

Ceramistas contemporáneas. Un largo camino hacia el reconocimiento

Isabel Fernández del Moral Delgado

Conservadora

Museo del Diseño de Barcelona

RESUMEN

En el presente trabajo se hace una revisión del papel de las mujeres en el ámbito de la cerámica artística española a lo largo de los siglos XX y XXI. El acceso de la mujer a las escuelas de artes y oficios, la dictadura franquista, el resurgir de las especialidades artísticas relacionadas con las artesanías y la casi desaparición de estas bajo la nueva disciplina del diseño, han hecho de este un camino lleno de baches y altibajos. Podemos decir que en la actualidad nos encontramos en un momento en que la disciplina de la cerámica artística está más prestigiada y en el que las mujeres tienen mayor acceso a la formación y al ámbito del reconocimiento público. Este camino es el que puede llevar a las artistas ceramistas a conseguir el reconocimiento que se merecen en igualdad de condiciones.

ABSTRACT

This paper reviews the role of women in the field of Spanish artistic ceramics throughout the 20th and 21st centuries. The access of women to the schools of Arts and Crafts, the Franco dictatorship and the resurgence of the artistic specialties related to handicrafts and the almost disappearance of these under the new discipline of design, have made this a path full of difficulties and ups and downs. We can say that we are currently at a time when the discipline of artistic ceramics is

*Núria Pié, 1970.
MCB 145627*

more prestigious and in which women have greater access to training and public recognition. This path is the one that can lead ceramic artists to get the recognition they deserve under equal conditions.

PALABRAS CLAVE: cerámica contemporánea española; mujeres ceramistas; escuelas de artes y oficios; visibilidad y reconocimiento.

KEY WORDS: Spanish contemporary ceramics; female ceramics artist; arts and crafts schools; visibility and recognition.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende mostrar el largo camino que han seguido las mujeres en el ámbito de la cerámica artística con el objetivo de lograr ser plenamente reconocidas en igualdad de condiciones que sus colegas varones.

Principalmente centrado en el estudio de las ceramistas pertenecientes a la colección de cerámica contemporánea del Museo del Diseño de Barcelona, quiere dar una visión del panorama y posición de la mujer ceramista en el ámbito español desde inicios del siglo XX hasta la actualidad.

El camino hacia el reconocimiento artístico no ha sido fácil, ya que depende de muy diversos factores, además de la calidad artística de la obra, como factores sociales y económicos y el contexto geográfico y temporal en que se inscriben la obra y la artista.

En esta lucha por la valoración en el ámbito de la cerámica artística, la mujer ha sufrido una doble discriminación. Por una parte, la de estar “naturalmente” empujada a realizar trabajos de artesanía y artes decorativas que, en la división tradicional de las artes, ocupaban una jerarquía inferior. Por otra, se suma el hecho de ser invisibilizadas de forma reiterada por el hecho de ser mujeres, con un papel secundario en la sociedad patriarcal.

UN LARGO CAMINO HACIA EL RECONOCIMIENTO

Tradicionalmente, la historiografía ha atribuido la elaboración de los primeros utensilios cerámicos a la mujer, encargada de las tareas asociadas al hogar en los primeros asentamientos humanos, ya desde época neolítica. En un primer momento, estos objetos formaron parte del entorno doméstico, pero cuando estos utensilios adquirieron un sentido comercial y monetario, el hombre pasó a ser el responsable de estos trabajos artesanales, iniciando así la cada vez más compleja organización de los oficios y el artesanado, que se fue desarrollando a lo largo de los siglos.

Un nuevo punto de inflexión tuvo lugar a finales de la Edad Media, con la aparición del concepto de urbe y el surgir de nuevas necesidades. En ese momento van cogiendo forma y valorizándose los distintos oficios, para los que se requería una formación especializada. El veto a las mujeres a este tipo de formación hará que queden descolgadas de este nuevo concepto del trabajo, quedando relegadas a las tareas menos especializadas, peor pagadas y por tanto condenadas a ocupar puestos más bajos del escalafón social.

Esto no quiere decir que las mujeres no participasen de las distintas tareas dentro de estos talleres preindustriales, lo hacían, pero siempre en el contexto del ámbito doméstico, como fuerza de trabajo en la que participaba toda la unidad familiar: primero ayudando al padre, como hijas (el trabajo infantil era habitual); más tarde, como esposas, y, tan solo en muy contadas y excepcionales ocasiones, pasaban a ocupar un lugar directivo y reconocido, como viudas que continuaban con el negocio de sus difuntos esposos, a veces con estrictas condiciones, como la de no volver a casarse si querían mantenerse al frente del taller.

Pero el hecho de no poder acceder a la formación oficial, que sí recibía el aprendiz del taller de mano del maestro artesano, no significa que no tuviesen los conocimientos técnicos o las capacidades para desarrollar el trabajo en el taller, pero el veto social, reforzado más tarde por el fuerte control del sistema gremial, hará que no tengan oportunidades de prosperar en estos ámbitos menestrales ni recibir el mismo sueldo o reconocimiento que los varones.

A lo largo del siglo XVIII, con las nuevas ideas de la Ilustra-

ción, algunos de estos aspectos fueron cambiando. Por un lado, aumentó la demanda de trabajos mecánicos para los nuevos sistemas de producción, por otro lado, los gremios y cofradías vieron mermados sus privilegios, ya que sus intereses entraban en colisión con los cambios económicos que se estaban produciendo en pleno desarrollo industrial.

La caída del sistema gremial en el año 1836, junto con la creciente industrialización en nuestro país, permite la incorporación de la mujer a la actividad laboral de los nuevos sectores productivos. En este contexto de modernización y de industrialización del primer tercio del siglo XX, la mujer encontró nuevas oportunidades laborales que hasta ese momento le habían sido vetadas.

Pero, aun así, se mantiene vigente el papel secundario de la mujer, ya que los puestos cualificados siguen estando destinados a los hombres. Como ejemplo, un estudio recoge que en el censo de la ciudad de Zaragoza del año 1723 tan solo el 7% de los puestos de maestría eran ejercidos por mujeres, pero de estas maestras, el 99% habían accedido por viudedad.¹

La aparición de otras entidades como las sociedades económicas o las reales fábricas, dieron continuidad a la labor formadora que anteriormente habían tenido los gremios. De este modo, la mujer asalariada pudo acceder a la formación elemental, mientras que las de clases medias y acomodadas tuvieron la oportunidad de matricularse en las escuelas de artes y oficios, que se habían ido creando con el objetivo de profesionalizar a artistas y artesanos para mejorar la calidad de los productos realizados en las fábricas.

Así, el acceso de la mujer a la formación profesional le dará la oportunidad de acceder al trabajo cualificado y adquirir un rol distinto en la nueva sociedad que se estaba forjando, aunque no sin la resistencia por parte de los sectores más conservadores que abogaban por mantener a la mujer como mano de obra barata y poco cualificada.

1 RAMIRO, 2002, p. 165

LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN. LAS CERAMISTAS, ENTRE EL ARTE Y EL OFICIO

Las enseñanzas de artes plásticas y diseño son herederas de la tradición reformista que el movimiento británico *Arts and Crafts* instauró en Europa de la mano de William Morris en el siglo XIX.² A pesar de tratarse de un movimiento aparentemente radical en su planteamiento, en lo que se refiere a las mujeres, perpetuó la ideología patriarcal según la cual la mujer se dedicaba a la realización de los proyectos diseñados por los hombres.³ Una excepción fue May Morris, quien entró de lleno en los procesos reservados a los varones, sin embargo, desde una posición de privilegio, ser la hija de William Morris.

Aun así, debemos decir que este nuevo contexto da a la mujer una pequeña posibilidad de desarrollar su talento creativo. En este sentido, en el ámbito de la cerámica artística, queremos destacar la figura de la reconocida ceramista británica de origen austriaco Lucie Gomperz (1902-1995). Conocida por su nombre de casada, Lucie Rie, estudió cerámica en la Kunstgewerbeschule, una escuela de artes y oficios relacionada con la Wiener Werkstätte (los "talleres de Viena"). Emigró a Inglaterra, huyendo del nazismo, y desarrolló su extensa y cosmopolita obra en su taller londinense. Sus obras, reconocidas internacionalmente, pueden verse, entre otros museos, en el Victoria and Albert de Londres o en el MoMa, el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En el campo de la cerámica utilitaria, conectada con el diseño, destacamos el trabajo de las ceramistas estadounidenses Mary Louise McLaughlin (1847-1939), una de las exponentes más importantes del movimiento de cerámica artística estadounidense y pionera en su género (femenino), y Maria Longworth Nichols Storer (1849-1932), fundadora de Rookwood Pottery de Cincinnati, innovando en el campo de la cerámica decorada y de la organización tradicional de un taller por géneros.

