

COLOR RGB

Rojo: 210

Verde: 35

Azul: 42

TFG

JOYERÍA DE AUTOR Y LAS FLORES DEL MAL

Presentado por Virginia Gutiérrez-Ravé Sabater

Tutora: Laura Silvestre García

Cotutora: Carmen Marcos Martínez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto consiste en una serie de joyería realizada en bronce contenida en cajas de papel gofradas inspiradas en la esencia de las flores malsanas de Charles Baudelaire. La serie está compuesta por seis joyas: una pulsera, un anillo y cuatro colgantes, al igual que seis fue el número de poemas de *Las flores del mal* que fueron eliminados y prohibidos tras el juicio celebrado en 1857.

Palabras clave: Joyería, fundición, gofrado, Baudelaire, transgresión.

ABSTRACT

The project consists in a series of bronze jewellery pieces which are contained in paper boxes decorated with the technique of *gaufré*. This work is inspired by the essence of *The Flowers of Evil*, by Charles Baudelaire. This series is made up of six jewels: a ring, a bracelet and four pendants, as six was the number of poems from *The Flowers of Evil* that were condemned and prohibited after the trial held in 1857.

Keywords: Jewellery, foundry, *gaufré*, Baudelaire, transgression.

AGRADECIMIENTOS

A Laura Silvestre y Carmen Marcos por la orientación y ayuda recibidas.
A mis padres.

ÍNDICE

Introducción.....	6
Objetivos y metodología.....	7
1. Marco teórico	
1.1. Charles Baudelaire.....	9
1.1.1. Transgresión, perversión y dandismo.....	10
1.1.2. Las flores del mal.....	13
1.2. Introducción a la joyería de autor.....	15
1.2.1. Dicotomía arte-artesanía.....	15
1.2.2. Breve historia de la joyería.....	18
1.2.3. Joyería de autor contemporánea.....	22
1.3. Referentes artísticos.....	23
1.3.1. Macabre Gadgets.....	23
1.3.2. Lorena Lazard.....	25
1.3.3. Seni Awa Camara.....	26
2. Producción artística personal	
2.1. Monstruos.....	27
2.1.1. Antecedente propio.....	28
2.1.1.1. Esculturas de cerámica.....	28
2.1.2. Nueva propuesta: serie de joyería.....	29
2.1.2.1. Anillo.....	29
2.1.2.2. Pulsera.....	30
2.1.2.3. Colgante I.....	30
2.1.2.4. Colgante II.....	32

2.1.2.5. Colgante III.....	32
2.1.2.6. Colgante IV.....	33
2.2. Proceso técnico	33
2.2.1. Microfusión.....	33
2.2.1.1. Modelado en cera y árboles de colada.....	34
2.2.1.2. Revestimiento y cocción.....	34
2.2.1.3. Colada del metal.....	35
2.2.2. Gofrado y construcción de las cajas.....	36
Conclusiones.....	37
Bibliografía.....	38
Índice de imágenes.....	41
Anexo. Imágenes de la serie de joyería <i>Las flores del mal</i>.....	44

INTRODUCCIÓN

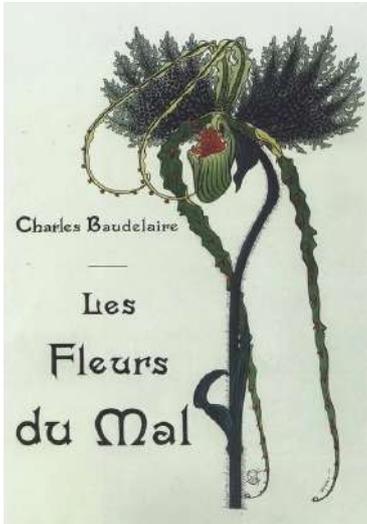


Imagen 1

Carlos Schwabe: *Ilustración para la portada de Las Flores del Mal*, 1900.

*Quiso ser el príncipe maldito de los poetas; príncipe por su esbelta distinción, por su dandismo; porque ser dandi es la calidad principesca de los burgueses, y dadni y artista el grado supremo de la singularidad. Ser único, estar solo, sentirse por encima de todos, no confundirse con el rebaño de la medianía satisfecha que predicán los amos del poder. No parecerse a nadie y pagarlo desdeñosamente con la soledad y la incomprensión.*¹

Las flores del mal, publicada por primera vez el 25 de junio de 1857, es una obra icónica en la historia de la literatura universal. El atrevimiento de Baudelaire al dar rienda suelta a su tenebroso inconsciente trajo consigo el afloramiento de una serie de detractores que acabaron llevándole a juicio por considerar la obra *un hospital abierto a todas las demencias del espíritu*, tal como la tildó Gustave Burdin en un artículo en *Le Figaro* al poco de ser publicado el poemario.²

Baudelaire no fue el primer transgresor de la historia, pero *Las flores del mal* sí fue el primer poemario de carácter puramente literario que se veía perseguido por el sistema de justicia desde la época de la Restauración (1814 – 1848). En palabras de César González-Ruano, biógrafo de Baudelaire, la obra fue tratada *como si se tratara de un panfleto revolucionario*.³

La elección del tema nace de la voluntad de poner de relieve el concepto de la transgresión como aliado de la libertad de expresión y su vínculo con la censura. La transgresión es un ataque al orden establecido y por desgracia, en el campo artístico esto puede devenir en censura. Asimismo, está claro que mientras exista la censura no podremos hablar de libertad de expresión y será necesario poner en cuestión y atacar los pilares que sostienen esa censura utilizada en muchos casos como arma política.

Esta memoria escrita se ha estructurado en dos grandes apartados: un marco teórico y la producción artística personal. El primero, a su vez, consta de tres partes. La primera de ellas está dedicada a Charles Baudelaire y su obra cumbre, *Las flores del mal*, haciendo especial énfasis en el concepto mencionado de la transgresión. En segundo lugar, hemos creído conveniente realizar una introducción a la joyería de autor. Este apartado lo hemos dividido en la dicotomía entre arte y artesanía, dado el vínculo histórico de la joyería

1 BAUDELAIRE, C. *Las flores del mal*, p. 20.

2 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Baudelaire*, p. 232.

3 *Ibíd*, p.234.

con la artesanía y su antigua consideración como arte menor; una breve historia de la joyería que parte de los adornos corporales empleados en la Prehistoria hasta las joyas creadas por artistas del siglo XX; y, por último, la situación de la joyería de autor contemporánea. El tercer epígrafe del marco teórico corresponde a los referentes artísticos que hemos tenido en consideración para la realización de nuestra producción artística personal. Hemos seleccionado tres referentes de campos distintos. Los dos primeros realizan joyas pero sus planteamientos y sus consideraciones acerca de la joya no se asemejan. Uno es la marca de joyería *online* Macabre Gadgets, el otro es la artista joyera Lorena Lazard. El tercer referente es la escultora Seni Awa Camara que, aunque no esté vinculada con el campo de la joyería, su estética nos apasiona e influye en nuestra obra personal.

El segundo gran bloque de nuestra memoria escrita corresponde a la producción artística personal. Para este bloque hemos realizado una introducción acerca de los monstruos ya que la serie de joyería que presentamos está constituida por pequeñas criaturas monstruosas dado el carácter macabro de los versos de Baudelaire y nuestro antecedente propio, explicado en el subepígrafe que sigue a este. A continuación se explica nuestra serie de joyería y, para finalizar el bloque, el proceso técnico empleado que consiste en la microfusión y el gofrado. Al final del trabajo reflexionaremos acerca de las conclusiones a las que hemos llegado a lo largo de la realización de este trabajo.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

El objetivo central de este trabajo consiste en acercar la figura de Charles Baudelaire y reflexionar sobre el carácter transgresor de su obra en relación al actual significado de dicho concepto, así como ofrecer al poeta un sincero homenaje materializado en una serie de joyería por ser un escritor cuya obra admiro y considerarle una importante fuente de inspiración.

Objetivos generales:

-Desarrollar un trabajo que consista en la elaboración de obra propia cuyos planteamientos y procesos se adecuen a aquellos planteados en el Trabajo de Final de Grado (TFG).

-Investigar de forma teórico-práctica en el ámbito de la joyería de autor contemporánea.

-Reflexionar sobre las diferencias y los puntos en común entre el arte y la artesanía desde el campo de la joyería.

-Ahondar en los planteamientos y soluciones artísticas llevados a cabo por los artistas seleccionados.

Objetivos específicos:

-Investigar sobre la vida y, sobre todo, la obra, de Charles Baudelaire.

-Reflexionar acerca del concepto de la transgresión principalmente en la figura de Charles Baudelaire.

-Aprender a elaborar joyas de bronce mediante la técnica de la microfusión.

METODOLOGÍA

La metodología empleada es la cualitativa. Se parte de una investigación previa acerca de la figura de Charles Baudelaire como punto de partida para llevar a cabo una obra artística, una serie de joyería, inspirada en la esencia de su obra cumbre: *Las flores del mal*. Esta investigación se ha realizado mayoritariamente a partir de sus poemas, su biografía y otros escritos acerca de la repercusión de su obra en cuanto a la gran influencia que supuso para sus discípulos contemporáneos y de épocas posteriores.

Por otra parte, también se ha indagado acerca de los procesos de la microfusión y las técnicas empleadas en el campo artístico de la fundición.

En cuanto a la parte práctica, se ha seguido un proceso de elaboración de las piezas conocido como microfusión por ser el ideal para piezas de joyería que consiste en su previo moldeado en cera para colarlas posteriormente en bronce.

La idea de la serie de joyería inspirada en Baudelaire surge del planteamiento del bloque “Escultura y Literatura” realizado en la asignatura Proyectos de Fundición Artística en el curso académico 2017-2018 impartida por Carmen Marcos.

La estética de la obra corresponde a la continuación de la línea artística iniciada el curso 2016-2017 en la asignatura Cerámica y creación interdisciplinar impartida por Leonardo Gómez ya que estas piezas también estaban inspiradas en Baudelaire y supusieron el inicio de una serie en la que quería continuar investigando.

1. MARCO TEÓRICO

1.1 CHARLES BAUDELAIRE

Baudelaire, que es aún un romántico, es ya un simbolista; está siempre mostrándonos su corazón al desnudo, pero su verso va más allá de la anécdota personal para adquirir el misterioso valor de la palabra en sí.

Carlos Pujol⁴.



