevila: l'orfebre que sempre fou pintor." Serra d'Or n° 561.
- 2007. "Manuel Capdevila i Massana: l'orfebre que volia ser pintor." A *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi Vol. XXI*. Barcelona: RACBASJ. P. 177-179.
- 2008. "En record de l'Excm. Sr. Lluís Masriera Rosés, en el 50è aniversari del seu traspàs". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi*. n°22. P.199-208.



- 2009a. "Arts sumptuàries o decoratives a les col·leccions vuitcentistes barcelonines: un model per a les noves arts industrials." A *El culto al objeto: de la vida cotidiana a la colección*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura. P. 37-46.
- 2009b. "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 et alt. (ed.) *Fàbrica, taller i laboratori*. Barcelona: Cambra de Comerç.
- 2011. "Els ensenyaments de dibuix a la Junta de Comerç i la indústria de les indïanes". *Barcelona Quaderns d'Història*, nº 17.
- 2012. "De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1750 i 1900". A Grau, R. (ed.) *Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana*. Barcelona: Aj. de Barcelona.
- 2014a. "Ceràmica". A *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor (Segles III-XX)*. Cat. exp. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona. P. 161-164.
- (ed.) 2014b. *Extraordinàries! Col·leccions d'arts decoratives i arts d'autor (Segles III-XX)*. Cat. exp. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona.
- (dir.) 2014c. *100 mirades a la col·lecció*. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona.
- 2016. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al Museu de Disseny (54'). Barcelona: 20-VII-2016.
- 2017. *Joaquim Capdevila. La nova joia a Barcelona. New Jewellery in Barcelona*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- VENET, D. (s.d.). *Bijoux d'artistes*. Flammarion.
- VERDÚ, Vicente. 2003. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.
- VERLAINE, Julie. 2012. *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- VERRIÉ, Frederic-Pau. 1982. *L'escola Massana en el temps de Jaume Busquets 1929-1940*. Cat. exp. Barcelona: Caixa de Pensions «La Caixa».
- 2005. "1937-1959 La resistència apassionada d'un període de transició". A Larrea, Q. (Ed.), *Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona: FAD. P. 68-111.
- VICENS, Francesc. 1971. *Artesanía = Craftsmanship = Art populaire = Volkskunst*. Barcelona: Polígrafa.
- VILADÀS, Xenia. 1998. "Presentació". A *BCD Selection 1997-1998*. Barcelona: BCD Barcelona Centre de Disseny. P. 11.
- VIDAL, Jaume. 2012. *Galerisme a Barcelona: 1877-2012: descobrir, defensar, difondre l'art*. Barcelona: Art Barcelona, Associació de Galeries.
- VIGIL, Manuel. 1958. *Barcelona de nuevo*. Barcelona: Barna.
- VILASÍS, Andreu. 1973. *Robert Cartes i Carreras (1886-1971)*. Barcelona: Escola Massana.
- 1982a. *L'Art d'esmaltar*. Barcelona: Sirocco.
- 1982b. "Josep Brunet". *Batik*, Nº 70. P. 37.
- 1983. "Primera setmana de l'esmalt a Barcelona". *Oro y Joya*, nº 278. P. 26-39.