Pero en España, a pesar de estos avances, puntuales y lejanos, y del hecho de que la mujer tuvo acceso a las enseñanzas de profesiones de las escuelas de artes y oficios –como ya hemos comentado, debido a la demanda de mano de

2 QUÍLEZ, 2018, p. 174

3 TORRENT, 2008, p. 223

obra especializada en el proceso de modernización industrial a principios del siglo XX-, el reconocimiento de la mujer como protagonista de los procesos creativos no será un hecho consumado.

En este contexto, encontramos los primeros movimientos feministas en España, que llegan a Barcelona a principios del siglo XX, con cierto retraso respecto al movimiento sufragista anglosajón. Poco después, el 20 de octubre de 1918, se marca un hito en la historia del feminismo en España: ese día nace la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, la primera organización feminista de alcance estatal.

Curiosamente, en España, el colectivo no se centraba en el derecho al voto y a la intervención en la política de las mujeres, como sí ocurría en otros países, sino que se dio más importancia a la cultura y a la formación profesional, como medio para conseguir la autonomía de la mujer.⁴

Los estudiosos de la pedagogía de la época tuvieron claro que esta falta de formación básica de las mujeres era la raíz de la desigualdad. En este sentido, los datos son claros, en 1860 tan solo el 38% del alumnado de la escuela elemental era femenino.

En cuanto a los estudios superiores, las mujeres tuvieron vetado el acceso hasta el año 1910, en que un decreto garantiza el derecho de las mujeres a estudiar en la universidad, aunque el hecho es que, según datos de las Universidades de Barcelona, en el curso 1916-1917 tan solo el 6,2% de las matriculas eran de mujeres, siendo tan solo del 9% en el curso 1934-1935.⁵

En lo que se refiere a las escuelas de artes y oficios, el proceso de industrialización y modernización del país obligó a emprender nuevas políticas educativas y adecuar la formación a las nuevas necesidades de los procesos de producción del siglo XX, cogiendo el testigo de los antiguos gremios, encargados de la formación profesional y técnica de sus oficiales.

Estas escuelas, como ya se ha comentado, representarán para las mujeres la oportunidad de progresar y encontrar una profesión remunerada y reconocida a través del aprendizaje de un oficio.

4 BALCELLS, 2015, p. 177

5 BALCELLS, 2015, p. 178

A pesar de ello, diversos decretos regularán cuál ha de ser el papel de la mujer en estas escuelas, tratándose de una enseñanza segregada. Se pretendía formar a las mujeres para que pudiesen participar en el mercado laboral, pero siempre en el marco de aquello que se consideraba acorde a su género y a su rol en la familia y el hogar, para lo cual se crearon las Secciones Femeninas.

LAS PRIMERAS ESCUELAS DE ARTES Y OFICIOS

La primera escuela de artes y oficios de España fue la Escuela Gratuita de Diseño y Nobles Artes de Barcelona (actualmente, Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja), fundada en el año 1775, promulgada por la Junta Particular de Comercio, preocupada por la falta de dibujantes cualificados para la nueva vertiente creativa de las nuevas manufacturas textiles en auge, que derivarían más adelante en importantes centros de enseñanzas artísticas o de diseño. Será el momento de escisión, en el que las bellas artes adquieren el rango universitario mientras que los oficios artísticos se mantienen como enseñanzas profesionales y técnicas.

En el contexto general de la educación, la ley Moyano de instrucción pública de 1857 establecía la obligatoriedad de la enseñanza primaria y pública para hombres y mujeres. Se crearon centros diferenciados por sexo, también las materias impartidas eran distintas.

En 1871 se implantan las escuelas de artes y oficios, siendo la primera la de Madrid; se equiparaba, de este modo, la educación técnica con la artística⁶ con un claro objetivo, formar a las clases obreras en el conocimiento técnico necesario para desarrollar su trabajo en las fábricas y obtener así unos resultados más excelentes.

Estas escuelas, además de formación académica, proporcionaban al alumnado otros recursos como becas de estudios en el extranjero. A menudo se citan nombres de artistas reconocidos surgidos de estas escuelas, también de aquellos que realizaron estos viajes de estudios. Entre ellos, ninguna mujer.

La primera reorganización de la enseñanza femenina en las escuelas de artes y oficios se dio en el año 1895,⁷ donde se establece una sección artístico-industrial en la que se impartían las materias de aritmética y geometría, dibujo lineal, dibujo de adorno y figura, etcétera. En cuanto a las enseñanzas prácticas femeninas, eran las de confección de flores, bordados, encajes y tapicería, etc. Como vemos, relegando una vez más la educación de la mujer a los campos que tradicionalmente le han sido asignados.

6 QUÍLEZ, 2018, p. 178

7 QUÍLEZ, 2018, p. 179

Un avance fue la creación en Barcelona de la Escola de la Dona en el año 1893, fundada por la Diputación de Barcelona con el objetivo de profesionalizar a las mujeres para darles la posibilidad de acceder a un trabajo remunerado, además del acceso a la cultura.

Una iniciativa privada de gran importancia fue la fundación, en el año 1909 por Francesca Bonnemaison, del Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona. Un año después, se publicó el derecho de las mujeres a acceder a la matrícula oficial en centros de enseñanza secundaria y superior, pudiendo ejercer, en la teoría, en cátedras relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Las escuelas de artes y oficios continuaron con el debate entre las artes puras, las aplicadas o las carreras técnicas. Para resolverlo, en el año 1910 se crearon las escuelas de artes e industrias, que unían las escuelas de artes y oficios con las provinciales de bellas artes. Duraron poco, ya que en breve se separaron los sectores artísticos de los técnicos. Este fue un paso definitivo para apartar a la mujer de las carreras más técnicas.

En Barcelona se fundó también la Escuela Massana en el año 1929 bajo los auspicios del FAD (Foment de les Arts Decoratives) y la dirección de Jaume Busquets, alumno de referencia de Francesc Galí, con el objetivo de ofrecer la enseñanza de técnicas y oficios.

El acceso de la mujer a las academias de arte oficiales estaba vetado, por lo que accedían a esta formación a través de las escuelas particulares, cosa que supeditaba esta formación al nivel económico y la posición social. Solamente las hijas de familias acomodadas o aquellas que tenían una relación directa con un artista podían acceder a estos conocimientos. Por ello, la mayoría se dedicaron a las enseñanzas que se les ofrecían como propias, a aquellas consideradas artes menores o aplicadas como el textil o la cerámica.

Todo esto ocurría en un momento en que las corrientes artísticas europeas y los artistas de vanguardia defendían la libertad y la igualdad, que, por otro lado, no practicaron. A pesar de ello, algunas artistas lograron destacar en el primer cuarto del siglo XX, de forma brillante; tal es el caso de Maruja Mallo (1902-1995), artista ampliamente reconocida

en el ámbito de la pintura surrealista pero que también hizo algunos diseños para decoración cerámica.

Nacida en Lugo a principios de siglo, se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés y, años más tarde, completó su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde formó parte de círculo formado por Dalí, Lorca y Buñuel, y fue pareja durante años de Rafel Alberti. Era una artista más del grupo, considerada como una igual, a pesar de ello, su nombre ha tardado en trascender.

En lo que se refiere a sus proyectos para cerámica, la artista los enmarca en la influencia del arte popular, con sus diseños coloristas, con escenas costumbristas o trazos geométricos y esquemáticos, hechos a compás, como de profesora de dibujo, que veremos reiteradamente más tarde en su obra pictórica desarrollada en Buenos Aires durante sus años de exilio.

LA INFLUENCIA DE LA BAUHAUS

En el contexto europeo, tras la Primera Guerra Mundial, se había modernizado la sociedad y había cambiado en cierto modo el estatus de la mujer al hacerse cargo de los trabajos de los hombres que marcharon al frente, dando conciencia de sus capacidades y haciendo difícil el retroceso de esta emancipación.

En el ámbito del diseño y la arquitectura, surgieron nuevas disciplinas, y nuevas maneras de entender las enseñanzas, como el diseño funcional propulsado por la Bauhaus, escuela creada en 1919 en Weimar, Alemania, que cambió la forma de entender y enseñar el arte, la arquitectura y el diseño durante las décadas de 1920 y 1930. El arquitecto Walter Gropius fue el impulsor de esta escuela en la que convergieron arquitectos, artistas y artesanos, y él mismo declaraba: “arquitectos, escultores, pintores, [...] debemos regresar al trabajo manual [...]. Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas”.