Imagen 2

Nadar: *Fotografía de Charles Baudelaire*, 1855.

Resulta apasionante adentrarse en la obra de Baudelaire (París, 9 de abril de 1821 – 31 de agosto de 1867) y, paralelamente, en su biografía y otros escritos acerca de su persona y/o su personaje. Ciertamente, este poeta hizo de su vida una performance al querer interpretar el papel de aristócrata, dandi, e, incluso, potencial suicida al mismo tiempo que su elevada autocrítica le impulsaba a pulir sus poemas hasta el extremo.

Huérfano de padre desde los seis años, Baudelaire nunca soportó al segundo marido de su madre, el general Aupick, quien le instó a realizar un viaje a la India para apartarlo de la bohemia parisina en la que el poeta se estaba iniciando cuando aún le quedaban tres años para cumplir la mayoría de edad. González-Ruano destaca del carácter de Baudelaire *una morbosa predisposición para el castigo*⁵, tal vez por eso no protestó demasiado ante la idea de abandonar su amado París natal. No obstante, dicho viaje fue interrumpido por el poeta al caer en un profundo abatimiento en alta mar.

4 BAUDELAIRE, C. *Op. Cit.*, p. 22.

5 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Op. Cit.*, p. 82.



Imagen 3

Gustave Courbet: *Retrato de Baudelaire*, 1848-49.

La relación del poeta con su padrastro fue bastante turbia. El general Aupick encarnaba el ideal burgués por el que Baudelaire, y la generación de parisinos decadentistas de finales de siglo, sentían repulsión. Por otra parte, también se apunta a la estrecha relación del escritor con su madre, razón por la cual se habla de celos y complejo de Edipo en clave freudiana. De este modo, el odio hacia el general Aupick alimentaba a Baudelaire y la convivencia se tornaba cada vez más crítica hasta el punto de llegar a la violencia física recibida que, al mismo tiempo, le servía al poeta para justificar su odio a su padrastro.

1.1.1. TRANSGRESIÓN, PERVERSIÓN Y DANDISMO

El control tiene la misma ambivalencia que el poder. Aplicado a uno mismo es fuente de libertad. Cuando una persona pierde el control, no esta siendo dueña de sus actos. Puede caer bajo el dominio de sus pasiones -como decían los moralistas clásicos- o de automatismos fisiológicos, como por ejemplo en una borrachera. La libertad va de la mano con la construcción de los sistemas psicológicos de autocontrol. La lucha por la libertad -psicológica o política consiste en librarse de controles externos, afianzando los controles propios. Por ello, la psicología evolutiva presta cada vez mas atención a la construcción por el niño de estos sistemas de autocontrol, que son el fundamento de su libertad⁶.

La transgresión supone la rebelión contra el orden establecido y fue el motor que impulsó a los románticos a atacar la moral, en ocasiones hipócrita, de sus contemporáneos burgueses. El siglo XVIII fue un siglo marcado por un *orden de extremada sofisticación*⁷ en el que un sinfín de leyes, reglas y etiquetas regían la vida social, política y artística. En el plano artístico, las leyes eran dictadas por la Academia, cuyo estricto rigor formal y temático limitaba enormemente la creatividad del artista mediante reglas de composición, de perspectiva o de imposición de géneros pictóricos (como la pintura histórica) y prohibiciones como la realización de desnudos por parte de artistas mujeres⁸.

La gran conquista romántica fue la libertad individual, la voluntad libre y sin trabas, la emancipación de la normatividad imperante que permitió al artista adentrarse en su propia psique y dar rienda suelta a los dictados de su esencia. Dicha conquista no pasaba únicamente por la negación de las reglas pues esto provocaría un una nueva normativa contraria a la atacada, un contradiscurso,

6 MARINA, J. *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación*, p. 34.

7 BERLIN, I. *Las raíces del Romanticismo*, p. 187.

8 MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*, p. 15.

era necesario cortar con dichas reglas, combatirlas. Se trataba de *romper con la naturaleza de lo dado*⁹.



Imagen 4

Carlos Schwabe: *L'âme du vin*, 1900. Ilustración para el poema homónimo de *Las flores del mal*.

El Decadentismo, a finales del siglo XIX, reforzó estos conceptos esbozados en el Romanticismo y trajo otros nuevos: la noción del mal, la atracción por el vicio, la perdición, la degradación, la perversión, lo amoral, lo mórbido, lo abyecto, la *femme fatal* o el sadismo, todos ellos temas de los que Baudelaire se alimentó y plasmó en su obra. El culto al sadismo, en concreto, aparece como resultado de la inversión de valores que ve en la virtud el elemento negativo que hay que eliminar. Por tanto, la existencia de la moral es necesaria para negarla y combatirla como obstáculo que hay que superar. El mismo Baudelaire realizó una extensa cita del *Gato negro* de Edgar Allan Poe, quien para nuestro poeta fue todo un descubrimiento al verse tremendamente reflejado en sus letras y a quien tradujo de forma apasionada. La cita constituye una definición de lo que para Baudelaire era la perversión: *creo que la perversión es uno de los impulsos primitivos del corazón humano, una de las facultades o sentimientos primarios, indivisibles, que constituyen el carácter del hombre. ¿Quién no ha cometido cien veces una acción demente o vil, por la única razón de que sabía que debía abstenerse de ella? ¿No tenemos una perpetua inclinación, a pesar de nuestro juicio, a violar la ley, solo porque sabemos que es la ley? Este espíritu de perversión-confieso-provoca mi última caída. Este deseo insondable que siente el alma de torturarse a sí misma, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por el amor al mal*¹⁰.

En Baudelaire, la transgresión y el dandismo caminan de la mano y es por eso que es considerado *un profesional de la impertinencia*¹¹. El poeta perseguía el deseo de horrorizar y escandalizar a la gente y, más concretamente, a la sociedad burguesa en la que habitaba, la que perpetuaba el academicismo como gusto dominante y condenaba la floración de intelectuales rebeldes como él que disfrutaban demasiado el nadar a contracorriente. De su comunión con esta reciente “contracultura” de final de siglo que respondía al lema *épater le bourgeois* (“dejar al burgués patidifuso”) nace su *inagotable necesidad de tratar argumentos macabros y obscenos*¹². El dandismo que encarna Baudelaire es una guerra a la burguesía, *el nuevo romanticismo*¹³.

Este afán por la provocación no solo se encuentra en su poesía, sino también en las anécdotas de su día a día de las que sus biógrafos han dejado constancia. Cuentan de él que acostumbraba a hacer comentarios bañados en una impertinencia morbosa con pocas dosis de veracidad que alimentaba sus

9 BERLIN. *Op. Cit.*, p. 187.

10 PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 288-289.

ansias de hacerse señalar por los burgueses. Así, se aseguraba de levantar la voz en los cafés para decir que había asesinado a su padre, que era hijo de un cura o que prostituía a sus hijos. Este comportamiento fue visto por Apollinaire como *el verdadero antecedente de los dadás* y así lo mostró en su libro *Baudelaire et l'Esprit nouveau. Le carnet critique*, de 1918¹⁴. Mario Praz, ilustre crítico de arte y literatura citado anteriormente, describe así el empeño de Baudelaire por hacer de su figura un personaje público donde realidad y ficción convergen en la necesidad de transgresión: *A Baudelaire no le importa asombrar a la razón, lo que le interesa es sacudir el sentido moral del lector, y si a menudo obra como el actor que representa un papel delante de un espejo, lo hace como quien está en parte convencido de su papel, y muchas más veces que en parte*¹⁵.

Este ataque a la moral de la época desemboca en la exaltación de lo diferente, lo marginado, lo rechazado por el canon academicista y su concepción de la belleza clásica. De este modo, el poeta, al igual que sus contemporáneos rebeldes, se siente atraído por lo feo y lo horrible, lo grotesco, la caricatura y lo pervertido. Dada esta visión de la realidad, frecuentaba barracas de feria en las que se quedaba prendado de mujeres gigantescas y enanas ya que, según él, la belleza es *demasiado fácil, por instinto, el hombre ama lo que es hermoso, y un dandi debe encontrar el placer estético al otro lado de la belleza, en las inexploradas latitudes de las cosas*¹⁶.

Andreu Jaume apunta que el hecho de caracterizarse a sí mismo como dandi -vistiendo con ropas estafalarias, portando objetos lujosos y maquillándose- responde a su empeño en *convertir al artista en una mercancía más, distinguido y a la vez completamente insustancial, [...] que se expone a sí mismo en el escaparate, como huida y como forma de matar el tiempo y disimular el aburrimiento*¹⁷.

Uno de los aspectos clave del Baudelaire dandi es la figura del *flâneur*, definida por él mismo como *un yo sediento de no-yo*¹⁸. El *flâneur* nace de la

11 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Op. Cit.*, p. 90.

12 PRAZ M. *Op. Cit.*, p. 307.

13 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Op. Cit.*, p. 108.

14 *Ibíd.*, p. 117-118.

15 *Ibíd.*, p. 98.

16 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Op. Cit.*, p. 121.

17 BAUDELAIRE, C. *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*, p. 20.

18 *Ibíd.*, p. 19.

nueva forma de entender la ubicación del individuo en la ciudad y la relación entre ambos, del disfrutar la sumersión en la multitud: en lo tumultuoso, en el movimiento, en lo fugitivo e infinito. Se trata de una experiencia que, lejos de ser excepcional como la de Goethe o la de lord Byron, se presenta de forma común y vulgar a todos los habitantes que viven la transformación de la ciudad de París durante el Segundo Imperio de la mano de Napoleón III y el barón Haussmann, una transformación que propició la construcción de grandes almacenes, luces y mercancías que el paseante, *flâneur*, gustó de recorrer.

1.1.2. LAS FLORES DEL MAL

Las flores del mal constituye una de las obras que más repercusión ha tenido en las letras y las artes en general. Autores como Proust, quien tomó de Baudelaire la nueva forma de entender la relación hombre-ciudad, el oscuro Swinburne o sus discípulos directos: Rimbaud, Verlaine, Mallarmé o Valéry, experimentaron la influencia de esta nueva forma de entender la poesía¹⁹.