- 1985. *Primera biennial nacional de l'art de l'esmalt*. Cat. exp. Salou: Generalitat de Catalunya, Aj. de Vila Seca i Salou.
- 1988. "Antoni Cortada i Espona (1922-1988)". *L'esmalt* nº 1 P.10-11.
- 1992. "A Pascual Fort, en el record". *L'esmalt*, Nº 14-15. P. 5-7.
- 1996. "Editorial". *L'esmalt* nº 32.
- 1997. "Georges Magadaux, artista esmaltador i artífex de les Biennals de l'esmalt de Limoges". *L'esmalt*, Nº 35-36. P. 5-9.
- 1996a. "Josep Brunet i Coll, Artista esmaltador". *Arte y Joya*, nº 117. P. 20-22.
- 1996b. "Editorial". *L'esmalt* nº 32. P. 4.
- 2000. "L'Art de l'Esmalt a la Llotja". A *30 anys d'Esmalt a Llotja*. Barcelona: Escola Llotja. P. 7-8.
- 2005. "L'esmalt com a ofici aplicat a l'orfebreria té un futur brillant". *Butlletí d'Artesania* 07. P. 9.
- 2010. *Glosari de termes tècnics i conceptes amb relació a l'art de l'esmalt, la joieria i l'orfebreria*. Barcelona: CIDAE.
- 2015a. "Antecedents". *L'esmalt* nº 108. P. 6-7.
- 2015b. "Breu recensió de les Biennals". *L'esmalt* nº 108. P. 14-19.
- 2015c. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi de Via Augusta (83').  
Barcelona: 05-X-2015.
- VILASÍS, Andreu, et alt. 1994. *Andreu Vilasís: dibuix i pintura (retrospectiva anys 70), esmalt (obra recent)*. Cat. exp. Barcelona: Obra Cultural Caja Madrid.
- VILASÍS, Andreu, i VÉLEZ, Pilar. 2005. *Apunts sobre l'origen i la transmissió de la tècnica de l'art de l'esmalt al foc sobre metalls: discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Andreu Vilasís, llegit al Saló d'Actes de la Reial Acadèmia de Belles Arts i Sant Jordi el dia 20 d'abril de 2005*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.
- VILASÍS-CAPALLEJA, Francesc. 1986. "Recordando a Miquel Soldevila". *La Vanguardia*, 12-VIII-1986. P. 28.
- 1999. *F.Vilasís-Capalleja: esmalts: obra recent 1995-1998: homenatge al quadrat*. Barcelona: Galeria Comas.
- 2015. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi de Via Augusta (64').  
Barcelona: 02-VI-2015.
- VILASÍS-CAPALLEJA, Francesc, RITTMANN-FISCHER, G. (s.d.). *Poesie in Email und Wort*. Kusel: Wagner & Mayer.
- VILLAFANE, Justo. 2004. *La Buena reputación: claves del valor intangible de las empresas*. Madrid: Pirámide.
- VINARDELL, Margarida. 1991. "Introducción: un siglo (Cataluña, País Valenciano, Baleares)." A *Un siglo de joyería y bisutería española 1890-1990*. Cat. exp. Palma de Mallorca: Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Govern Balear. P. 129-135.
- VIOLA, Bill. 2004. "Conversación con H. Belting". A *Bill Viola. Las Pasiones*. Cat. exp. Barcelona: The J. Paul Getty Museum, Fundació La Caixa. P. 151-185
- VV.AA. 1972. *La artesanía y su futuro*. Barcelona: Cuadernos documentales de Hogarotel nº4.
- VV.AA. 1977. Especial dedicado a la joyería catalana. *Batik* nº 36.

- VV.AA. 1978. Extraordinario Cerámica: Una panorámica general de la cerámica contemporánea española. *Batik* nº 44.
- VV.AA. 1979. *Orfebres FAD*. Barcelona.
- VV.AA. 1982. Extraordinario de esmaltes. *Batik* nº 88.
- VV.AA. 1998. *Al marge / Op de rand*. Cat. exp. Gent: Witte Zaal.
- VV.AA. 2000. *El valor del Diseño. Gráfico e Industrial*. València: ADCV.
- VV.AA. 2002. *La situació dels artistes visuals de Catalunya*. Barcelona: Secretaria General Gabinet Tècnic del Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- VV.AA. 2006. *Alfons Serrahima. L'art del disseny. 1906-2006*. Barcelona: Museu Diocesà de Barcelona.
- VV.AA. 2016. *La joia en l'art i l'art en la joia*. Barcelona: MNAC, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Consultat 22-XI-2016 a <http://museunacional.cat/ca/la-joia-en-lart-i-lart-en-la-joia>
- WIRTH, Rafael. 1982. "Tàpies Massana", *La Vanguardia*, 7-V-1982.
- 2004. "La Escola Massana cumple 75 años y abre a las empresas su arte y diseño", *La Vanguardia*, 22-X-2004.
- XICOLA, Montserrat. 2015. Entrevista en vídeo, feta per l'autor, al seu estudi de Paseig Girona (58'). Barcelona: 25-VI-2015.
- YVARS, José Francisco. 2008. "Reconstruir los sueños. Los mundos de René Metras". *A René Metras 1926-1984. Reconstruir los sueños*. Barcelona: Àmbit.
- YVARS, José Francisco, i METRAS, Margaret. 2008. *René Metras: 1926-1984: reconstruir los sueños: el hombre, el coleccionista, el galerista*. Barcelona: Àmbit.
- 12 ceramistas españoles*. 1979. Cat. Exp. Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- 1900-1980: 80 años de joyería y orfebrería catalanas*. 1981. Barcelona: Obra Cultural de la Caja de Pensiones.