Su objetivo era el de aplicar nuevos métodos de enseñanza y producción rompiendo con la enseñanza tradicional, sentando las bases de lo que hoy conocemos como diseño industrial y gráfico; incorporando una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana.

En esta escuela, se recogió el diálogo, siempre tenso, entre artesanía e industria, similar al debate que se mantenía en las escuelas de artes y oficios que se debatían entre la promoción de los oficios artísticos y los técnicos.

En lo que se refiere a las mujeres, la Bauhaus, en contraposición a las tradicionales escuelas femeninas de artes aplicadas del país que a finales del siglo XIX se presentaban como “un oficio respetable para señoritas” —la decoración era considerada un oficio femenino, por lo que muchas antiguas escuelas femeninas de artes aplicadas hoy son prestigiosas escuelas de diseño en Europa y los EE. UU.⁸—, aparece como una propuesta educativa abierta también a ellas.

Lo que sabemos de ellas es parcial, ya que la bibliografía no

8 CAMPI, 2018, p. 4

es neutral y ha hecho desaparecer a las mujeres de los relatos históricos, incluso las de la Bauhaus, paradigma de igualdad, según rezaban sus folletos informativos.⁹ Este hecho atrajo a numerosas estudiantes femeninas, aunque esto no se vio reflejado, por ejemplo, en el acceso al profesorado, formado solo por hombres —tan solo 6 mujeres lo consiguieron de los 80 docentes que tuvo el centro en sus catorce años de existencia.¹⁰

Walter Gropius, en el primer discurso a los estudiantes, dijo: “No se harán distinciones entre el bello sexo y el sexo fuerte”.¹¹ En estas pocas palabras se evidencia la fuerte contradicción entre una vocación progresista en la que se quiere integrar a la mujer y la fuerte y ancestral tradición patriarcal.

Dado el gran número de alumnas matriculadas, pronto llegaron las reticencias a que la escuela se convirtiese en un espacio para las “artesánías femeninas”, alejando así la idea de una escuela de arquitectura. El propio Gropius, en el año 1921, decía que era necesaria una estricta selección sobre todo en el caso femenino, admitiendo únicamente a aquellas que tuvieran un “extraordinario talento”.¹²

Las mujeres fueron apartadas de los estudios técnicos, por ejemplo, la arquitectura, para ser derivadas a talleres considerados más propios de su género: encuadernación, cerámica y textil, todas ellas consideradas artes menores, adjudicadas de manera natural a las mujeres, con una importante repercusión tanto en el reconocimiento de la obra como en el valor en el mercado.

Numerosos comentarios al respecto dejan clara la opinión de los directores y profesores de las escuelas, tanto de la Bauhaus como de otras escuelas de artes y oficios, donde las artesánías relacionadas con las mujeres están consideradas de segunda clase: cerámica, estampación, encuadernación, etc doblemente denostadas por el hecho de ser realizadas por mujeres.

Del taller de cerámica de la Bauhaus surgieron dos nombres de gran prestigio: Grete-Heymann-Marks, que fundó junto a su marido una empresa de cerámica industrial, y Marguerite

9 MOISSET, 2021, p. 167

10 CAMPI, 2018, p. 10

11 CAMPI, 2018, p. 4

12 MOISSET, 2021, p. 167

Friedlaender-Wildenhain, que fue una reconocida artista por sus trabajos en torno, en su taller californiano.

Numerosos ejemplos en la Bauhaus ponen de manifiesto un hecho muy habitual en el mundo del arte y el diseño: el de los matrimonios entre profesionales, en los que el hombre tiene el rol de representación y la mujer aparece como simple asistente, aunque en la mayoría de los casos compartiesen las creaciones o incluso, las propias, quedasen ocultas bajo el nombre del marido.

En general, las escuelas de artes y oficios no eran muy progresistas en España en relación con otros lugares de Europa, aunque la proclamación de la Segunda República, en abril de 1931, supuso un progreso sin precedentes en la educación española, instaurando la escuela única, pública, laica y gratuita que daba a la mujer oportunidad de igualdad de géneros en la educación y el acceso al ámbito laboral. Desgraciadamente duró tan solo unos años, sin tiempo de desarrollar una modernidad, para la que ya nos estábamos preparando.

LA REALIDAD ESPAÑOLA: LA GUERRA CIVIL Y UNA LARGA DICTADURA

Estos pequeños avances se vieron truncados con la guerra civil española (1936–1939) y la victoria de las tropas del general Franco, quien instauró una dictadura que duraría más de cuarenta años (1939–1975), durante la cual la condición social de la mujer retrocedió para volver al modelo tradicional de mujer: madre de familia y esposa abnegada, quedando relegada al estricto ámbito doméstico y a la total sumisión de nuevo al varón: padre, marido, hermano, etc.

Si la Segunda República favoreció un modelo de mujer moderna, el franquismo propugnó lo contrario: el retorno a la vida de casada y la dedicación al hogar y la familia. Las mujeres perdieron todos sus derechos políticos, sociales y económicos. No podían disponer de dinero propio ni, por tanto, de un trabajo remunerado. Eran meras productoras de nuevos adeptos al régimen, además de educadoras y transmisoras de esta ideología impuesta por la dictadura franquista.

Con esta idea se creó la Sección Femenina, institución que instruía a la mujer en economía doméstica, labores, corte y confección, trabajos manuales, cocina, convivencia social, música, higiene y puericultura.¹³

A través de la Sección Femenina, el franquismo impuso su modelo nacional católico, centrado en la familia y el cuidado del hogar, en el que el estudio de las artes solo tenía cabida para mejorar sus virtudes para el matrimonio.

Según el discurso de la delegada nacional de la Sección Femenina, Pilar Primo de Rivera, en su primer congreso nacional: "Las mujeres nunca descubren nada; les falta desde luego el talento creador reservado a Dios para las inteligencias varoniles. Nosotras no podemos hacer nada más que interpretar, mejor o peor, lo que los hombres nos dan hecho".¹⁴

Del mismo modo, la enseñanza de las escuelas de artes y oficios sirvió para reforzar este discurso. El número de matriculaciones femeninas en estas escuelas descendió y los planes de estudios se adecuaron a la nueva ideología, reforzando las asignaturas arquetípicas apropiadas para el sexo femenino: corte y confección, comercio y, en la sección artística,

13 SUÁREZ, 1993, p. 104

14 MARTÍNEZ, 2021, p. 580

las asignaturas de dibujo, pintura, decoración de porcelana, etcétera.¹⁵ Respecto a esta última asignatura, debemos señalar que en el trabajo cerámico a menudo y tradicionalmente se ha asignado a la mujer la tarea de pintora decoradora, pero no la realización de las piezas en la alfarería, tarea a menudo destinada en exclusiva al hombre.

El modelo educativo deseado llevó al régimen a dictar una legislación que retrocedía a la ley de instrucción pública de 1857. La escolarización obligatoria de la ley de enseñanza primaria del 1945 estableció un currículo sexista para instruir a las mujeres en la vida del hogar y la esfera doméstica.¹⁶

La educación retrocedió y se creó una separación entre la enseñanza profesional y la técnica. No fue hasta los años 1955-1960 cuando comenzaron a plantearse la organización de la enseñanza profesional ante la creciente necesidad de mano de obra especializada para los cambios que se avecinaban.

En el contexto internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, se vuelve a defender el modelo de mujer como buena madre y buena esposa. Al volver los soldados del frente, deben ocupar de nuevo sus puestos de trabajo y su posición de poder en la sociedad, hasta ese momento suplida por las mujeres.

Vemos, pues, que en la década de los años cincuenta la situación internacional cambió y el régimen franquista debió adaptarse para dejar atrás el aislamiento y la miseria en que había sumido al país. La presión exterior hará que sucedan cambios en su política, promoviendo a través del Plan Nacional de Estabilización Económica del año 1959 una serie de medidas que posibilitasen el inicio de una época de crecimiento económico que se vio reflejada a lo largo los años sesenta.

El desarrollo económico y el aumento de las clases medias y obreras vinculadas a la industria conllevó una nueva política educativa siguiendo unos criterios técnicos. Algunas escuelas de artes y oficios, como la de Vigo,¹⁷ intentan adaptarse a estos nuevos postulados tecnocráticos con un nuevo modelo de enseñanza técnico y artístico acorde a las nuevas necesi-

15 MARTÍNEZ, 2021, p. 586

16 GONZÁLEZ, 2014, p. 351

17 MARTÍNEZ, 2021, p.591

dades de la industria. En lo que se refiere al plan de estudios para la mujer, esta tenía acceso a las siguientes secciones: enseñanza elemental, hogar, comercio, artesanía y bellas artes, estas con las asignaturas de repujado en cuero y metales, artes decorativas, solfeo y piano y dibujo de figura y adorno.