La edición de esta obra duró cinco meses debido a la meticulosidad excesiva del poeta, quien llegó a trasladarse a Alençon, lugar en que se imprimió la obra, y a exigir la paralización de las rotativas en diversas ocasiones para introducir cambios de última obra de aspectos que no le convencían como la tipografía o el tamaño de la letra, lo que ocasionó la desesperación de su editor y amigo Poulet-Malassis. Finalmente, el libro es publicado el 11 de julio de 1857. Cabe resaltar que *Las flores del mal* es un compendio de situaciones reales de su vida: desde sus desventuras amorosas con sus amantes y musas como la Venus Negra o Madame Sabatier a sus infinitos momentos de angustia y hastío (el esplín o tedio), tan característico de esta generación de escritores del París de finales del XIX. Como vivo ejemplo de la figura del *atormentado*, sus poesías ponen al alcance del lector *su pasión por lo sórdido, las putas, las drogas, las lesbianas y las viejas, su satánico malditismo, [...] esa mezcla de estilo noble y periodismo de arrabal*²⁰ y con semejante ataque al gusto burgués, los defensores de la moral no tardaron en aparecer.

Gustave Bourdin escribió en Le Figaro el artículo que, según Baudelaire, provocó su denuncia en los juzgados. Bourdin ofreció su hiriente punto de vista ya que llevó a cabo una reseña en la que consideraba que *Las flores del mal*

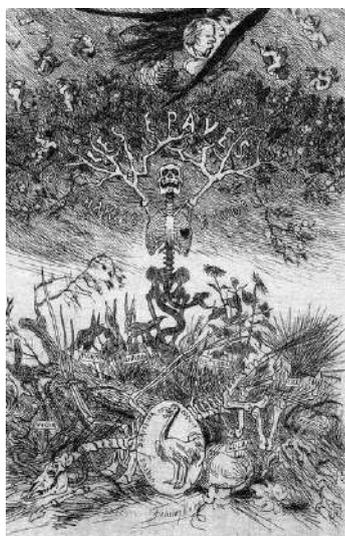


Imagen 5

Félicien Rops: *Les Épaves* (*Los despojos*), 1866.

Ilustración para el poemario homónimo formado por los seis poemas prohibidos y otros poemas no incluidos en *Las flores del mal*.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 9-10.

²⁰ *Ibíd.*, p. 14.

eran *un hospital abierto a todas las demencias del espíritu* y que había momentos del libro en que se dudaba del estado mental de Baudelaire²¹.

El juicio tuvo lugar el 20 de agosto de 1857 y en él, tanto Baudelaire como los editores, Poulet-Malassis y su cuñado, y los impresores del libro fueron acusados de ofensa a la moral política y religiosa. En un primer momento, Baudelaire fue condenado a 300 francos de multa y los editores, a 100 francos cada uno. Los tres fueron dispensados de este pago, pero lo que sí se llevó a término fue la eliminación de los siguientes poemas: *Lesbos*, *Mujeres condenadas*, *El leteo*, *A la que es demasiado alegre*, *Las alhajas* y *Las metamorfosis del vampiro*.

En estos seis poemas fueron prohibidos porque en ellos es más explícito el tema del sadomasoquismo en el que el poeta se muestra como verdugo²², muy explícito, de hecho, en versos como *a fin de castigar tu carne alegre / y magullar tu pecho perdonado / y abrir en tu costado la sorpresa / de una herida que sea ancha y profunda*²³. En 1866 se publicó la selección de poemas que habían sido eliminados de *Las flores del mal* bajo el título *Les Épaves* ("los despojos").

Baudelaire quiso rescatar y mostrar la belleza del mal en el contexto en que habitaba una civilización agotada, decadente, en la que la angustia por la muerte trajo consigo la exaltación del pecado. Es en este momento, mediados del siglo XIX cuando los intelectuales anti-clasicistas enfatizan el tema de la represión como condicionante de la vida social. El ser consciente de esta represión causada por las construcciones sociales traerá consigo un sentimiento de anquilosamiento, de ahogo personal que será uno de los temas predilectos del decadentismo a finales de siglo, a menudo considerado el homólogo literario del simbolismo pictórico. Esta necesidad de desprenderse del yugo se traducirá, entre otros aspectos, por la necesidad de evasión total y el rechazo a los dictados estéticos y de comportamiento burgueses siendo su lema *épater le bourgeois*, así como por el interés en la oscuridad del ser humano que habita en el interior de la mente²⁴.

21 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Op. Cit.*, p. 233.

22 PRAZ, M. *Op. Cit.*, p. 300.

23 BAUDELAIRE, C. *Op. Cit.*, p. 229.

24 SÁEZ, B. *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, p. 45.

1.2. INTRODUCCIÓN A LA JOYERÍA DE AUTOR

1.2.1. DICOTOMÍA ARTE-ARTESANÍA

Como hemos indicado en la introducción, la joyería guarda un fuerte vínculo con la artesanía por su antigua consideración como arte menor debido a una mayor atención a la estética que a al concepto. La joya era un objeto lujoso cuyo significado no era otro que el poder adquisitivo y social de aquellos altos estratos sociales que podían permitírselo. En la actualidad la joyería comercial o de diseño, aquella que podemos encontrar fácilmente en joyerías, es heredera directa de estos objetos lujosos sin narrativa puesto que también prioriza la estética sobre la idea, al contrario de la joyería entendida como objeto artístico. Es por esto que hemos considerado establecer los límites entre arte y artesanía.



Imagen 6

Relieve procedente de una sillería de coro de 1285. Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover, Alemania.

El sentido arcaico de la palabra “arte” procede del latín *ars* y este, a su vez, del griego *τέχνη*. Los filósofos griegos definieron el término “arte” como *la capacidad de producir un resultado preconcebido por medio de una acción conscientemente controlada y dirigida*²⁵. Es decir, la artesanía precisa de una distinción entre medio y fin y resulta indispensable que este último sea ideado antes de su ejecución. Por su parte, el medio consiste en las herramientas empleadas para alcanzar el fin perseguido. Arte y artesanía coinciden en que en ambos campos la técnica juega un importante papel y la mano ejecutora adquiere la habilidad mediante la experiencia que nace de la disciplina. No obstante, para el artesano, la importancia de la técnica y el control de las herramientas es mayor. *La habilidad del artesano es su conocimiento de los medios necesarios para alcanzar un fin dado, y su dominio de estos medios*²⁶. En el caso del arte, la expresión prima sobre la técnica ya que; aunque a mejor técnica, mejor resultado para la obra de arte, la categoría de *arte* no se pierde aunque la técnica sea defectuosa. En cuanto a la importancia de la expresión artística para alejar el arte de la artesanía, Collingwood compara la experimentación del proceso artístico-plástico con la improvisación literaria: *el poeta que improvisa sus versos, el escultor que juega con el barro*²⁷.

En la Edad Media no se realizaban distinciones entre los distintos ejecutores que participaban en un proceso que hoy llamaríamos escultórico, término prácticamente desconocido en aquella época en el sentido de artista. Los términos latinos *artifex* (“artista” o “escultor”) y *operarius* (“trabajador”) se usaban indistintamente y englobaban a arquitectos, albañiles, canteros y similares. No obstante, aquellos que realizaban tareas de mayor responsabilidad ya que requerían una mayor destreza, como la talla de

25 COLLINGWOOD, R,G. *Los principios del arte*, p. 23.

26 *Ibíd.*, p. 35.

27 *Ibíd.*, p. 35.

elementos decorativos de la fachada de una catedral, recibían una mayor retribución económica. Por su parte, en la Inglaterra medieval sí había cierta clasificación entre canteros, en la que encontramos al cantero de labores toscas (quien ponía y cortaba bloques de piedra), el cantero (con cierta autonomía en la talla de elementos decorativos) y el maestro cantero (quien dirigía la obra)²⁸. Por este motivo, resultan curiosas las escenas de este periodo en las que se muestra una persona esculpiendo en solitario. Wittkower apunta que podrían tratarse de autorretratos como autoafirmación de la figura del artista²⁹.

A la escultura se le pusieron más trabas para ser considerada un arte liberal, y no mecánico, en el debate humanista del siglo XV que motivó el ascenso social de los artistas visuales, puesto que los escultores *se manchaban mucho en la realización de sus obras*³⁰. Una vez separados de los artesanos, trabajadores manuales, y situados al mismo nivel que poetas y astrónomos, entre otros, Alberti, uno de los humanistas más prolíferos del Renacimiento, los volvió a dividir. En su tratado sobre escultura, *De statua*, consideró escultores a los que únicamente eliminan materia, es decir, tallan, dejando fuera de esta concepción a los que modelan en cera o yeso³¹. Resulta destacable la relación entre escultores y pintores en el caso de la imaginería barroca española. Para la realización de estas esculturas policromadas ambos profesionales trabajaban juntos, no sin momentos de conflicto por la superioridad de uno y otro campo artística. Mientras el poeta Juan de Jauregui defendía la durabilidad de la escultura frente a la fragilidad de los soportes de la pintura, el pintor Francisco Pacheco, cuyo tratado *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* fue una importante referencia en la España del Barroco, situaba a la pintura por encima de la escultura. Dado que las esculturas policromadas alimentaban disputas profesionales en las que se acusaban unos a otros de intrusismo, en 1632 se promulgaron las Ordenanzas Gremiales de la Ciudad de Sevilla para asegurar que la policromía y el dorado de las imágenes fueran trabajo de los pintores imagineros. No obstante, algunos escultores afamados como Martínez Montañés cumplieron las Ordenanzas al querer llevar a cabo el control total de algunos de sus encargos, en los que, no obstante, se necesitaba la firma tanto del escultor como del pintor³².

Al igual que Collingwood, Gillo Dorfles también hace hincapié en la importancia del proceso de la obra de arte. Ésta se ve sometida a una

28 WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*, p. 49.

29 *Ibíd.*, p. 53.

30 CÁMARA, A., *et. al.: Imágenes del poder en la Edad Moderna*, p. 12.

31 WITTKOWER, R. *Op. Cit.*, p. 94.

32 SOTO, V., *et. al. Los realismos en el arte del Barroco*, p. 171 – 173.

evolución constante que hace que el resultado final no tenga porqué ser un reflejo de la idea inicial, por lo que el primer impulso imaginativo es considerado una ilusión engañosa en cuanto a que la obra final es distinta e, incluso, opuesta, a la imaginada y a cómo era al comenzar a realizarla. Además, el arte no es considerado como tal hasta que, una vez finalizada la obra, se comunica al espectador. *Quien quiera que haya tenido la menor familiaridad con la producción artística, sabe la enorme distancia que separa al embrión formal, al momento auroral, a la imagen plástica, musical, poética, de su verdadera realización*³³.