Tots els vídeos (entrevistes fetes per l'autor) es poden trobar a <http://vimeo.com/217403715>  
 accessibles amb contrassenya nomès pels membres del tribunal  
 Contrassenya: LALLUITAPELRECONEXIMENT2017

## **ARXIUS CONSULTATS**

### *Presencials*

Fons Escola Massana (FEM- Arxiu documental), 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, del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Bibliothèque Forney de París, l'Arxiu de l'Associació de Ceramistes de Catalunya, del Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, i els arxius personals de Rosa Amorós, Carme Brunet, Carme Llorens, Ramon Puig Cuyàs, Elisenda Sala, Montserrat Xicola, Jordi Vila Rufas, Andreu Vilasís.

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

### *En línia*

Academia.edu, Barcelona Quaderns d'Història, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, BNC.cat/digital, Depòsit Digital de Documents de l'UAB, DIALNET, TDX, RACO, Viquipèdia, Enciclopèdia Cat., DHAC.iec.cat, Artsy Magazine, Europeana collections, Persée.fr, RTV.ES, TDR, S.G.D.A.P., i La Vanguardia.



## 9- Índex taules i gràfics

### 2.1 L'escoles i el seu paper en la valoració de les arts que ensenyen

<i>Gràfic 1.. Evolució de la presència dels alumnes per oficis a l'Escola Massana.</i>	98
<i>Gràfic 2. Evolució de la presència dels alumnes per oficis a l'Escola Llotja.</i>	99
<i>Gràfic 3. Presència dels alumnes per oficis a la Massana / Llotja.</i>	100
<i>Taula 1. Número d'alumnes per especialitats de l'Escola Llotja.</i>	101
<i>Taula 2. Número d'alumnes per especialitats de l'Escola Massana.</i>	102

### 3.2 El primer moment de reconeixement de l'esmalt: Miquel Soldevila

<i>Taula 3. Taula comparativa dels moments de reconeixement de Miquel Soldevila.</i>	154
--	-----

### 3.3 El moment de la consolidació: "L'Escola de Barcelona"

<i>Taula 4. Presència dels autors en tesis doctorals.</i>	159
<i>Taula 5. Presència dels autors als diccionaris.</i>	160
<i>Taula 6. Presència dels autors als tractats.</i>	163
<i>Taula 7. Presència dels autors a les exposicions.</i>	165
<i>Gràfic 4. Presència a les biennals de Limoges.</i>	168
<i>Taula 8. Autors premiats i seleccionats a Limoges.</i>	168
<i>Taula 9. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.</i>	171

### 3.6 Conclusions parcials: estatus indiscutible?

<i>Taula 10. Moments de reconeixement de Montserrat Mainar.</i>	200
<i>Taula 11. Moments de reconeixement d'Andreu Vilasís.</i>	200
<i>Taula 12. Moments de reconeixement de Francesc Vilasís-Capalleja.</i>	201

#### 4.4.1 La núvia de l'art, l'amant del disseny

<i>Taula 13. Moments de reconeixement Llorens Artigas / Antoni Cumella</i>	256
--	-----