Estos cambios en los currículos de las escuelas respondían a la necesidad de incorporar mano de obra femenina al proceso productivo dentro del nuevo contexto social y económico, sin dejar de lado el discurso marcadamente doméstico que acompaña al ideario del régimen franquista. Justo como ocurrió a finales del siglo XVIII en pleno proceso preindustrial.

Marta Quílez, en su trabajo sobre el alumnado femenino en las enseñanzas de artes plásticas y diseño en el sistema educativo público español¹⁸, hace un recorrido por los distintos cambios y avances experimentados en las enseñanzas artísticas y de diseño en España desde los años cuarenta hasta la actualidad que nos ayuda a contextualizar el recorrido de la mujer en estas enseñanzas según las diferentes legislaciones y tendencias.

En este sentido, en los años sesenta se aprobaron diversos reglamentos en el terreno de la educación de las artes y oficios que repercutirían en el desarrollo posterior de la cerámica artística, entre otras disciplinas relacionadas con los oficios y las artes aplicadas.

El nuevo reglamento impuesto por el Decreto 2127/1963, de 24 de julio, regulador de los estudios en las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos, reconoció nuevas profesiones especializadas: diseño, arte publicitario y decoración, pretendiendo dar un giro a la enseñanza dejando atrás el carácter artesanal que estas escuelas habían tenido tradicionalmente para ofrecer una formación acorde con los nuevos tiempos y las nuevas demandas de la sociedad. Tenía las asignaturas de Artes Aplicadas al Libro y Talleres de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. En estos años desaparece la segregación por sexo, aun así, sigue habiendo asignaturas preeminente-mente demandadas por las mujeres, entra ellas, Cerámica.

Esta reglamentación dio pie a la creación de escuelas de diseño como Elisava, fundada en 1961 en Barcelona, siendo la primera escuela de diseño de España. Curiosamente en sus

18 QUÍLEZ, 2018

orígenes fue creada como escuela femenina con el objetivo de modernizar la mirada de la mujer profesional de diversos campos como el interiorismo, jardines de infancia y jardinería, para más tarde introducir los primeros cursos de diseño gráfico. En el año 1967, también en Barcelona, se fundó Eina Escuela de Diseño y Arte, fundada en Barcelona en el año 1967.

A partir del año 1975 cada vez más el número de mujeres matriculadas en las escuelas de artes y oficios sobrepasa el de los hombres, y la asignatura de Diseño de Corte y Confección pasa a ser de las más demandadas. El contexto social, la educación recibida, las expectativas creadas desde el nacimiento, hacen que estos estereotipos se perpetúen, aunque sea de forma velada.

Así, pues, en España el golpe de estado y la dictadura que siguió a la Guerra Civil provocó que se perdiese la oportunidad de convertirse en una sociedad moderna como la de los países occidentales vecinos. Esta situación no comenzó a revertir hasta la muerte del dictador y el inicio del proceso democrático en el año 1975, aunque la Sección Femenina no fue abolida hasta el año 1977. Después de más de cuarenta años (1934–1977), sus doctrinas y postulados habían calado en varias generaciones de mujeres de manera que la sociedad española aún tardaría un tiempo en evolucionar hacia postulados modernos, feministas y liberales.

La ley general de educación (LGE), Ley 14/1970, de 4 de agosto, general de educación y financiamiento de la reforma educativa, deja definitivamente atrás el reglamento y el sistema educativo en el que aún se basaba, la ley decimonónica Moyano de 1857.

Las escuelas de arte también cambiaron, la educación artística tendrá a partir de ese momento dos niveles, uno básico y otro superior, equiparado a la enseñanza universitaria, un cambio que no llegaría definitivamente hasta el año 1992. De todas las novedades que van ofertándose, las secciones con mayor número de matriculaciones femeninas son las de decoración y arte publicitario, mientras que los hombres destacan en diseño, delineación y trazado artístico, ramas más técnicas y masculinizadas.¹⁹

19 QUÍLEZ, 2018, p. 182

La LOGSE culmina el recorrido con la creación de los bachilleratos artísticos con una rama específica de artes con una clara vocación femenina (63% alumnado femenino). Sigue habiendo, como vemos, ramas feminizadas y otras masculinizadas. Hay ramas casi exclusivamente femeninas en grado medio, como son la cerámica y la indumentaria, y en grado superior, la cerámica, el diseño de interiores o la joyería.²⁰

También en los estudios superiores los estereotipos de género siguen influyendo en la elección de los estudios. En definitiva, poco avance en la segregación. Muchos siglos de patriarcado y de educación en la diferencia hace que las mujeres y los hombres busquen profesiones afines al rol de género que, tradicional y culturalmente, les ha sido asignado.

20 QUÍLEZ, 2018, p. 186

MUJERES, ARTISTAS Y CERAMISTAS

La Segundo República española (1931–1939) fue la oportunidad para la sociedad de modernizarse. Especialmente para las mujeres que tuvieron una ventana por la que asomarse a una nueva realidad que era posible: la de alcanzar derechos y libertades nunca antes vistas en la historia de nuestra sociedad. Por desgracia, por un breve lapso de tiempo.

La Constitución republicana instaura, después de muchos siglos de sumisión, la igualdad jurídica de la mujer respecto al hombre, el derecho al voto y el derecho al divorcio, y, muy importante para el tema que tratamos aquí, en los artículos 33 y 40 referidos al mundo laboral, afirmaba la libertad de elección laboral en los empleos sin distinción de sexo. A pesar de ello, esto no se tradujo en un aumento de la incorporación de la mujer al sistema productivo, salvo durante la guerra por necesidades obvias de cubrir los puestos de producción vacantes de los hombres que se encontraban en el frente.

Esta nueva situación también se reprodujo en el mundo del arte. Algunas mujeres artistas se incorporaron a los ambientes de vanguardia masculinos que recorrían Europa y llegaban también a nuestro país. Nunca en igualdad de condiciones.

Aunque en la mayoría de los casos no tuvieron acceso a las escuelas de bellas artes oficiales, las academias privadas formaron a estas mujeres. En la mayoría de ocasiones, estas artistas procedían de familias o entornos relacionados ya con el mundo del arte o la intelectualidad, hecho que les confería una ventaja para entrar en el selecto ambiente artístico, sin olvidar su papel secundario y marginal respecto del hombre.

A pesar de tratarse de un soplo de aire fresco y modernidad, el retraso acumulado por el país respecto del resto de Occidente, hace que no se llegase a alcanzar una visibilidad real y total del trabajo de la mujer en el ámbito artístico.

En este contexto, queremos destacar la figura de Teresa Lostau (1884–1923), pintora y ceramista catalana, hija del político republicano Baldomer Lostau. Se formó en la entonces Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, la Llotja de Barcelona, y fue docente en la Escuela Mont d'Or de Barcelona, fundada por Joaquim Torres–García. Lostau formó parte del círculo de Torres–García junto con otras artistas como Manolita Piña (esposa de este).

Se introduce en el mundo de la cerámica de la mano de Xavier Nogués, uno de los artistas de referencia del novecentismo catalán, a quien conoce durante el proyecto de decoración de los interiores de la Casa Milà (La Pedrera) y con quien volvería a coincidir en numerosas colaboraciones como los plafones de Can Culleretes o los murales para la bodega del Pinell del Brai. Además, fue su marido.

Entre los años 1920 y 1921 trabajaron juntos con Francesc Quer, director artístico de la fábrica Hijos de Pujol y Bausis en Esplugues de Llobregat desarrollando su obra cerámica. Teresa Lostau estuvo presente con su obra pictórica en diversas exposiciones de arte de Barcelona en 1918. Su muerte prematura, en 1923, impide la continuidad de una trayectoria brillante. (Fig. 1)

En un exhaustivo trabajo llevado a cabo por Pilar Vicente de Foronda, de la Universidad de Granada,²¹ se recogen las escultoras españolas, que han podido rastrearse, nacidas entre los años 1900 y 1940 y que, por tanto, han desarrollado su obra a lo largo del siglo XX, con una gran parte de su trayectoria en pleno contexto franquista o desde el exilio.