Según las teorías tradicionales y en el sentido más restringido, *se dice que hay expresión sólo cuando hay una mente que se expresa*³⁴. Ahora bien, la expresión no es una cualidad específicamente humana, sino que se encuentra en los esquemas perceptuales de los seres animados e inanimados y ello crea una comparación directa con el estado anímico de las personas que hace que los personifiquemos, como en el caso del sauce cuyas ramas que “cuelgan pasivamente” hacen que lo relacionemos con una persona triste³⁵.

Dentro del campo de la expresión, Arnheim destaca la figura retórica de la metáfora en cuanto a que no nace exclusivamente en el arte sino que se encuentra presente también en el lenguaje, como vemos en la lengua Klamath y sus prefijos que asocian objetos de forma o movimiento semejantes o, incluso, agrupaciones de animales o humanos ya que éstas también adoptan formas concretas. De este modo, *la costumbre poética de unir mediante metáfora objetos en la práctica inconexos no es una invención sofisticada de los artistas, sino que procede de, y se apoya en, la manera universal y espontánea de abordar el mundo de la experiencia*³⁶.

Arnheim combina la capacidad de expresión con la necesidad de función en una obra de arte. Para él, el arte ha de ser aplicado al igual que lo son las artes aplicadas que persiguen fines prácticos y estéticos siendo estos últimos los que imponen exigencias sobre el diseño. Las artes aplicadas coinciden con las bellas artes en que la forma representa el estilo concreto de enfrentarse a las funciones humanas³⁷.

33 DORFLES G. *El devenir de las artes*, p. 49.

34 ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual*, p. 486.

35 *Ibíd.*, p. 494.

36 *Ibíd.*, p. 495.

37 ARNHEIM, R. *Consideraciones sobre la educación artística*, p. 88.

1.2.2. BREVE HISTORIA DE LA JOYERÍA



*Cuando baila, aquel ruido crepitante y de burla,
los destellos que lanzan el metal y la piedra,
me arrebatan con éxtasis, porque siento pasión
por las cosas que funden el sonido y la luz.*

C. Baudelaire³⁸.

Imagen 7

Collar de Nimrud, Palacio
Noroeste, tumba de Jabaya.
Siglos IX-VIII aC.

Desde los adornos tribales de las civilizaciones primitivas, la muestra de piezas de joyería en el cuerpo ha sido sinónimo de demostración pública de riqueza y cultura, pero también del gusto personal como construcción de identidad individual y de pertenencia a una colectividad, en el caso de los adornos idénticos que portaban varias personas. Tampoco podemos olvidarnos de aquellos que respondían a una función de protección como amuleto o talismán gracias a su potente carga místico-simbólica³⁹. Fue al final del Paleolítico medio cuando aparecieron adornos corporales como dientes o falanges de animales perforados, lo que indica que eran usados como colgantes. Esta función decorativa a la par que manifestación de individualidad frente al grupo fue uno de los marcadores del comportamiento moderno del Homo Sapiens, que recientemente había llegado al continente europeo, donde convivían con los neandertales⁴⁰.



Imagen 8

Brazelete de Ahmosis
perteneciente al tesoro funerario
de la reina Ahhotep, madre del
faraón Ahmosis. 1540 aC aprox.

Una de las funciones principales de la joyería del mundo antiguo era, en contextos funerarios, la de acompañar al difunto como ajuar en su viaje al Más Allá. En Mesopotamia, hombres y mujeres decoraban sus cuerpos con collares, pendientes de nariz y de oreja, pulseras y ajorcas realizados en plata, bronce u oro (repujado o granulado). Entre las piedras y los materiales que decoraban las piezas destacan el lapislázuli, el jaspe, la pasta de vidrio o el ágata⁴¹.

En el Antiguo Egipto también se hizo uso de piezas de joyería para decorar el ajuar de las tumbas reales. En este caso, solían ser piezas de oro. Los orfebres egipcios alcanzaron un alto nivel de laboriosidad en Época Tinita (3100-2686 a.C.). A partir de finales del III milenio a.C. se inició una importación masiva de oro de Nubia. Esta abundancia de oro unida a las fuertes influencias artísticas provenientes de Oriente Próximo y el Egeo propiciaron el auge de las joyas en la corte. El rey era considerado el único

38 BAUDELAIRE, C. *Las alhajas* (uno de los 6 poemas eliminados de *Las flores del mal*).

39 PIGNOTTI, C. *Joyería contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad*, p. 31.

40 MENÉNDEZ, M. *El arte en la Prehistoria*, p. 34 – 35.

41 ASCALONE, E. *Mesopotamia*, p. 219.

poseedor legítimo de este preciado metal y, por tanto, solo él podía suministrarlo⁴².

Demos ahora un gran salto hasta el Renacimiento, que es cuando la joyería vive su primer apogeo después de la dependencia sufrida en la Edad Media dada la pertenencia de los orfebres a los gremios que los situaban por debajo de las artes liberales, es decir, con menos privilegios y menos margen de creatividad.

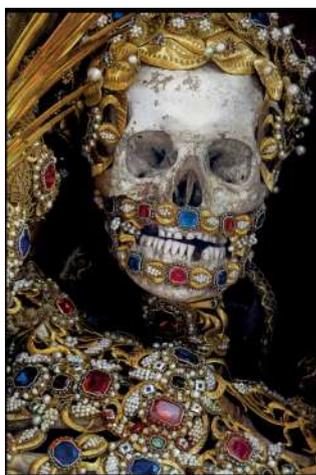


Imagen 9

San Albertus, Iglesia de San Jorge, Burgrain, Alemania.

Volviendo al binomio joyería y muerte cabe destacar la moda católica de los esqueletos enjoyados pues resulta excéntrica y macabra a partes iguales. Esta costumbre se dio en Europa durante los siglos XVI y XVII y consistía en venerar los restos de santos cristianos cubriéndolos de joyas. En 1578 se descubrió en Roma un imponente laberinto lleno de tumbas subterráneas que custodiaban los restos de los primeros mártires cristianos. El Vaticano vio en ellos una posibilidad de contraatacar la ola de la Reforma Protestante al reafirmarse en el culto a las reliquias, cuya negación era uno de los preceptos básicos de la reciente variante cristiana. Con este fin, se mandaron desenterrar infinidad de esqueletos que adquirieron inmediatamente la categoría de reliquia. Estos esqueletos fueron enviados a diversos templos católicos, donde fueron reensamblados y decorados con incrustaciones de oro y piedras preciosas por monjas piadosas. La extremada y lujosa decoración horror vacui de estos esqueletos, que llevaba años de trabajo, los convirtió en símbolo del renacido poder de la Iglesia Católica. Siguiendo el discurso moralizador y didáctico de la Contrarreforma, los esqueletos enjoyados fueron exhibidos en santuarios públicos *como recordatorio de los tesoros espirituales que* aguardaban a los creyentes tras la muerte⁴³. A partir del siglo XIX la mayoría de estas reliquias cayeron en el olvido e, incluso, fueron expoliadas. El historiador del arte Paul Koudounaris redescubrió en nuestro siglo un gran número de estos osarios y algunas capillas de Europa y América del Sur decorados con estos esqueletos.



Imagen 10

San Valerio en Weyam, Alemania.

Con la llegada del Humanismo y sus debates acerca de la naturaleza del arte, los artistas plásticos, tras una lucha continuada por ascender social y económicamente, consiguen que su trabajo entre en la categoría de artes liberales. La joyería y la escultura seguían siendo consideradas artes menores por parte de pintores y arquitectos, cuyas disciplinas sí contaban con la distinción de artes mayores. Esta situación era debida a que las dos primeras eran vistas como trabajo manual y no tanto intelectual. No obstante, artes menores y artes mayores experimentaron una retroalimentación durante el

42 NATIONAL GEOGRAPHIC ESPAÑA. El oro de los faraones.

43 OLMO, H. "Ars Postmortem". Esqueletos enjoyados. La vanguardia del arte católico en Europa durante los siglos XVI y XVII.

Renacimiento ya que los artistas recibían cierta formación de orfebrería en los talleres de los orfebres⁴⁴.

Más tarde, durante la Revolución Industrial, en la segunda mitad del siglo XVIII, las técnicas artesanales se vieron resentidas debido al fuerte impacto de la reciente mecanización industrial. Ante esta repentina crisis de la artesanía surgieron voces en su defensa y reivindicación, como es el caso de la escuela Arts and Crafts de William Morris o el movimiento Mingei de Yanagi Sōetsu⁴⁵.



Imagen 11

La Maison de l'art nouveau, 1895.

Precisamente la escuela Arts and Crafts, de la segunda mitad del siglo XIX, constituye el origen del Art Nouveau. Morris fundó esta escuela con el propósito de devolver a la artesanía el prestigio del que gozaba en la Edad Media cuando era libre de la competencia y la amenaza de la maquinaria industrial. Morris y los adscritos a esta escuela sintieron una fascinación por otras culturas, tanto contemporáneas como antiguas -como es el caso de la civilización del Antiguo Egipto-, que propició la absorción de multitud de influencias que fueron traducidas en su eclecticismo característico. Por encima de todas estas influencias, el orientalismo cautivó a la sociedad burguesa del París del siglo XIX, muestra de ello es el éxito de *La Maison de l'art nouveau*, fundada en 1895 por Siegfried Bing, comerciante oriental afincado en París⁴⁶. Este nuevo estilo unido a la revalorización de las artes aplicadas, sobretudo, las artes decorativas; dio lugar a un nuevo auge de la joyería entre el público femenino que, al mismo tiempo, coleccionaba estampas japonesas y adaptaba su estilo de vestir al de un Oriente revisitado desde la idealización romántica.



Imagen 12

Naum Slutzky: anillo, 1931-32.

La escuela Bauhaus, fundada en 1919 en la República de Weimar por Walter Gropius, abogó por la ruptura de los límites entre arte y artesanía. Nació de la fusión de la Escuela Superior de Artes Plásticas y de la Escuela de Artes y Oficios con el propósito de lograr la integración de las disciplinas artísticas mediante la experimentación e innovación⁴⁷. En su manifiesto de 1919 la Bauhaus defendía el trabajo conjunto de artistas y artesanos. Sus planteamientos la situaron como *modelo ejemplar de la reforma de formación artística antiacadémica de la República de Weimar*⁴⁸. La función pedagógica era muy importante, por lo que se organizaban talleres de materiales. Naum, Slutzky uno de los únicos profesores de la Bauhaus que era artista y técnico al mismo tiempo, organizó unos talleres de metales entre 1919 y 1923. La joyería

44 PIGNOTTI, C. *Op. Cit.*, p. 41-42.

45 *Ibid.*, p. 43.