#### 4.4.2 Consolidacions possibles: un miratge?

<i>Taula 14. Presències dels autors a les diverses instàncies de legitimació del període 1977-1981</i>	262
<i>Taula 15. Presències dels autors a les diverses instàncies de legitimació del període 1982-1996.</i>	266
<i>Taula 16. Presències dels autors a les diverses instàncies de legitimació del període 1995-2014.</i>	270
<i>Taula 17. Presències dels autors als diccionaris, període 1968-2001.</i>	273
<i>Taula 18. Resum de la presència dels autors en les diverses instàncies de legitimació.</i>	274
<i>Taula 19. La presència de Madola a l'àmbit expositiu.</i>	276
<i>Taula 20. La presència de Rosa Amorós a l'àmbit expositiu.</i>	276
<i>Taula 21. La presència de Maria Bofill a l'àmbit expositiu.</i>	276

## **5.1 El prestigi de la joia en el Modernisme**

<i>Taula 22. Presència d'autors a les exposicions.</i>	300
<i>Taula 23. Presència d'autors als tractats.</i>	305
<i>Taula 24. Presència d'autors als diccionaris.</i>	308
<i>Taula 25. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.</i>	309
<i>Taula 26. Moments de reconeixement de Lluís Masriera.</i>	310

## **5.2 Noucentisme i Art Decò: espais creuats**

<i>Taula 27. Moments de reconeixement de Jaume Mercadè.</i>	316
<i>Taula 28. Moments de reconeixement de Ramon Sunyer.</i>	319
<i>Taula 29. Presència dels autors a les exposicions.</i>	320
<i>Taula 30. Presència dels autors als tractats.</i>	324
<i>Taula 31. Presència dels autors als diccionaris.</i>	326
<i>Taula 32. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.</i>	327

### **5.3.1 La resistència i l'estraperlo.**

<i>Taula 33. Moments de reconeixement d'Alfons Serrahima.</i>	333
<i>Taula 34. Moments de reconeixement de Manuel Capdevila.</i>	344

## **5.5 Joieria contemporània: cap a un espai autònom de valoració?**

<i>Taula 35. Presència dels autors a les exposicions en el període 1971-1988.</i>	408
<i>Taula 36. Presència dels autors a les exposicions en el període 1991-2003.</i>	410
<i>Taula 37. Presència dels autors als tractats del període 1976-1996.</i>	413
<i>Taula 38. Presència dels autors als tractats del període 2000-2012.</i>	415
<i>Taula 39. Resum de la presència dels autors a les diverses instàncies de legitimació.</i>	415

ANNEX



## **LA COPOTECA DEL FAD: UN INDICI DE RECONeixEMENT**

Com hem comentat a l'apartat 3.1, "el FAD incorpora el ritual, a l'assemblea anual dels socis, del brindis del president amb una copa feta ex-profés cada any per un artista/artesà (arquitecte, dissenyador, etc.) rellevant. Aquest costum s'inicia al any 1917 a proposta de Josep Triadó, (Larrea, 2005: 518), i conté actualment 97 copes (al 2016) que són un recorregut ètic i estètic de l'esdevenir d'aquesta associació": no hi ha copes els anys 1937 al 1940 (raons òbvies) i sí una doble copa l'any del disseny, any del centenari del FAD, el 2003.

La *Copoteca* del FAD, doncs, es caracteritza principalment per la seva diversitat, pel que fa als responsables de seleccionar l'autor de la copa, pel que fa al mateix autor, a l'ofici, a les tècniques, als materials i a la cronologia. L'únic factor comú a totes les peces integrants en aquesta col·lecció és l'objecte, la copa, un objecte amb tipologia pròpia, amb un ús definit. I el lligam antre totes elles és el treball de reinterpretació i de recreació d'aquest objecte per part dels diferents autors, és a dir, de com la sensibilitat cultural de cadascun dels autors que la integren entre 1917 a l'actualitat, respon a un mateix encàrrec. (Puig, 2005: s/p)



Aquesta copa és encarregada a una persona que es considera rellevant per a la junta de FAD de cada any, i és evident que la personalitat del president/a de cada període és rellevant (si bé amb una certa democratització en els darrers anys: les decisions són més col·legiades), però a ningú se li escapa que aquest “honor” forma part de les atribucions presidencials de donar prestigi i compartir-lo. Pot ser interessant revisar els autors de les copes en cada període presidencial, tant per la personalitat del president com pel període on s’inscriu.