Muchas de ellas trabajaron la arcilla como materia plástica idónea para la creación escultórica. Destacan ceramistas como Carmen Perujo (1930) y Carmen Llobet, de cuya biografía conocemos muy pocos datos, pero sabemos que estudió en la Escuela Massana de Barcelona las especialidades de esmalte y joyería y que se formó en cerámica cursando los estudios de Artes Aplicadas en la especialidad de Cerámica y completando su formación en esta materia con una beca para asistir a Sesto Fiorentino, en Italia. Formó parte del grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), un movimiento catalán fundado en Barcelona en el año 1932 para promover el arte de vanguardia. Entre sus miembros se encontraba Eudald Serra, maestro de Carme Llobet y quien, probablemente, la introdujo en el grupo. Desarrolla su obra en su tierra natal, L'Empordà (Gerona), donde es reconocida. Allí es ganadora del segundo premio del concurso convocado por la Diputación Provincial de Gerona con un apartado para la cerámica.

Otro ejemplo de ceramista nacida a principios de siglo fue Maria Rosa Navas Escuder (1911-1979), conocida por su

21 VICENTE DE FORONDA, 2016

*Fig. 1: Teresa Lostau,
Francesc Quer, 1920-1921.
MCB 107758*



nombre de casada, María Rosa Navas de Ribé. Se formó en el Cercle de Sant Lluch y en la academia privada del pintor José M. Baixas, quien la introdujo en el ámbito de la cerámica, y más tarde fue discípula de Josep Guardiola. Navas destacó por su trabajo en porcelana, y llegó a patentar un sistema de decoración propio, consistente en utilizar pastas de varios colores para dar tonalidades a las piezas. Su obra también destaca por sus esmaltes craquelados y por las decoraciones bajo cubierta. Fue pionera en muchas cosas, entre ellas, la de tener el primer horno de porcelana de Barcelona, instalado en su taller del Poble Espanyol en 1958. Este perfeccionamiento en el trabajo de la porcelana lo consiguió durante su estancia en la Manufactura Nacional de Sèvres, una de las principales fábricas de porcelana europea en funcionamiento desde mediados del siglo XVIII y que actualmente sigue con su producción.

Su trayectoria profesional la llevó a exponer en numerosas salas y galerías de Barcelona, Madrid y París, así como a obtener el diploma de honor de la Academia Internacional de Cerámica en la exposición del año 1955 en Cannes y las medallas del Salón de Octubre de Madrid de 1967 y 1968. Además, fue socia de la Asociación Española de Pintores y Escultores en la sección de Artes Decorativas.

Pero si hay una ceramista prestigiada y reconocida durante este periodo de la Guerra Civil y posguerra en España es Angelina Alós (1917-1997). Hija y nieta de ceramistas, es un claro ejemplo de una mujer brillante en su disciplina que contó desde el inicio con una formación de calidad, rodeada de un ambiente profesional que a buen seguro le ayudó a desarrollar sus dotes en el oficio.

Su padre, Joan Baptista Alós, fue un reconocido ceramista, y profesor de cerámica en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona. Angelina inició en 1932 sus estudios de cerámica en la misma escuela bajo el magisterio de su padre, además de asistir a la academia de arte de Francesc Galí, la más prestigiosa del momento, quien poco después sería nombrado director de la Escuela Superior de Bellos Oficios de Barcelona (1915-1924), quien le dio una orientación progresista: igualdad entre el artista y el artesano, valor del taller y del maestro de oficio y la voluntad de trabajar en conexión con el sector productivo y la industria. Se pueden reconocer en Francesc Galí los nuevos aires que llegan de Europa, la

Bauhaus proclamaba que se aprendía haciendo, no leyendo. La filosofía de la Bauhaus era recuperar la artesanía tradicional y los diseños simples y funcionales, y así lo expresó Walter Gropius en su manifiesto fundacional. Del mismo modo, Galí fue además un impulsor de la recuperación de los oficios artísticos, para lo que rescató antiguas técnicas cerámicas.

La escuela contó con profesores de gran renombre, masculinos, y de ella surgió una alumna destacada, Angelina Alós, que inicia su obra cerámica en plena Guerra Civil, siguiendo los preceptos de las corrientes artísticas orientalistas de la época, donde se primaba el trabajo del torno para conseguir unas formas puras y la formulación de los esmaltes para obtener unos tonos sutiles y matizados, tal como trabajaban en aquel momento los ceramistas de referencia, Josep Llorens Artigas, Francesc Elias y Antoni Cumella. (Fig. 2)

Pero las nuevas tendencias del arte contemporáneo llegadas a España a partir de los años cincuenta influenciarán su obra, dejando atrás los modelos orientalistas e iniciando un periodo de experimentación con la escultura cerámica. A lo largo de su carrera alternará ambas tendencias, buscando los límites expresivos de la cerámica a través de un trabajo original en la búsqueda de nuevas formas, texturas y colores.

Mujer inquieta, viajó por diversos países para formarse y conocer las nuevas tendencias en cerámica; todo ello queda reflejado en sus obras. Se dedicó a la investigación en cerámica desarrollando una obra diversa y experimental, innovadora en muchos aspectos.

Finalmente, en 1945 obtiene la plaza de profesora de cerámica en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona, puestos no frecuentados por mujeres. Al jubilarse el jefe del departamento, la sucesora natural habría sido ella, si en los años cincuenta la discriminación femenina no hubiese sido tan evidente. Así como al principio destacábamos su ventaja por ser hija de ceramista y profesor, por desgracia, su condición de mujer la dejó al margen de poder continuar y completar su carrera en un cargo de responsabilidad. Dejó la escuela para crear su propia escuela de cerámica en Esplugues de Llobregat. Volverá a la Escuela del Trabajo y será profesora de cerámica entre los años 1963 y 1983, momento en que se dedicó a su obra artística plenamente.

Angelina desarrolla una obra personal excepcional, actuando en todos los ámbitos de la cerámica, no solo el artístico. Hará también cerámica seriada utilitaria, placas o paneles murales para aplicar en la arquitectura. Fue una ceramista integral.

Todo este recorrido vital y profesional quedó recogido en la *Muestra antológica de la ceramista Angelina Alós*, que tuvo lugar en Esplugues de Llobregat en el año 1992, en la sala Francesc Quer i Selves. En la actualidad, da nombre a los premios de la Bienal Internacional de Cerámica de Esplugues Angelina Alós.

Angelina Alós es una figura de referencia en el mundo de la cerámica contemporánea, a pesar de haber desarrollado su carrera en un contexto social y político absolutamente adverso para las mujeres. Fue, además, maestra y, por tanto, transmisora de valores y conocimientos de prestigiosos artistas de la cerámica, destacando los nombres femeninos de Magda Martí Coll y Carmen Ballester, entre otras. Celebró numerosas exposiciones a partir de los años cincuenta, su presencia destacó en el Concurso Internacional de Cerámica de Cannes de 1955 y fue una de las primeras mujeres reconocidas como miembro de la Academia Internacional de Cerámica con sede en Ginebra en el año 1959.

En este contexto de mediados de siglo, en el que comenzaron a producirse nuevas formas de expresión artística que influyeron ampliamente en la cerámica, un grupo de mujeres ceramistas entraron de lleno en el campo de la experimentación con la materia y la investigación de la forma escultórica, ellas fueron Elena Colmeiro, Madola y Magda Martí Coll.

Elena Colmeiro (1932–2021), hija del pintor Manuel Colmeiro, nace en Galicia pero pronto se traslada a Argentina, como muchas otras familias españolas, por motivos políticos. Crece en un ambiente artístico y se forma en la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires, ciudad que acogerá a artistas e intelectuales españoles, que se verán influenciados por las corrientes artísticas de vanguardia que llegaban a esta ciudad cosmopolita procedentes de los Estados Unidos. Colmeiro recibe ya en los años cincuenta las primeras muestras de reconocimiento, a la vez que regresa a España; en los años sesenta su obra será ampliamente difundida internacionalmente, y, en 1964, recibe una beca de formación para ir

a los Estados Unidos. Es una de las pocas ceramistas con obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Fig. 3)



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2: Angelina Alós, 1936.
MCB 146077

Fig. 3: Elena Colmeiro, 1986.
MCB 142752

REVOLUCIONANDO LOS SESENTA. LAS MUJERES DE LA ESCUELA MASSANA

Como hemos ido señalando a lo largo de este escrito, la importancia del sistema educativo y de cómo las mujeres han tenido acceso a la formación —en este caso, de los oficios artísticos— es vital para comprender los procesos y el lugar que ocupa la mujer artista en la sociedad y la historiografía.