46 PIGNOTTI, C. *La "joyería contemporánea", una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*, p. 23-25.

47 PERELLÓ, A. *Las claves de la Bauhaus*, p. 15.

48 DROSTE, M. *Bauhaus*, p. 15.



Imagen 13

Salvador Dalí: *Collar con ramas entrelazadas* (Collar coreográfico), c. 1964.



Imagen 14

Alexander Calder: *Flower necklace* (collar), c. 1938.

de Slutzky está inspirada en la geometría, sobre todo, en los círculos concéntricos y está realizada mediante la combinación de materiales diversos como marfil, madera y piedras semipreciosas⁴⁹.

Merece especial atención el tratamiento de la joya como objeto artístico que dieron una serie de artistas entre los siglos XIX y XX en las denominadas “joyas de artista”. En la exposición “Joyas de artista. Del Modernismo a la Vanguardia” inaugurada en 2010 en el MNAC y comisariada por Mariàngels Fondevila se dedicó especial atención a estas joyas. En este espacio las joyas de artistas como Dalí, Alexander Calder, Picasso o Braque establecían un diálogo con otras de sus obras *creando un diálogo interdisciplinario entre las artes*⁵⁰. En esta exposición se dieron cita tanto las joyas de los artistas mencionados como de orfebres que se labraron el reconocimiento de artistas con sus piezas como René Lalique o Lluís Masriera. La exposición la abría la escultura *Cleopatra* del aragonés Pablo Gargallo acompañada de los dos primeros versos del poema *Las joyas (Les bijoux)* de Baudelaire: *Ella estaba desnuda, y, sabiendo mis gustos,/ Sólo había conservado las sonoras alhajas*⁵¹. La exposición se organizó en tres apartados: el primero estaba dedicado a la joyería modernista y *art nouveau*; el segundo, a la correspondencia entre las joyas de artista y su obra gráfica o escultórica; y la tercera, a la fotografía de moda que refleja el cambio estético surgido en el siglo XX que facilitó el auge de la creatividad en la joyería de autor⁵².



Imagen 15

Salvador Dalí: *El ojo del tiempo*, 1949.

49 NORTON D. Naum Slutzky jewellery at the Bauhaus.

50 MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia.

51 EL PAÍS. Un museo en el joyero. El MNAC revisa la orfebrería de artista desde el modernismo a la vanguardia.

52 *Ibid.*

1.2.3. JOYERÍA DE AUTOR CONTEMPORÁNEA

Conviene empezar destacando que “joyería de autor” y “joyería contemporánea” son conceptos distintos.

Cuando hablamos de joyería contemporánea nos referimos a aquellas joyas elaboradas en un determinado período de tiempo, concretamente, a partir de los años 70 del pasado siglo. El nacimiento de esta nueva forma de entender la joyería tuvo lugar en Europa y Estados Unidos cuando una serie de galerías e instituciones relacionadas con la joyería comenzaron a fomentar y exhibir proyectos de investigación sobre la joya entendida como objeto significativo destacando su potencial comunicativo. Es en este momento cuando se experimenta acerca del diálogo establecido entre la pieza de joyería y el cuerpo del sujeto mediante el uso de nuevos materiales.⁵³ Este gran aprecio por los nuevos materiales comenzó con las vanguardias del siglo XX, momento en el que la experimentación devino una norma indispensable de valoración artística, junto a la interdisciplinariedad. Esta última supuso la pérdida de los límites categoriales, lo que facilitó que diversos artistas se pasasen al bando de la joyería.

Por su parte, la Asociación Joyas de Autor (AJA), fundada en España en 1995, define la joya de autor como *un producto artesanal y de lujo que se proyecta en múltiples dimensiones: arte, joyería, diseño, etc*⁵⁴.

Los rasgos que caracterizan a estas piezas se basan en que se trata de un proyecto creativo con discurso propio que persigue la obtención de la máxima calidad de materiales, acabados y usabilidad. La pieza está realizada a partir de procesos artesanales y semiartesanales, nunca industriales, que ponen especial énfasis en la pieza única y las series cortas. Generalmente, el nombre del artista coincide con el nombre de la marca comercial⁵⁵.

Esta asociación cuenta en la actualidad con 42 artistas o artesanos joyeros asociados que trabajan con convenios de colaboración con proveedores asociados proporcionados por la misma asociación. De este modo, la AJA aporta una importante visibilidad a los miembros asociados a través de las redes sociales, publicaciones divulgativas y la promoción de sus obras en distintos puntos de venta.

Una de las joyeras artesanas asociadas que más trabaja la experimentación con materiales es Teresa Andrés Bueno. Diseñadora desde los 90 y artesana de la Comunidad Valenciana desde 2016, se adentró en el ámbito de la joyería en 2007. La lista de materiales empleados en sus piezas de joyería es casi inabarcable: latón, cobre, alpaca, bronce, plata, perlas, corales, cristales, etc.



Imagen 16

Teresa Andrés Bueno: colgante.

53 PIGNOTI, C. *Joyería contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad*, p. 7.

54 ASOCIACIÓN JOYAS DE AUTOR. Top 5 artículos sobre joyería de autor.

55 *Ibid.* Qué es la joya de autor.



Imagen 17

Sara Salguero: UAH (anillo), 2016.

Otro de sus propósitos consiste en transformar objetos cotidianos o en desuso para convertirlos en joyas, tales como tuberías de cobre o elementos de cubertería. El 9 de mayo de 2017 tuvo lugar la inauguración de su exposición individual llamada “València, una altra mirada” en el Centro de Artesanía de la Comunidad Valenciana.

En cuanto a las asociadas con formación artística destacamos a Sara Salguero, doctoranda en Bellas Artes y estudiante del Grado en Joyería Artística en la Escuela de Arte 3 de Madrid. Según explica la artista, su obra gira en torno a la investigación de la joya como argumento artístico y la experimentación de materiales, así como explora la relación de la joya con el cuerpo, las exposiciones y el mercado. Por otra parte, su formación en Bellas Artes le permite ahondar en el vínculo existente entre la joyería y la escultura: *Del mismo modo que una escultura activa el espacio que la rodea, la joya se podría relacionar con el cuerpo, activándolo y estableciendo un diálogo entre ellos*⁵⁶.

1.3. REFERENTES ARTÍSTICOS

1.3.1. MACABRE GADGETS



Imagen 18

Macabre Gadgets: *Pearl crown ring*.

*Son sus ojos hundidos de vacío y tinieblas,
y su cráneo, adornado con las más bellas flores,
blandamente se mece sobre frágiles vértebras,
¡oh, atracción de la nada con adornos grotescos!*
C. Baudelaire⁵⁷.

Macabre Gadgets es una marca de joyería de venta *online*. Es ucraniana, su origen está en Kiev y se encuentra activa desde 2011. En su página web se define su obra como piezas de joyería inspiradas en la estética infernal del lado oscuro, que es inherente a la visión del mundo en todo momento, época y estilos. En cuanto a la ejecución de las piezas, todas ellas son artesanales y se realizan mediante materiales naturales en un proceso de producción ecológico y vegano⁵⁸. Hemos elegido esta marca como referente estético dado que sus joyas están creadas a partir de figuras monstruosas, macabras, como su mismo nombre bien indica, y por el tratamiento escultórico que se confiere a dichas joyas, al igual que en nuestro trabajo.

56 SALGUERO, S. Recorrido de la joyería de Sara Salguero.

57 BAUDELAIRE, C. *Danza macabra*.

58 MACABRE GADGETS. Brand Story.



Imagen 19

Calavera con la corona imperial del Sacro Imperio Romano Germánico del sarcófago de Carlos VI en Viena.

Una exclusividad de esta marca relativa a los materiales empleados consiste en el uso del “bonded coral” (“coral unido”) para conseguir efectos escultóricos en la joya. El coral está unido mediante el uso de soluciones químicas de vanguardia similares a las de conservación, lo que ayuda a lograr un material fuerte y excepcionalmente ligero. Estas soluciones químicas trituran el coral y después se prensa hasta conseguir una consistencia aterciopelada y cremosa con la que poder modelar pequeñas esculturas portátiles. Gracias a las características de este material se logran piezas de joyería bastante grandes que muestran fuertes vínculos con la escultura y cuyos detalles de filigrana resultan resistentes y difíciles de romper. Macabre Gadgets hace hincapié en que el coral se extrae y se tritura en su hábitat natural de forma orgánica y natural sin causar ningún daño en el ecosistema coralino.

La temática de sus piezas de estética macabra abarca desde cabezas de animales salvajes como leones, lobos o panteras a calaveras humanas o de carneros pasando por criaturas mitológicas como minotauros o sátiros. Destaca la serie dedicada a los dioses griegos: Zeus, Poseidón, Apolo, Artemisa, Hermes, Mercurio y Saturno. Sus calaveras coronadas y laureadas recuerdan a las esculturas del sarcófago del emperador Habsburgo Carlos VI en la Cripta de los Capuchinos de Viena.



Imagen 20

Macabre Gadgets: *Black silvanus pendant* (colgante).

1.3.2. LORENA LAZARD



Imagen 21

Lorena Lazard: *Estudio Botánico 5* (broche), 2011.

Lorena Lazard es una artista mexicana que estudió joyería contemporánea en Estados Unidos. Llegó al estudio de la joyería por casualidad ya que ella estudió primero agronomía. Fue durante su estancia en Estados Unidos, mientras redactaba su tesis de Maestría en Sociología, cuando decidió iniciar sus estudios en joyería contemporánea en la universidad. El contacto con artistas joyeros en Estados Unidos le proporcionó la retroalimentación artística de la que no gozaba en México debido al menor impacto de la joyería como disciplina artística en este país. El papel de la joyería contemporánea como parte del circuito artístico en México debe mucho a la Galería Medellín 174 inaugurada en 2006 de la que Lorena Lazard es codirectora. De Lorena nos interesa, fundamentalmente, su planteamiento acerca de la joya como objeto artístico y la gran difusión que da a la joyería como disciplina artística.