Hem fet una relació de les copes des del seu origen fins al centenari del FAD, any 2003, tot referenciant l’ofici del president i de l’autor/a de la copa, així com la relació d’aquest amb l’Escola Massana.

<b>ANY</b>	<b>PRESIDENT</b>	<b>OFICI PRES.</b>	<b>AUTORIA COPA</b>	<b>OFICI AUTOR/A</b>	<b>REL. ESC. MASSANA</b>
1917	Dionís Renart	escultor imatger	Lluís Masriera	orfebre	
1918	Alexandre Cardunets	dibuixant pintor i gravador	Francesc Tiestos	forjador i serraller	
1919	Joan Busquets	Ebenista i decorador	Pere Corberó	Repussador i bronzista	Futur professor
1920	Joan Busquets	Ebenista i decorador	Ramon Sunyer	Joier i argenter	
1921	Joan Busquets	Ebenista i decorador	Lluís d’Oms	Joier	
1922	Santiago Marco	Decorador	Manuel Valentí	Orfebre	
1923	Santiago Marco	Decorador	Josep Guardiola	Ceramista i pintor	
1924	Santiago Marco	Decorador	Antoni Urpí	Cisellador	
1925	Santiago Marco	Decorador	Lluís Rigalt	Viitraler	
1926	Santiago Marco	Decorador	Jaume Mercadé	Pintor i orfebre	
1927	Santiago Marco	Decorador	Ramon Sunyer	Joier	
1928	Santiago Marco	Decorador	Pere Ricart	Marbrista i	

				escultor	
1929	Santiago Marco	Decorador	Valeri Corberó	Pintor i decorador	Futur professor
1930	Santiago Marco	Decorador	Escola Massana	(Vidre gravat a la mola, aram esmaltat)	
1931	Santiago Marco	Decorador	Miquel Soldevila	Esmaltador, dibuixant i pintor	Professor futur director
1932	Pere Ricart	Dibuixant, ceramista i escultor	Ramon Sarsanedas	Lacador	
1933	Pere Ricart	Dibuixant, ceramista i escultor	Pere Brugués	Esmaltador i lacador de vidre	
1934	Santiago Marco	Decorador	Manuel Capdevila	Orfebre i pintor	Estudiant Futur prof.
1935	Santiago Marco	Decorador	Alfons Serrahima	Orfebre	
1936	Santiago Marco	Decorador	Lluís Albert de Puig	Orfebre, escultor i pintor	
1941	Santiago Marco	Decorador	Carles Collet	Escultor	Professor
1942	Santiago Marco	Decorador	Joan Muntasell	Escultor i gravador de cristall a la mola	Professor
1943	Santiago Marco	Decorador	Modest Morató	esmaltador	Estudiant
1944	Santiago Marco	Decorador	Enric Clusellas	Dibuixant, gravador i decorador	Professor
1945	Santiago Marco	Decorador	Jocund Bonet	Joier i dibuixant	
1946	Santiago Marco	Decorador	Joaquim Sabaté	Pintor, retaulista i restaurador	Est. Prof. futur director
1947	Santiago Marco	Decorador	Joaquim Campañà	Escultor i tallista	
1948	Santiago Marco	Decorador	Jordi Valls	(metall platejat)	
1949	Santiago Marco	Decorador	Amadeu Pomar	(plata i aram)	

1950	Antoni Ollé	Pintor, gravador i fotògraf	Rafael Solanic	Escultor	
1951	Antoni Ollé	Pintor, gravador i fotògraf	Josep Maria Camps	Escultor	
1952	Antoni Ollé	Pintor, gravador i fotògraf	Xavier Corberó	Bronzista i repussador	Professor
1953	Antoni Ollé	Pintor, gravador i fotògraf	Oriol Sunyer	Orfebre	
1954	Manuel Cases	Arquitecte	Alfons Serrahima	Orfebre	
1955	Manuel Cases	Arquitecte	Emili Armengol	Joier i pintor	
1956	Manuel Cases	Arquitecte	Montserrat Mainar	Pintora i esmaltadora	Estudiant
1957	Manuel Cases	Arquitecte	Antoni Serra i Abella	Ceramista	
1958	Alfons Serrahima	Orfebre	Josep Mir Evarist Mora	Decorador Cartellista	
1959	Alfons Serrahima	Orfebre	Jaume Mercader- Miret	Orfebre i escriptor	Estudiant Professor
1960	Alfons Serrahima	Orfebre	Antoni Cumella	Ceramista	
1961	Alfons Serrahima	Orfebre	Manuel Capdevila	Orfebre i pintor	
1962	Alfons Serrahima	Orfebre	Josep M <sup>a</sup> Subirachs	Escultor, dibuixant i gravador	
1963	Alfons Serrahima	Orfebre	Josep Llorens Artigas	Ceramista	Professor
1964	Alfons Serrahima	Orfebre	Jordi Galí	Interiorista	
1965	Alfons Serrahima	Orfebre	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador	