En este sentido, queremos destacar el papel que tuvo en los años sesenta una escuela de Barcelona que fue referente como escuela de arte en España y en el extranjero, nos referimos a la Escuela Massana. En ella se creó un ambiente artístico que dio lugar a una gran generación de artistas ceramistas, mujeres que han sido referentes en el arte contemporáneo y maestras de sucesivas generaciones, que han ayudado a ensalzar el oficio de la ceramista y han difundido el arte cerámico contemporáneo español por todo el mundo,

En los años cuarenta, Miquel Soldevila encarga a Josep Llorens Artigas crear una sección de cerámica en la escuela, donde permanecerá hasta el año 1969. Con Llorens Artigas al frente, la sección de cerámica de la Escuela Massana creció en prestigio para acabar siendo una de las secciones con más alumnado matriculado. Sería maestro de las grandes Maria Bofill y Elisenda Sala, así como también de Madola. Su prestigio internacional atrajo, también, a estudiantes procedentes de otros países que más tarde serían reconocidas, como son Roberta Griffith y Cristina Merchán.

Maria Bofill (1937–2021) fue hija de Francesc de Paula Bofill i Balada, director del Museo de las Artes Decorativas de Barcelona (1946–1963) y profesor en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona, además de investigador en la rama de la cerámica. Maria Bofill se formó en la Escuela Massana de Barcelona entre los años 1953 y 1960, donde más tarde ejercería su maestría durante décadas (1965–2002).

Completó su formación en el taller de Jordi Aguadé (1956–1961) y con posterioridad en varios centros internacionales de investigación cerámica: en Londres y en la Universidad de Arte de Kioto, y recibió una beca para estudiar la porcelana en Japón.

Desde los años ochenta y tras su paso por Hammersmith

College of Art and Building de Londres y la Universidad de Kyoto, su obra se centra principalmente en el pequeño objeto de porcelana de formas sobrias y sencillas y esmaltes monocromos y sin artificios, primero elaborando pieza utilitaria tradicional y, más tarde, experimentando con las formas escultóricas inspiradas en las arquitecturas y paisajes mediterráneos.

La artista, con una larga e intensa actividad artística, tanto en España, Europa, Japón, México o los Estados Unidos, es hoy una de las ceramistas catalanas de más prestigio, con obra en numerosas colecciones y museos de todo el mundo. Es una de las pocas ceramistas con obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Fig.4 y 5)

Elisenda Sala (1938) es otro referente de mujer ceramista que se formó en la Escuela Massana en los años cincuenta bajo la tutela del maestro Josep Llorens Artigas, además de licenciarse en Bellas Artes en la especialidad de escultura por la Universidad de Barcelona.



Fig. 4: Maria Bofill, 1966.
MCB 71695

Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5: Maria Bofill, 2002.
MCB 155006

Fig. 6: Elisenda Sala, 1962.
MCB 100920

En 1961 obtuvo una beca de la Diputación de Barcelona para ampliar sus estudios en Suecia, en la Konstfacscolean de Estocolmo, con el profesor ceramista Stig Lindberg. De regreso, en 1963, fue invitada al Primer Concurso Internacional de Cerámica de Faenza y fue nombrada profesora de cerámica en la Escuela Massana, a la vez que empezó una trayectoria artística sólida.

Su obra ha sido premiada en diversas ocasiones y ha trabajado activamente por el arte cerámico. Ha sido miembro del Consejo Directivo de la Academia Internacional de Cerámica y miembro fundadora en el año 1973 de la AA/FAD (Agrupación de Actividades Artesanas) de Barcelona, en un momento en el que querían reivindicarse las artesanías. (Fig. 6)

Entre las estudiantes extranjeras atraídas por la Escuela Massana por el prestigio de la escuela, encontramos a la venezolana Cristina Merchán (1927-1987), que se había formado como pintora en la Universidad de Guadalajara (México) y en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas cuando decidió viajar a España para aprender con Francesc Albors y Josep Llorens Artigas en Barcelona (1958-1961). Fue allí donde descubrió su pasión por la cerámica y decidió establecerse entre Barcelona, Caracas y París.

Otra estudiante fue Roberta Griffith (1937), de origen estadounidense que trabaja en cerámica, pintura, dibujo y vidrio. Estudió dibujo y pintura en los Estados Unidos y a principios de los sesenta se formó en cerámica en la Escuela Massana de Barcelona (1962-1964). Durante su estancia en España hizo diversas exposiciones y nunca ha dejado el vínculo que le une con Barcelona y la Escuela Massana. (Fig. 7 y Fig. 8)

En el contexto social, a finales de los años cuarenta, empezó a surgir un movimiento de protesta de las clases trabajadoras contra las malas condiciones de vida y trabajo que se extendió primero a las universidades de Madrid y Barcelona en 1956 y 1957; a partir de ahí, el movimiento se fue expandiendo a otras universidades, a pesar de la dura represión.

Por todo ello, a partir de los años sesenta la España dictatorial entró en una nueva etapa. Los planes de desarrollo económico y social (entre los años 1964 y 1975) provocaron un importante crecimiento económico que tuvo su reflejo en un profundo cambio social. España entraba en la llamada socie-



Fig. 7: Cristina Merchán,
1974. MCB 112895



Fig. 8: Roberta Griffith,
1980. MCB 112914

dad de consumo, se modificaba el modelo familiar, la mujer se incorporaba al trabajo remunerado y la influencia extranjera aumentaba debido a la entrada masiva de turistas de clase trabajadora que empezaban a salir del desastre de la Segunda Guerra Mundial y venían en busca de sol y playa.

Pero, en paralelo, los jóvenes adoptaron una postura crítica contra el capitalismo industrial y consumista que los acercó de nuevo a la naturaleza, el mundo rural y las artesanías, en consonancia con el movimiento hippy que, surgido en los Estados Unidos en la década de los años sesenta, se expandió por el mundo entero con sus valores opuestos al consumismo y profesaban la vida simple.

Durante este periodo se celebrarán numerosas exposiciones y publicaciones dedicadas a la cerámica y en ellas destacarán de forma recurrente los nombres de nuestras artistas femeninas destacadas.

En un exhaustivo recorrido por estas exposiciones y publicaciones hecho por Prieto en su tesis doctoral, se recoge la presencia de artistas ceramistas recurrentes en ellas, la mitad son mujeres que además ocupan los lugares preeminentes, tan solo por detrás de Llorens Artigas y Antoni Cumella.²² Estas ceramistas exitosas son Angelina Alós, Madola, Rosa Amorós y Maria Bofill, Elisenda Sala y Magda Martí-Coll.

Madola (1943) se formó con grandes maestros de la cerámica, en la Escuela Massana (1960-1966) con Llorens Artigas y en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona con Angelina Alós. Completó su formación en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (1985), donde se doctoró con una tesis dedicada a analizar la influencia de Miró en la escultura cerámica contemporánea.

Esta continua inquietud haría de ella la artista polifacética y reconocida internacionalmente que es en la actualidad. Ha expuesto su obra, ha ganado importantes premios y ha impartido clases magistrales por todo el mundo. Sus obras pueden encontrarse en los museos y colecciones más prestigiosos, así como en el espacio urbano catalán o en ciudades de Inglaterra, de Japón, de Corea o de Taiwán. Es miembro de la Academia Internacional de la Cerámica y del Work-Craft Council de la Unesco en París.

²² PRIETO, 2017, p. 274

Pasando por diferentes etapas, su obra, principalmente realizada en barro refractario, trabaja los grandes volúmenes de gran rotundidad y presencia. Sus formas, a menudo arquitectónicas, representan estructuras de culturas ancestrales, monumentales y simbólicas, que nos recuerdan a los templos, los santuarios y las grandes construcciones dedicadas a los dioses de la Antigüedad, hechas a escala. Podríamos situar su obra dentro del denominado informalismo matérico, movimiento artístico aparecido en Francia a principios de la segunda mitad del siglo XX, que engloba tendencias abstractas y gestuales que, en España, se pueden apreciar en la obra de artistas de talla internacional como Joan Miró en una primera etapa y más tarde Tàpies, ambos grandes referentes en la obra de Madola. (Fig. 9)



Fig. 9: Madola, 2007

Fig. 9

Rosa Amorós (1945) se forma en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona y en la Escuela Massana, donde también ejerce como profesora entre los años 1971 y 2005. Su actividad artística se inicia con su participación en el Premio Joan Miró de los años 1967 y 1968. A partir de 1976, René Metras se interesa por su obra y así empieza un periodo de quince años de exposiciones continuadas en su galería de Barcelona. También en este periodo fundó junto a Inés Padrós su estudio de diseño Fràgil, en el que se dedicaban a diseñar y decorar piezas de porcelana utilitaria.