Imagen 22

Lorena Lazard: *Entre la Luz y la Oscuridad* (broche), 2002.

En la entrevista realizada por Chiara Pignotti para su tesis doctoral dirigida por la doctora Carmen Marcos, Lorena define la joyería contemporánea como *aquella en la que la pieza diga algo*⁵⁹. La distingue de la joyería de diseño porque *va más allá del ornamento, de la belleza*⁶⁰. Resulta destacable la importancia concedida a la narrativa de la pieza y la exclusividad de que cada una de ellas sea única y cuente su propia historia, al contrario que la joyería de diseño - comercial, podríamos decir -, en la que se reproducen multitud de piezas iguales. Debido a su formación en Estados Unidos, como ella misma indica, su visión de la joyería tiene puntos en común con el concepto del *craftmanship* (artesanía) en cuanto al valor de hacer tú mismo la pieza por completo o, como mucho, mandar hacer solo unas partes. Según cuenta Lorena en la entrevista anteriormente mencionada, en Estados Unidos todavía hay una distinción entre lo que es *craft* y lo que es *art*. Por este motivo, resulta difícil exponer piezas de joyería en galerías de arte contemporáneo, aunque no más que en su México natal. Cuando Lorena regresó a México en 1995 se encontró con la problemática de encontrar un lugar en el que exponer su obra. La raíz del problema era que las galerías mexicanas no entendían la pieza de joyería como una pieza de arte sino que la entendían como un objeto comercial en cuestiones de diseño y material e incluso aconsejaban a los artistas el incremento de oro y plata en las piezas. Por el contrario, la GAM⁶¹ sí tenía una concepción más abierta de la joyería, pero eran conscientes de que no vendía tanto como una pintura o una escultura.

59 PIGNOTTI, C. *Op. Cit.*, p.425.

60 *Ibíd.*, p. 425.

61 Galería de Arte Mexicano.

En cuanto a la temática de su obra, el imaginario mexicano es su principal fuente de inspiración. Cuando estudiaba en Estados Unidos, a sus profesores les entusiasmaba su estética mexicana. Al volver a México siguió esta estética y comenzó una línea de trabajo centrada en los opuestos representados por la imagen del corazón ya que, en sus propias palabras: *con los corazones puedes hablar de vida y de muerte, amor y desamor, felicidad y tristeza... [...] hablar de los opuestos es hablar de equilibrio*⁶². La imagen del corazón aparece también en su serie *Origen*, de 2014, junto a elementos de la botánica, ciencia a la que Lorena confiere un papel primordial en su obra. En esta serie la estética se torna más “sucía” gracias al uso del óxido, el esmalte al fuego y el hierro⁶³.

Lorena Lazard es considerada una de las primeras referencias de joyería contemporánea en México por su gran aporte a la difusión de la joyería entendida como objeto artístico. Su se convirtió en el epicentro del aprendizaje de la joyería artística en su tierra natal.

1.3.3. SENI AWA CAMARA

Seni Awa Camara es una escultora senegalesa nacida en 1945. Comenzó a modelar la arcilla a los 12 años imitando a su madre, que era alfarera. Mientras las alfareras de la zona realizaban objetos utilitarios, Seni a escondidas daba forma a estatuillas que dejaba en la zona de cocción. Cuando fueron descubiertas, las mujeres huyeron porque consideraban que la niña estaba habitada por un genio maléfico. Seni les explicó que se trataba de un don, pero siguieron evitando su compañía, lo cual no mermó sus ganas de continuar trabajando con sus estatuillas. Aunque su obra no esté vinculada con la joyería, consideramos que el trabajo que presentamos está realizado atendiendo a un planteamiento escultórico conseguido mediante el modelado de figuras en cera. Por este motivo y por la influencia de su estética, ya que se trata del referente de nuestro antecedente propio, la hemos incluido en este apartado.

Su forma de trabajo constituye todo un ritual casi mágico. La noche anterior al día que comienza una obra, formula el deseo de ver en un sueño el tema del que tratará su pieza. A la mañana siguiente se encierra en su estudio y conecta las ideas surgidas a través del sueño⁶⁴.

Sus obras versan sobre la pobreza, la guerra, la reconciliación de los pueblos en conflicto o la fertilidad, entre otros. En 1989 participó en la exposición *Magos de la Tierra (Les magiciens de la Terre)* en el Centro Cultural Georges Pompidou de París, comisariada por Jean-Hubert Martin. Resulta especialmente destacable esta exposición porque fue la primera exposición de



Imagen 23

Seni Awa Camara: *Sin título*. Una de las 12 figuras de terracota exhibidas en la exposición *Magos de la Tierra* en 1989.

⁶² *Ibíd.*, p. 426.

⁶³ *Ibíd.*, p. 265.



Imagen 24

Seni Awa Camara: *Joven león*, 2016.

arte multicultural. Tuvo lugar el 14 de agosto de 1989 y perseguía el fin de hacer visible la posibilidad de diálogo entre individuos de culturas distintas y de mostrar el potencial del arte creado al margen de Occidente evidenciando la diversidad de la creación y sus múltiples direcciones, lo cual partía de que todo individuo tiene capacidades y un potencial creativo. Un aspecto muy importante era la relación entre el artista y su entorno en cuanto a “individuos surgidos de facto de su cultura, de la que son representantes”, ya fuese de aceptación o crítica y rechazar aquellas obras que pudiesen ser mal entendidas o incomprendidas. Poco importaba el eclecticismo, el objetivo era mostrar que existe creación plástica al margen de Occidente que, además, defiende la recuperación de los rasgos de la vida rural y cuenta con un sentido sagrado basado en creencias comunitarias⁶⁵. Para esta exposición Seni presentó una serie sin título formada por 12 figuras de terracota mitad mujeres mitad monstruos⁶⁶.

2. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA PERSONAL

2.1. MONSTRUOS



Imagen 25

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Esculturas de gres y cristal*, 2017.

El trabajo que presentamos está compuesto por una serie de seis piezas de joyería en bronce: un anillo, una pulsera y cuatro colgantes de estética macabra. Los protagonistas de las piezas son los monstruos que pasea Baudelaire en sus letras. Asimismo, nuestro antecedente propio es una serie de pequeñas esculturas de cerámica en la que también modelábamos seres monstruosos, al igual que en nuestra nueva propuesta artística de joyería. A partir de la lectura de *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, de José Miguel G. Cortés, hemos podido profundizar sobre el concepto que nos atañe. Lo monstruoso es lo diferente, lo transgresor y perturbador, aquello que se atreve a cuestionar el orden establecido, que se enfrenta a la percepción impuesta por defecto, es el agitador de las supuestas leyes de la normalidad que encorsetan el comportamiento humano. Lo monstruoso representa, en términos freudianos, el retorno de lo reprimido porque cuestiona, por tanto, es visto como una amenaza, conceptos tan arraigados en la sociedad que son considerados verdades universales tales como el género, la

64 LE COEUR DU SÉNÉGAL. Seni Camara, de songes et d'argile.

65 CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Magiciens de la Terre*, p. 8-11.

66 MAGICIENS DE LA TERRE. Seni Camara.



Imagen 26

Virginia Gutiérrez-Ravé:
Escultura de pasta egipcia,
2017.

raza o la clase social. Representa el *Otro* depredador que hay en cada ser humano, lo diferente a la corriente dominante. La oposición normalidad/monstruosidad coincide con la antonimia orden/caos y es precisamente la existencia del monstruo, es decir, del caos interior, la que pone de manifiesto la fragilidad del orden en que vivimos.

*Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que esta reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían las huellas de lo no dicho y no mostrado de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime*⁶⁷.

Los monstruos surgen dentro de la mente, del inconsciente, donde la razón se difumina y se mezcla con la sinrazón, y forman un perfecto matrimonio con la transgresión, materia en la que Baudelaire fue un experto. Sus *Flores del Mal* contienen altas dosis de malditismo que hizo que la sociedad burguesa encorsetada del París del siglo XIX pusiera el santo en el cielo, lo que llevó a Baudelaire, y a su editor Poulet-Malassis, a ser denunciado por “ataque a la moral”, enjuiciado, multado y obligado a eliminar 6 de los poemas aparecidos en la primera edición, que pasaron a conocerse, y así es como se han llamado desde su reedición, *los seis poemas prohibidos*. Escribía Poulet-Malassis en 1857 tras dictarse sentencia: *El autor, los editores e impresores de Las Flores del Mal fueron acusados de ofensa a la moral política y religiosa. Se apartó el delito de ofensa a la moral pública y las buenas costumbres. Baudelaire fue condenado a 300 francos de multa, y yo y mi cuñado, cada uno a 100 francos y a la supresión de las poesías señaladas con los números XX, XXX, XXXIX, LXXX y LXXXVII*⁶⁸. Es especialmente a estos seis poemas a los que rendimos homenaje con estas seis piezas de joyería. Al continuar la línea estética marcada por el antecedente de esculturas de cerámica nos interesaba que nuestras piezas de joyería mantuviesen el carácter escultórico y figurativo.

2.1.1. ANTECEDENTE PROPIO

2.1.1.1. ESCULTURAS DE CERÁMICA

La línea estética seguida en la serie de joyería que presentamos fue iniciada en una serie de figuras de cerámica realizadas en el curso 2016-2017 en la asignatura Cerámica y Creación Interdisciplinar. Son figuras de terracota, gres o pasta egipcia. Algunas las colocaba sobre otras formando pequeños tótems.

67 CORTÉS, J.M.: *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, p.19.

68 GONZÁLEZ-RUANO, C. *Op. Cit.*, p. 242.



Imagen 27

Virginia Gutiérrez-Ravé:
escultura de pasta egipcia y
bronce, 2017.

Ya en la asignatura de Fundición retomé una de las figuras de pasta egipcia y le coloqué dos cuernos de bronce realizados mediante microfusión, como explicaremos más adelante. En un principio, la concebí como parte de una gargantilla, pero al situarla sobre la cinta de terciopelo que iba a hacer de gargantilla, no me gustó el efecto por ser una pieza de bulto redondo. Sobresalía demasiado y se veía que la parte de debajo no era del mismo color ya que es la base y, por tanto, la zona que quedaba en contacto con la superficie del horno cuando fue cocida, así que, finalmente, la dejé como figura independiente, como una pequeña escultura.