1966	Alfons Serrahima	Orfebre	Joaquim Carreras	Enginyer industrial i orfebre	
1967	Alfons Serrahima	Orfebre	Escola Massana	(Argent, sobredaurat)	
1968	Alfons Serrahima	Orfebre	Ramon Sarsanedas	Lacador	
1969	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Jaume Mercader-Miret	Orfebre i escriptor	Estudiant Professor
1970	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Margarida Guasch	(fusta)	
1971	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Joaquim Capdevila	Orfebre	Estudiant
1972	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	André Ricard	Dissenyador industrial	
1973	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Antoni Pons	Tallista i gravador	
1974	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Miquel Milà	Dissenyador industrial	
1975	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Aureli Bisbe	Orfebre	
1976	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Francesc Ferrando	Ceramista	
1977	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Elisenda Sala	Ceramista	Estudiant Professor
1978	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Jordi Pablo	Artista conceptual	
1979	Antoni de	Arquitecte i	Jordi	Dissenyador	

	Moragas	dissenyador industrial	Casablanças	industrial i interiorista	
1980	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Raimon Oller	Joier	
1981	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Maria Bofill	Ceramista	Estudiant Professora
1982	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Ramon Oriol	Joier i orfebre	
1983	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Albert Isern	Dissenyador gràfic	Estudiant
1984	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	Andreu Vilasís	Esmaltador	Estudiant
1985	Antoni de Moragas	Arquitecte i dissenyador industrial	M <sup>a</sup> Antonia Pèlauzy	Especialista en art popular	
1986	Jordi Casablanças	Empresari, interiorisme, món editorial	Aurèlia Muñoz	Artista de tapis	
1987	Jordi Casablanças	Empresari, interiorisme, món editorial	Javier Mariscal	Dibuixant, dissenyador industrial i gràfic	
1988	Jordi Casablanças	Empresari, interiorisme, món editorial	Grup Transatlàntic	(gel moldejat)	
1989	Jordi Casablanças	Empresari, interiorisme, món editorial	Xavier Corberó	Escultor	Estudiant
1990	Jordi Casablanças	Empresari, interiorisme, món editorial	Rafael Marquina	Dissenyador industrial i interiorista	Professor
1991	Josep Alemany	Arquitecte	Òscar Tusquets	Arquitecte, dissenyador	
1992	Josep Alemany	Arquitecte	Jaume	Escultor	

			Plensa		
1993	Josep Alemany	Arquitecte	Joan Brossa	Poeta	
1994	Josep Alemany	Arquitecte	Carlos Pazos	Artista conceptual	
1995	Josep Alemany	Arquitecte	Sergi Aguilar	Escultor i joier	Estudiant
1996	Ramon Bigas	Dissenyador industrial i artista	Emili Armengol	Escultor	
1997	Ramon Bigas	Dissenyador industrial i artista	Susana Solano	Escultora	
1998	Ramon Bigas	Dissenyador industrial i artista	Ramon Puig Cuyàs	Joier	Estudiant Professor
1999	Ramon Bigas	Dissenyador industrial i artista	FAD i les seves associacions	CD	
2000	Ramon Bigas	Dissenyador industrial i artista	Andreu Alfaro	Escultor	
2001	Ramon Bigas	Dissenyador industrial i artista	Enric Majoral	Joier	
2002	Juli Capella	Arquitecte	Mohamed Farji	Artista	
2003	Juli Capella	Arquitecte	Ettore Sottsass	Arquitecte i dissenyador industrial	
2003	Juli Capella	Arquitecte	Marcel·li Antúnez	Artista	

Són un total de 86 copes, sobre les que aportarem algunes conclusions.