En 1987 participó en Arte Triángulo, un taller dirigido por Anthony Caro en la Casa de la Caritat (Barcelona) donde se evidencia una evolución de su obra, tanto conceptual como formal. Esta evolución queda consolidada en 1991 con las obras elaboradas para la International Ceramics Studio a Kecskemét (Hungría) y en 1992 para la inauguración de la European Ceramic Work Centre en 's-Hertogenbosch (Holanda).

En el terreno artístico y de su obra escultórica, la arcilla ha sido el material con el que ha trabajado más frecuentemente, lo que le ha permitido destacar la materia austera, tosca y desprovista de ornamentos. A principios de los años ochenta, Amorós exponía regularmente en la Galería René Metras, y fue a través de esta galería a través de la que Josep Suñol compraba regularmente algunas obras de la artista para incorporarlas a su colección.

Es una artista polifacética y si duda una de las figuras clave en la cerámica escultórica contemporánea. Con un fuerte carácter expresionista, es una de las pocas artistas con obra en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA). (Fig. 10)

Magda Martí Coll (1945) estudió dibujo y pintura en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona y cerámica, soldadura y forja en la Escuela del Trabajo de la Diputación de Barcelona, donde más tarde fue profesora. Su obra está inscrita en la abstracción geométrica. Trabaja con superficies planas y volúmenes cúbicos de colores oscuros que hacen referencia al trabajo en metal. En su estilo, monumental y escultórico, priman los materiales texturados y ásperos. Es un referente en este tipo de escultura cerámica. (Fig. 11)

Como vemos, en esta generación se trata de mujeres curiosas e inquietas, con muchas ganas de formarse y viajar para



Fig. 10

Fig. 10: Rosa Amorós, 1986.
MCB 142744



Fig. 11: Magda Martí-Coll,
1986. MCB 155009

Fig. 11



aplicar después sus conocimientos y sus experiencias a su obra personal, confiriéndoles una gran personalidad. Fueron, además, maestras de la siguiente generación de artistas ceramistas pioneras y, sin duda, referentes.

Nuria Pié (1948) es una de ellas, se inició en el mundo del arte, el dibujo y la pintura en la Escuela de Arte y Diseño de Tarragona, para continuar con su formación en diseño gráfico y fotografía en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona. Nuria Pié dedicó su primera etapa de trabajo con la cerámica a la producción de piezas realizadas en torno, pero, a partir de 1998, abandonó prácticamente esta modalidad para dar paso a una nueva fase experimental dedicada a la creación de instalaciones realizadas con piezas cerámicas. Debemos añadir una dilatada carrera dedicada al diseño de objeto utilitario cerámico. (Fig. 12)

Rosa Vila-Abadal (1950) cursó estudios de cerámica en la Escuela Massana y de diseño en la Escuela Eina de Barcelona. En 1967 trabajó en el taller del ceramista Jordi Agudé para, posteriormente, fundar varios talleres junto con otros ceramistas donde trabajaron el diseño de piezas de uso cotidiano recuperando formas y técnicas de la alfarería popular catalana. A partir de 1989, Rosa Vila-Abadal emprendió su carrera artística como ceramista exponiendo sus piezas en galerías y museos de toda Europa y en países como Brasil y Japón. En su obra siempre encontramos el cuidadoso trabajo de la forma y el dibujo, rasgos que configuran la esencia de su obra y que la definen. Siempre ha trabajado con Jordi Marcet.

Muchas otras artistas han desarrollado su carrera artística centrada en la cerámica de forma destacada, algunas fuera del círculo de la Massana, y del ámbito catalán, como Pepa Jordana (1949), graduada en Artes Aplicadas en la Escuela la Palma de Madrid.

Otra artista de este periodo fue Carmen Ballester (1957), que estudió cerámica y decoración de interiores en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia y es docente de cerámica en la Escuela de Arte de Talavera de la Reina. Su obra estuvo bajo el influjo de la maestra Angelina Alós. (Fig. 13-14)

Visto todo este recorrido, debemos decir que a pesar del empuje que la cerámica en general, y las mujeres ceramistas en particular, tuvieron en los años setenta y ochenta, el proceso incipiente de preeminencia del diseño frente a las artes apli-

Fig. 12: Núria Pié, 1970.
MCB 145627

cadás hizo que el prestigio de la disciplina no acabase de materializarse, no se cerró el circuito para dar el salto al mercado de arte, a las galerías, a los museos de arte contemporáneo, de manera que el proceso de reconocimiento no acabó de completarse.

Pero estas maestras de la cerámica instruyeron a través de su magisterio en las escuelas, de sus obras expuestas por todo el mundo, siendo referentes de la siguiente generación de artistas ceramistas que sin duda han sabido remontar de nuevo el oficio artístico dando una nueva perspectiva a lo que entendemos por arte cerámico. Queremos destacar a algunas de ellas, como Mia Llauder, Rafaela Pareja, María Oriza y Rosa Cortiella.

Rafaela Pareja (1962) estudió en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia. Su obra surge de la sinergia entre la observación de la naturaleza y el análisis de lo cotidiano. Experimenta con los espacios vacíos e investiga con otros materiales orgánicos y plásticos. Es muy importante en su obra la observación del entorno. De prestigio reconocido, ha participado en numerosas exposiciones y ferias y ha sido galardonada en diversas ocasiones. Artista y mujer inquieta, forma parte, además, del equipo artístico de la *1ª Muestra Internacional de Cine Cerámico* en el Auditorio-Palacio de Congresos de Castellón. (Fig. 15)

Mia Llauder (1962) cursó estudios de cerámica en la Escuela Massana, y de artes aplicadas en la Llotja de Barcelona. Siempre trabaja con porcelana y le gusta jugar con la dicotomía del blanco y el negro. Tal como explica ella misma, su historia familiar la acerca al mundo de las telas y las bobinas de hilos de colores que la inspiran y convierte este código de pequeñas piezas en su lenguaje artístico, en el que da más importancia a la relación que las une y las transforma en una creación única. Dependiendo de la disposición y unión de cada elemento, genera una nueva obra, de inspiración parecida y de resultado totalmente distinto en cada ocasión. Su obra es muy personal, delicada y única.

María Oriza (1964) se formó en los años ochenta en Madrid, en la Escuela de Cerámica Francisco Alcántara y en la Escuela Municipal de la Moncloa. Desde el inicio de su carrera artística se centró en la escultura utilizando varios materiales como el hierro, el hormigón, el poliéster, etcétera, hasta

Fig. 13: Pepa Jordana,
2022

Fig. 14: Carmen Ballester,
2010

Fig. 15: Rafaela Pareja,
2021

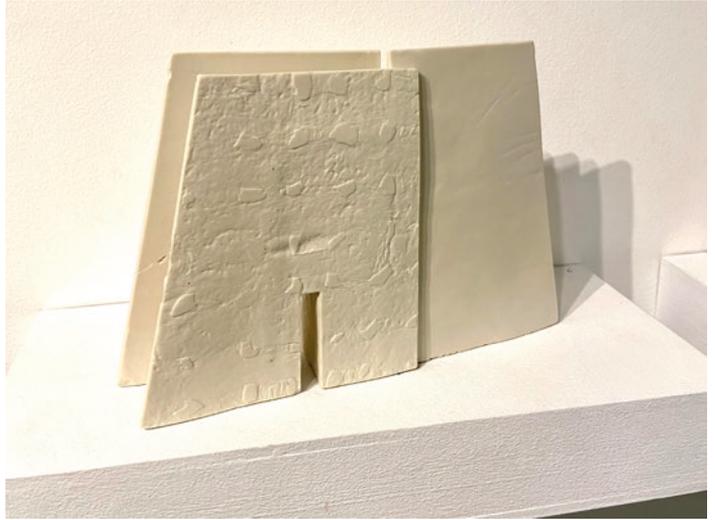


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

centrarse en la cerámica, con la que desarrolla su particular estilo, centrado en el trabajo del volumen y el espacio vacío, ámbito en el que es ampliamente reconocida. (Fig. 16)

Rosa Cortiella (1965) estudió cerámica en la Escuela Forma, a la vez que aprendía escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, y amplió su formación en la Facultad de Bellas Artes, en la especialidad de pintura. Todo este bagaje hace de ella una artista con una mirada multidisciplinar, con la capacidad de producir objetos próximos al diseño, hasta tener la capacidad de crear piezas artísticas o instalaciones atrevidas y sorprendentes. Se trata de una artista polifacética que trabaja la cerámica desde la innovación, huyendo de los convencionalismos y los tecnicismos propios del oficio. Con sus obras consigue mostrar al público no un objeto cerámico, sino un universo de ideas y conceptos que nos transportan a otro lugar a través de la riqueza plástica de la arcilla y de los colores más clásicos de la disciplina.