La pasta egipcia, también llamada pasta autoesmaltable porque vitrifica ella sola sin necesidad de ningún engobe ni esmalte, es una pasta de baja cocción que tiene su punto de cocción en 950-960°C.

2.1.2. NUEVA PROPUESTA: SERIE DE JOYERÍA LAS FLORES DEL MAL

A continuación presentamos nuestra nueva propuesta artística: una serie de joyería en bronce compuesta por un anillo, una pulsera y cuatro collares inspirada en los versos de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire. Hemos vinculado cada pieza a uno de los seis poemas prohibidos para destacarlos y recordar el ataque a la libertad de expresión que supuso su prohibición.

2.1.2.1. ANILLO



Imagen 28

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (anillo), 2017.

*Di, ¿qué Dios va a atreverse, Lesbos, a ser tu juez,
condenando tu frente que el dolor ha hecho pálida,
si jamás ha pensado con balanzas doradas
el diluvio de llanto que al mar dan tus arroyos?
Di, ¿qué Dios va a atreverse, Lesbos, a ser tu juez?*

*¿Qué nos piden las leyes de lo justo y lo injusto?
¡Oh doncellas sublimes que honráis este archipiélago,
vuestro culto es excelso, no inferior a ninguno
y el amor se reirá del Infierno y del Cielo!
¿Qué nos piden las leyes de lo justo y lo injusto?*

C. Baudelaire: *Lesbos*.

Esta pieza fue la primera de la serie que realizamos y la que marcó la línea estética de la serie. Esta línea ya había sido iniciada en las figuras de cerámica.

2.1.2.2. PULSERA



Imagen 29

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (pulsera), 2017.

*¡Un volcán por su fuego y hondo como el vacío!
Nada puede saciar a ese monstruo gimiente,
nada puede aplacar esa sed de la Eufeménide,
con la antorcha en la mano, incendiando su sangre.*

*Haz que nuestras cortinas nos separen del mundo
y que traiga el cansancio finalmente el reposo.
Yo quisiera perderme en tu pecho profundo
y encontrar en tu piel el frescor de las tumbas.*

C. Baudelaire: *Mujeres condenadas*.

A esta figura le modelamos una pequeña corona con una flor y hojas como una alusión directa al nombre del poemario al que nos referimos.

2.1.2.3. COLGANTE I



Imagen 30

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante I), 2017.

*Ven, acércate a mí, alma sorda y cruel,
adorada tigresa, monstruo de aire indolente;
quiero hundir largo tiempo, temblorosos, mis dedos
en la selva que forman tus espesas guedejas;*

*en tus faldas que exhalan sin cesar tu perfume
sepultar mi cabeza dolorida, y allí
respirar cual aroma de una flor marchitada
todo el husmo suavísimo de mis muertos amores.*

C. Baudelaire: *El Leteo*.

Para esta pieza en la que una figura le lame la cabellera a otra partimos de la fijación de Baudelaire por el cabello, como podemos observar en un gran número de sus poemas.

Entre los versos de Baudelaire se encuentran alusiones a la tricofilia porque el interés con el que escribe sobre

el cabello tiene un alto componente romántico-sexual. En el verso anteriormente transcrito la traducción de *crinière lourde* (en el poema original en francés) se ha hecho como *guedejas*, palabra usada por igual para “cabellera larga” y “melena del león”. En *Las flores del mal* Baudelaire dedica un poema entero a la cabellera titulado justo así, *La cabellera (la chevelure)*. En este poema vuelve a emplear la imagen de la mano que se hunde en una melena espesa: *Largo tiempo mi mano en tu espesa melena / sembrará los rubíes, los zafiros y perlas, / para que a mí deseo nunca puedas ser sorda. (Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde / Sèmera le rubis, la perle et le saphir, / Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !)*.

En otros casos se centra en el perfume de la cabellera como en *Un fantasma (un fantôme)*: *De su mata de pelo tan pesada y elástica, / vivo como de aromas, incensario de alcoba, / ascendía un olor que noté bronco y áspero. (De ses cheveux élastiques et lourds, / Vivant sachet, encensoir de l'alcôve, / Une senteur montait, sauvage et fauve.)*.

De nuevo en el poema XXXII: *los cabellos formando como un casco oloroso, / y con ese recuerdo se reaviva mi amor. (Ses cheveux qui lui font un casque parfumé, / Et dont le souvenir pour l'amour me ravive.)*

Aunque nuestro trabajo se centre en *Las flores del mal* cabe destacar que en *El spleen de París*, uno de sus poemarios en prosa, dedica otro poema a la cabellera en el que parece mostrar esta filia de forma más explícita ya que la mano que antes acariciaba o frotaba ahora son unos dientes que muerden. Se titula *Un hemisferio en una cabellera (Un hémisphère dans une chevelure)* y concluye así: *Déjame morder mucho tiempo tus trenzas espesas y negras. Cuando mordisqueo tus cabellos elásticos y rebeldes me parece que estoy comiendo recuerdos. (Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.)*.

Las figuras que presentamos en este colgante hacen alusión a esta filia mencionada sin renunciar a la estética de los monstruos que sacan la lengua.

2.1.2.4. COLGANTE II



Imagen 31

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante II), 2017.

*A fin de castigar tu carne alegre
y magullar tu pecho perdonado
y abrir en tu costado la sorpresa
de una herida que sea ancha y profunda.*

*¡Y, oh la dulzura que me inspira vértigo!
Entreabriendo esos nuevos labios tuyos,
más radiantes aún y más hermosos,
infundirte, oh hermana, mi veneno.*

C. Baudelaire: *A la que es demasiado alegre.*

Para esta pieza nos centramos en el concepto del veneno expulsado por la boca que podemos leer en los versos anteriores y lo representamos mediante la incrustación de una piedra azul en la boca de la figura.

2.1.2.5. COLGANTE III



Imagen 32

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante III), 2017.

*Fija en mí la mirada, como un tigre amansado,
soñadora, indecisa, ensayaba posturas,
y al unir al candor la lascivia, prestaba
un encanto novísimo a su cuerpo cambiante.
[...]*

*avanzaban, más dulces que los ángeles malos
a turbar el reposo en que estaba mi alma,
para hacerla caer del peñón de cristal
donde estaba sentada solitaria y tranquila.*

C. Baudelaire: *Las alhajas.*

Para esta pieza decidimos modelar una criatura zoomorfa siguiendo con el concepto *ángeles malos* y demonios.

2.1.2.6. COLGANTE IV



Imagen 33

Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante IV), 2017.

*Cuando ya hubo sorbido de mis huesos la médula,
cuando lánguidamente me acercaba de nuevo
para un beso de amor, vi tan sólo a mi lado
un pellejo viscoso rebosante de pus.
Cerré entonces los ojos con espanto glacial,
y al abrirlos de nuevo a la luz de la vida,
a mi lado, en lugar de aquel recio pelele
que se había nutrido de mi sangre, temblaban
con un ruido confuso restos de un esqueleto,
con los agrios chirridos de veleta o de muestra
de una tienda, colgada de una vara de hierro
y que el viento sacude en las noches de invierno.*

C. Baudelaire: *La metamorfosis del vampiro*.

Esta última pieza decidimos que fuese una medalla como pieza de joyería idónea para dignificar la esencia de todo el poemario.

2.2. PROCESO TÉCNICO

2.2.1. MICROFUSIÓN



Imagen 34

Modelo de cera de la figura de la pulsera.

Las piezas que presentamos están realizadas en bronce mediante la técnica de la microfusión, siendo esta un tipo de fundición a la cera perdida. Esta técnica se compone de diversas fases como explicaremos en este apartado así como también realizaremos una breve introducción a su historia.

Este proceso tiene su origen a finales del cuarto milenio antes de Cristo. No es una fecha sobre la que haya consenso puesto que el *Knight's American Mechanical Dictionary* apunta que fue hacia el 2230 aC.⁶⁹

Los primeros moldes utilizados en la historia fueron de tipo abierto, de una sola pieza. Con el tiempo se perfeccionaron y se llegó a los de tipo cerrado, de dos piezas. El nombre de la técnica -cera perdida- se debe a que se emplea un modelo de cera cubierto por un material refractario con el que se da forma al molde. Dicha técnica ha sido utilizada por culturas antiguas de lo más diversas: egipcios, etruscos, griegos, chinos, sumerios, indios precolombinos, etc. Siglos más tarde, en el XVI, fue consagrada por el orífice y escultor florentino

⁶⁹ ALSINA, J. *La fundición a la cera perdida (microfusión)*, p. 24.



Imagen 35

Modelo de cera de la figura del anillo.



Imagen 36

Árbol de colada con dos de las piezas de la serie que presentamos.

Benvenuto Cellini, quien la perfeccionó y teorizó. Después de Cellini, fueron escasas las piezas realizadas mediante la fundición a la cera perdida, con la excepción del joyero ruso Karl Fabergé y sus lujosas joyas-huevo creadas para el zar de Rusia a principios del siglo XX. Resultó de uso casi exclusivo de los dentistas hasta que en 1950 un grupo de artesanos lo reincorporó para formar un nuevo tipo de joyería *fundida, estilizada y funcional*.⁷⁰ En efecto, se trata de un procedimiento especialmente útil para la realización de piezas de joyería y engastes, así como para todas aquellas piezas cuyo proceso y/o cuyos medios exijan altos costes económicos y de elaboración.

2.2.1.1. MODELADO EN CERA Y CONSTRUCCIÓN DE LOS ÁRBOLES DE COLADA

Para realizar las piezas a las que nos referimos mediante la microfusión, el primer paso fue modelar cada una de ellas en cera de abeja mezclada con parafina y colofonia ya que de esta forma la cera final resulta más tenaz. Para el anillo se utilizó una cera especial de joyería para anillos en forma de tubo soldada a la figura modelada en cera de abeja. Una vez modeladas todas las piezas, se construyó el árbol de colada. Este árbol consiste en un cilindro vertical estrecho de cera que recibe el nombre de “bebedero principal o central”. A este bebedero se le sueldan con calor diversas ramificaciones también llamadas bebederos fabricadas con hilo de cera a las que, a su vez, se sueldan los modelos de cera. Este proceso recibe el nombre de “microfusión” debido al tamaño de las piezas, siendo especialmente utilizado en joyería. Las piezas se colocan de forma que sus bebederos formen un ángulo de 45° con el bebedero principal con el fin de que el metal líquido se deslice sin problemas. Cuando el árbol está completo, se pesa para saber cuánto metal necesitaremos. La cantidad de bronce necesaria es el peso del árbol de cera multiplicado por diez. Es imprescindible dejar un hueco de unos 2 centímetros entre las piezas y las paredes del cilindro y el tope de este. El extremo inferior del bebedero central se une a una base de goma del tamaño del cilindro que cubrirá el árbol y se rellena el interior con un revestimiento especial para joyería.