La *Copoteca* és el millor testimoni de l'artesania dels segle XX a Catalunya i una excepcional mostra d'oficis artesans: orfebreria, esmalt, encastat, vidre, laca, talla, marqueteria, tèxtil, porcellana, ceràmica, entre altres i amb una gran diversitat de tècniques i suports. (Puig, 2005: s/p)

Òbviament, donada la seva tipologia -la copa- com a objecte ritual i honorífic, és un treball molt propi dels orfebres. La nòmina d'orfebres que comptabilitzem (joiers, argenters, treballadors del metall: repussadors, forjadors, serrallers, ciselladors) i atenent a l'ofici de l'autor i no al resultat de l'objecte, és de 30. I com és lògic molt concentrats en la primera meitat del període (fins als 60). A partir dels finals dels 60 (i coincidint amb la presidència de l'arquitecte Antoni de Moragas) la multiplicitat de disciplines és més evident.

Peces amb presència de l'esmalt al foc en tenim 13, entre la primera peça de Masriera i la darrera de Vilasís (1984), si bé les 12 anteriors finalitzen l'any 1956, tot indicant-nos aquesta etapa més significativa de l'esmalt: Masriera (1917), Ramon Sunyer (1920), Antoni Urpí (1924), Ramon Sunyer (1927), Valeri Corberó (1929), Escola Massana (1931), Miquel Soldevila (1931), Modest Morató (1943), Joaquim Campañà (1947), Amadeu Pomar (1949), Oriol Sunyer (1953) i Montserrat Mainar (1956). És evident la nòmina de prestigi dels joiers presents i dels esmaltadors reconeguts. La presència d'Andreu Vilasís al 1984 és pertinent amb el moment de reivindicació d'aquest ofici per part d'aquest autor i de l'Escola Llotja, amb l'exposició l'any 1983 *Exposició d'esmalts "Escola de Barcelona"*.

Respecte a la ceràmica tenim a Josep Guardiola (1923), Antoni Serra (1957), Antoni Cumella (1960), Josep Llorens Artigas (1963), Francesc Ferrando (1976), Elisenda Sala (1977), Maria Bofill (1981). Sembla molt il·lustradora la sèrie: uns inicis noucentistes, l'aparició de Cumella i Llorens Artigas, i l'etapa dels deixebles (Ferrando, Sala i Bofill), amb els 80 com a final de visibilitat.

En la joieria a partir dels 60 (abans inevitablement Masriera, Sunyer, Valentí, Mercadé, Capdevila, Serrahima...), Manuel Capdevila (1961), Joaquim Carreras (1966), Jaume Mercader-Miret (1969), Joaquim Capdevila (1971), Aureli Bisbe (1975), Raimon Oller (1980), Ramon Oriol (1982), Ramon Puig Cuyàs (1998), Enric Majoral (2001): aquí també encaixen els períodes ressenyats en el nostre capítol 5. Manel Capdevila, Joaquim Carreras (continuador de la saga Masriera) i Jaume Mercader-Miret deixen pas a la nova joieria, amb la seva bona relació amb la cultura de disseny (Bisbe, Oller, Oriol),

i obrint-se a la joieria contemporània amb Puig Cuyàs. Majoral és un cas independent, joier autodidacta, que ha creat una notable marca.