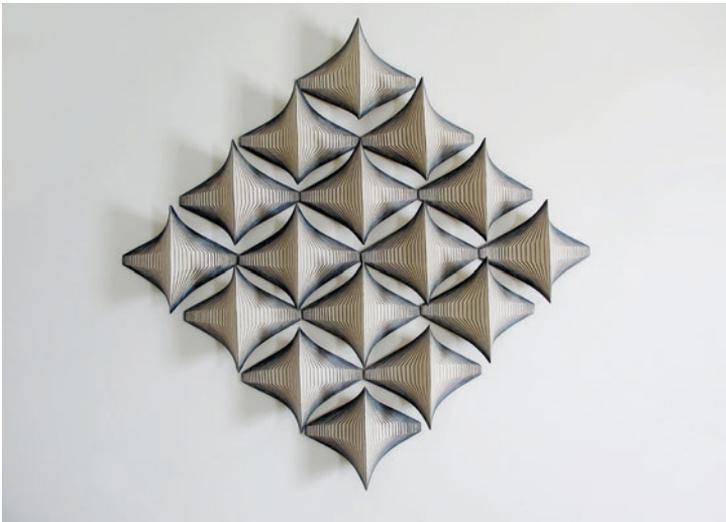


Fig. 16: María Oriza,
2018

Fig. 16

JÓVENES PROMETEDORAS

Ha sido en los últimos años, con la aparición en el entorno anglosajón de las *Contemporary Crafts*, que prestigian de nuevo los oficios, las materias naturales y los procesos artesanales, cuando volvemos a revisar el concepto de artesanía, a dignificarlo, sin prejuicios ni menosprecios.

En este sentido, en nuestro entorno, en los últimos años se están superando las expectativas. Artistas, ceramistas y profesionales de muy diversas disciplinas se están incorporando a la creación del objeto cerámico, artístico, utilitario de diseño, artesanal. Las fronteras se diluyen y de ello surgen creaciones originales y sorprendentes. A menudo es difícil distinguir entre la artista, la artesana o la diseñadora.

Entre esta nueva generación de ceramistas destacan Yukiko Kitahara (1970), quien se formó en distintas escuelas cerámicas de Japón, para más tarde trasladarse a vivir a España, donde estudió policromía y cerámica mural en la Universidad de Bellas Artes de Granada para establecer su taller, Kúu, en Sevilla. Elabora sus colecciones en porcelana blanca, buscando lo esencial que conecte nuestro interior y nuestro entorno de una manera equilibrada. Bajo esta idea, dirige sus colecciones hacia usuarios y usuarias preocupados por los problemas medioambientales y, al mismo tiempo, sensibles a las propuestas artesanales y artísticas. (Fig. 17)

Ruth Cepedano (1972) inició su relación con las disciplinas artísticas a través del vídeo y la fotografía para más tarde terminar atrapada por las infinitas posibilidades del material cerámico, motivo por el cual se formó en estudios de cerámica artística en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona junto a reconocidos artistas ceramistas. Su apuesta resultó un acierto, puesto que ha sido ganadora de prestigiosos premios relacionados y ha participado en varias exposiciones colectivas en el territorio español.

Nuria Torres (1976) es diplomada en Ingeniería en Diseño Industrial y, además, ha cursado estudios en la Escuela Superior de Diseño Elisava y de escultura en la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona. Según la artista, en su obra quiere reinterpretar el clasicismo añadiendo pequeños toques de realidad, poniendo de manifiesto que los estilos y las técnicas tradicionales pueden reinterpretarse y revisar-

se para captar una estética contemporánea. Su objetivo es transmitir un mensaje al público, a través de la simbología, que lo haga pensar, reflexionar y reaccionar ante su obra.

Laura Lasheras (1979), conocida como Lusesita Delicatessen, se ha formado en cerámica artística en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, pronto se trasladó a Barcelona para completar sus estudios haciendo cursos de torno, esmaltes y joyería contemporánea. Es uno de los claros ejemplos de las nuevas creadoras que juegan con el límite entre lo utilitario y lo conceptual. Sus creaciones cerámicas se enmarcan en los recuerdos de su infancia y el mundo onírico, la naturaleza, la magia y los animales extraños. (Fig. 18)

Sophie Aguilera (1984), nacida en Londres y afincada en Barcelona desde que vino para estudiar Bellas Artes. Desde que descubrió la cerámica, busca la versatilidad que le permite desarrollar su obra con múltiples posibilidades estéticas y creativas, de modo que toda su creación la elabora en este material, que evoluciona a medida que avanza su conocimiento del oficio. Pese a su juventud, ya ha cosechado diversos premios.



Fig. 17



Fig. 18

CONCLUSIONES

A pesar de que pueda parecer que las artistas ceramistas han sido debidamente reconocidas y representadas en catálogos, textos, estudios, etcétera, muchas de ellas han quedado durante muchos años fuera del foco público, del reconocimiento del éxito artístico, de los puestos de toma de decisión.

De un modo similar a lo que ocurría en el antiguo sistema gremial, en que la mujer tan solo accedía a la propiedad y dirección del taller en caso de viudedad, en muchos casos que hemos revisado, la mujer ha accedido a la formación artista y a un cierto reconocimiento gracias a venir avalada por un familiar varón, padre, marido, dentro del círculo artístico o intelectual.

Hemos querido evidenciar cómo las mujeres deben enfrentarse a distintos tipos de discriminación que han mantenido en un segundo plano, o incluso en la invisibilidad, a las mujeres artistas.

En primer lugar, debido al contexto social y educativo plenamente patriarcal, que marca el rol de la mujer a menudo a través del acceso a la formación, vetándoles las carreras de prestigio, reservadas a los hombres, a veces, incluso en entornos académicos progresistas, que en la práctica entran en profundas contradicciones.

Por otro lado, por el contexto artístico y el posicionamiento del mercado del arte en lo que se refiere a la valoración de las obras. Podríamos decir que la cerámica, en el ámbito de las artes decorativas o aplicadas, ha sido tradicionalmente tratada como arte menor frente a las bellas artes. Casualmente, esta arte menor ha sido adjudicada de manera natural a las mujeres.

En España, debemos sumar además el hecho diferencial de la dictadura franquista, que durante más de cuarenta años hace de la nuestra una realidad diferente a la del resto de Europa, en especial a lo que al rol de la mujer se refiere.

Jesús Ángel Prieto aplica el concepto de "techo de cristal" extraído de los estudios de género para aplicarlo a las artes aplicadas (PRIETO, 2017, p. 281). Cogiendo esta idea, debemos pensar que nuestras mujeres ceramistas se enfrentan a

un doble techo de cristal: el de dedicarse a un “arte menor” y el de ser mujer.

Todo esto hace todavía más relevante el papel destacado que algunas de ellas han conseguido en el contexto del arte cerámico contemporáneo. Desde las mujeres ceramistas con nombre propio a la sombra de sus maridos, como Teresa Lostau, hasta algunas artistas excepcionales que han hecho incursiones en el mundo de la cerámica, como Maruja Mallo, pasando por las que desarrollaron su obra con éxito, a pesar de las dificultades que la Guerra Civil primero y la dictadura después significaron para ellas. Al albergar de la familia, Angelina Alós consiguió destacar y brillar en este panorama tan desalentador.

Tras los años de vacío de la posguerra, una cierta apertura en los años cincuenta permitió el acceso a la educación y a las artes “propias de las mujeres”, que fue el inicio de un largo recorrido para reivindicar el arte cerámico en femenino desde las escuelas que a menudo hicieron suyas, como fue el caso de la Escuela Massana de Barcelona, cantera de futuras y reconocidas ceramistas, referentes de las nuevas generaciones.

¿Se ha conseguido la paridad en el entorno de la cerámica artística? Si miramos las colecciones de cerámica contemporánea del Museo del Diseño de Barcelona, con más de 1.000 obras (del año 1906 al 2022), vemos que de las 225 autorías, 88 pertenecen a mujeres, es decir, el 40%. Respecto al incremento de obra reciente, inscritas todas ellas en el siglo XXI, de un total de 47 autorías, 24 son mujeres, es decir, el 51%.

Si tenemos en cuenta que el número de mujeres matriculadas en escuelas o especialidades cerámicas es en general superior al de los hombres, podemos decir que no se ha conseguido el total reconocimiento, si no, tendríamos que ver un número de mujeres artistas ceramistas representadas muy superior al de los hombres.

Isabel Fernández del Moral Delgado

*Conservadora
Museo del Diseño de Barcelona*