Fins aquí la reflexió sobre les evolucions del reconeixement que els diferents encàrrecs de la *copoteca* deixen entreveure, i que reafirmen els períodes forts de l'esmalt, la ceràmica i la joieria. Segurament podríem aportar-hi d'altres reflexions: el tapís només està representat per l'Aurèlia Muñoz (1986), sens dubte indicador adequat del seu reconeixement. És Antoni de Moragas (durant la presidència de Serrahima) que comença a alterar la tipologia de la copa (1965), i serà al 1978 quan Jordi Pablo (representa de forma primera l'art conceptual) reinterpreti la copa amb materials populars (llauna), essent al 1979 en que Jordi Casablanca, com a dissenyador interiorista, ja allunya totalment el referent "copa". A partir del 1983, amb Albert Isern (dissenyador gràfic) ja l'encàrrec adoptarà la premissa de l'originalitat i la innovació (quan no l'ocurrència): no farem una descripció més pormenoritzada per no allunyar-nos del nostre objectiu. Però que entre una copa de paper imprès òfset a 3 tintes i encunyat (Isern, 1983) i una copa de cartró pedra impermeable (Pèlauzy, 1985) es trobi la d'Andreu Vilasís (1984) d'esmalt al foc sobre metall, indiquen les diferents expectatives respecte a l'encàrrec, i una sensibilitat canviant dels "pars" (arquitectes, dissenyadors, artistes, artesans). Aquesta sensibilitat ens portarà a un got d'un sol ús de plàstic pintat amb retolador (Mariscal, 1987), a una copa de vidre trencada (Brossa, 1993), o una copa feta amb xiclets mastegats (Antúnez, 2003): el paradigma de l'art contemporani i la seva actitud de qüestionar (això és art, això és una copa?) sembla evident.

L'Escola Massana és l'única institució formativa present que va rebre dos encàrrecs: és comprensible la copa del 1930 (en aquell moment era la recent escola del FAD), i resulta curiós l'encàrrec del 1967 amb Alfons Serrahima com a president (després de que el FAD, sota l'impuls de Cirici Pellicer a l'any 1959, crees una "Escola d'Art" que seria la llavor d'Elisava i de la posterior Eina), encàrrec potser comprensible per la vinculació de Serrahima al Patronat de l'Escola Massana (en va ser el tresorer).



També, per finalitzar aquesta reflexió, sembla interessant veure l'evolució dels oficis dels presidents (tots homes: la primera presidenta serà Beth Galí, 2005-2009): fins al 1954 que presideix un arquitecte (Manuel Cases, 1953-57) sempre havien estat homes lligats als bells oficis, o bé que s'aproximen al disseny (arquitectura i interiorisme) encara sota el paraigües de l'ofici de "decorador" -el cas paradigmàtic i de llarga presidència és Santiago Marco (1921-1932, 1934-1949)-. El reconegut joier Alfons Serrahima (1957-1969) darà pas a l'arquitecte Antoni de Moragas (1969-1985) i ja les següents presidències estaran directament vinculades al disseny i l'arquitectura. Serà sota el mandat de Beth Galí, arquitecta, que es canviarà el nom del FAD: de Foment de les Arts Decoratives a Foment de les Arts i del Disseny. Aquest canvi, que va comportar una intensa controvèrsia en el si de la junta, manté el nom de les Arts com a element de prestigi, ja que el pes real dels artistes *stricto sensu* és molt baix com es pot veure en aquest text del propi FAD: "el FAD ha dinamitzat i alhora consolidat el disseny industrial, l'arquitectura, la moda, l'orfebreria, el disseny gràfic o els oficis artesanals" (Larrea, 2005: 440). La controvèrsia estava en abandonar una denominació decimonònica (segons el parer d'uns, respectable en quan origen, uns altres) i ser més precisos respecte a l'actual paper del FAD. I una possibilitat (per no alterar l'acrònim) era Foment de l'Arquitectura i el Disseny, que s'ajustava a la imatge més reconeguda de l'associació (sens dubte els Premis FAD d'arquitectura). Però el prestigi de la paraula art, i el paraigües que dóna el seu plural, van ser cabdals a l'hora de prendre aquesta decisió col·legiada (ratificada a l'assemblea general ordinària de socis el 27-IV-2006).

Al nostre parer, la *copoteca* del FAD resulta molt il·lustrativa del paper dels pars en el primer moment de reconeixement, de les connivències que es creen, de la reputació que genera l'encàrrec (inclús a una institució, a una escola), dels canvis en la valoració dels diferents oficis (en els encàrrecs i en els presidents), i de l'evolució cap al paradigma contemporani on, amb Magritte, podem dir "*ceci n'est pas un verre*".