2.2.1.2. REVESTIMIENTO Y COCCIÓN

El revestimiento empleado en microfusión está compuesto por un aglutinante, un refractario y aditivos. El más frecuente de estos revestimientos es el de cristobalita, que está formado por yeso (que actúa como aglutinante),

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 26.



Imagen 37

En un primer momento, la pulsera iba a ser enteramente de bronce. Finalmente nos decidimos por la tira de terciopelo para aligerar su peso y evitar así que se girara ya que la zona centra donde se encuentra la figura pesaría más.

sílice (cristobalita, cuyas propiedades son altamente refractarias), ácido bórico (para el cambio térmico uniforme al eliminar la cera) y grafito (para evitar la oxidación). Como indica Jorge Alsina, joyero y fundador de la marca Philippi Española S.A. de productos y maquinaria para joyería, *el revestimiento, al enfriarse, debería contraerse en la misma proporción que se contrae el metal al solidificar*⁷¹. Este revestimiento se mezcla con agua en proporciones que varían dependiendo de la altura y la anchura del cilindro de acero inoxidable en un agitador mecánico de vacío que combina la agitación, el vacío y la vibración. Cuando está listo, se vierte sobre el cilindro y este se deposita sobre la máquina de vibrado durante no más de 30 segundos para eliminar las burbujas residuales y los grumos de revestimiento. Una vez el revestimiento está en condiciones, se le aplica vacío durante 1 o 2 minutos de forma que el revestimiento sube de nuevo y sedimenta. Pasado este tiempo, se saca de la máquina y se deja fraguar, que es lo que sucede cuando el agua y el yeso se combinan y forman cristales entrelazados y cuando los aditivos absorben el agua libre. El siguiente consiste en la introducción de los cilindros en el horno de quemado. Con el calor, el agua contenida en el yeso se evapora y empuja la cera de forma que esta se separa de las cavidades del molde de revestimiento. El horno alcanza máximo 760º ya que al sobrepasarlos, las propiedades de los materiales cambiarían. Esta temperatura se mantiene un tiempo para permitir que la cera se quemara por completo y, a continuación, se va bajando lentamente hasta alcanzar la temperatura de fundición, que se mantendrá estable hasta el final del proceso de colada del metal. La temperatura de fundición oscila entre 593 y 371º ya que depende de los puntos de fusión de los diferentes metales o aleaciones y del peso, espesor y forma del modelo.



Imagen 38

Fundición del metal en la máquina centrífuga.

2.2.1.3. COLADA DEL METAL

La siguiente fase del proceso es la colada del metal, en este caso, del bronce. Una vez llegado el momento de colada, el cilindro es colocado de forma horizontal en el brazo de la centrífuga de forma que la entrada del bebedero y la salida del crisol queden alineados. El crisol es el recipiente en el que se coloca el metal a fundir y está fabricado con sustancias altamente refractarias que resisten altas temperaturas. El bronce se coloca sobre el crisol, se le añade ácido bórico para evitar la oxidación y se le aplica una llama mediante un soplete de fundir. Una vez fundido el metal se cierra la tapa de la máquina centrífuga y esta le da la vuelta al cilindro y al crisol para que el metal, el bronce en este caso, se vierta y ocupe el lugar de los negativos dejados por los modelos de cera. Se deja enfriar el cilindro sobre una base de hierro y cuando ya se ha solidificado, se coge el cilindro con unas pinzas largas de hierro

⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

y se agita dentro de un recipiente con agua para que el revestimiento se deshaga y el árbol de bronce quede libre. El siguiente paso fue separar las piezas del tronco, limpiarlas, pulirlas, abrillantarlas y aplicarles laca zapón para que conserven el brillo.

2.2.2. GOFRADO Y CONSTRUCCIÓN DE LAS CAJAS



Imagen 39

Linóleos utilizados para el gofrado.

Para guardar cada pieza decidimos construir una caja de papel para cada una de ellas. Realizamos un gofrado en cada caja con los motivos de las figuras que contienen. El gofrado, también denominado *troquel*, consiste en producir un relieve en el papel mediante la presión y el motivo incidido en la plancha sin entintar. *La palabra procede del verbo francés goufrer, repujar, y en su origen consistió en estampar en seco sobre papel (o las cubiertas de un libro) motivos en relieve o en hueco*⁷².

La idea original era que los motivos fuesen xilografiados en tinta negra o en tintas pastel, pero fue descartada por el peso visual que tendrían las cajas en comparación con las piezas. Por este motivo, se decidió que el diseño de las cajas fuera sencillo y los motivos representados constituyesen una síntesis formal de las figuras de las piezas de joyería. Se decidió la idea de construir cajas de papel gofradas con los motivos de las figuras de las piezas de joyería sintetizadas trazadas con una línea sencilla que no ganase en peso visual al diseño de las piezas. Se eligió que el motivo de cada caja fuese individual y se correspondiese con la pieza que albergaba.

Un problema que se planteó fue que las cajas no soportaran el peso de las piezas de bronce o que se notasen débiles en comparación, así se empleó papel de acuarela Fabriano de 300g de gramaje. Aún así, hasta que las cajas no estuviesen construidas y se introdujesen las piezas no estaría segura de si me convencía o no. Finalmente, este papel resultó adecuado y resistente en relación con las piezas.

⁷² BERNAL, M. El gofrado.

CONCLUSIONES

A modo de cierre del proyecto procedemos a valorar los resultados obtenidos en relación con los objetivos planteados.

Se ha ahondado en la figura de Charles Baudelaire y el carácter transgresor de su obra, para lo que ha sido de gran ayuda un conocimiento y admiración previos.

Se ha investigado acerca de la situación actual de la joyería de autor como objeto artístico y se ha puesto en contexto mediante el estudio de la historia de la joyería y el debate entre arte y artesanía.

Se ha señalado la joyería como campo artístico susceptible de ser considerado artesanía debido a su elaboración mediante técnicas tradicionales siempre sin desmerecer el concepto *artesanía*. Se ha llegado a la conclusión de que la dignificación surgida al incluir piezas de joyería en exposiciones de arte hace de ellas objetos artísticos ya que significa que la Institución Arte las considera como tal.

Se ha investigado acerca de los referentes artísticos siendo estos tan diferentes entre sí al tratarse de una marca de joyería (joyería de diseño o comercial), una artista joyera y una escultora. Se ha incluido un referente del campo de la escultura para remarcar el carácter escultórico de la joyería presente en los otros dos referentes.

Hemos aprendido a elaborar piezas de bronce mediante la técnica de la microfusión para la que es necesario llevar un control estricto del tiempo ya que tanto el proceso de elaboración de los moldes como la colada del metal se realiza de forma conjunta con otros compañeros y hemos de organizarnos y colaborar para un resultado óptimo.

Nos agrada el resultado final de las piezas y nos gustaría ampliar la colección con más piezas de joyería en las que empleemos otros materiales. Es cierto que nos habría gustado realizar alguna pieza de pasta egipcia y bronce ya que la combinación cromática de ambos materiales nos atrae mucho, así que la siguiente pieza que realicemos será con estos dos materiales. En el caso de la pulsera, la combinación del color del bronce con la cinta de terciopelo granate también nos gusta mucho y nos gustaría realizar más piezas combinando este metal con terciopelo tanto granate como de otros colores.

Hemos aprendido también a realizar relieves en papel mediante la técnica del gofrado y a obtener una mayor nitidez de estos con el papel seco y la presión justa para no doblar ni romper el papel.

En cuanto a la redacción de la memoria escrita ha sido de gran ayuda organizarse el tiempo mediante un planificador de tareas y cumplir con lo previsto para cada sesión.

BIBLIOGRAFÍA

ALSINA, J. *La fundición a la cera perdida (microfusión)*. Barcelona: Alsina, 1992.

ARNHEIM, R. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

—. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 1995. Traducción de María Luisa Balseiro.

ASCALONE, E. *Mesopotamia*. Milán: Electa, 2008. Traducción de Juan Vivanco.

ASOCIACIÓN JOYAS DE AUTOR. Qué es la joya de autor. En *Asociación Joyas de Autor*. Fecha de publicación: 2014. [consulta: 2018-04-02]. Disponible en < <http://www.joyasdeautor.org.es/que-es-la-joya-de-autor/> >

—. Top 5 artículos sobre joyería de autor. En: *Asociación Joyas de Autor*. Fecha de publicación: 2015. [consulta: 2018-04-02]. Disponible en < <http://www.joyasdeautor.org.es/actividades-destacadas-aja/publicaciones/5-articulos-mas-leidos/> >

BAUDELAIRE, C. *Las flores del mal*. Barcelona: Austral, 2011. Introducción, traducción y notas de Carlos Pujol.

—. *Las flores del mal. El spleen de París. Los paraísos artificiales*. Barcelona: Penguin Clásicos, 2017. Edición y traducción de Andreu Jaume y Lluís Guarner.

BERLIN, I. *Las raíces del Romanticismo*. Barcelona: Taurus, 2015.

BERNAL, M. El gofrado. En *Técnicas de grabado*. Fecha de publicación: 2010 [consulta: 2018-06-15]. Disponible en < <http://tecnicasdegrabado.es/2010/el-gofrado> >

CÁMARA, A., et. al. *Imágenes del poder en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Magiciens de la Terre* [catálogo]. París: Jean-Hubert Martin, 1989.

COLLINGWOOD, R. *Los principios del arte*. México: Fondo de cultura económica, 1963.

CORTÉS, J.M. *Orden y caos, un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama, Barcelona, 2003.

DORFLES G. *El devenir de las artes*. México: Fondo de cultura económica, 1963.

DROSTE, M. *Bauhaus*. Colonia: Taschen, 2006.

EL PAÍS. Un museo en el joyero. El MNAC revisa la orfebrería de artista desde el modernismo a la vanguardia. En: *El País*. Fecha de publicación: 2010. Disponible en: <
https://elpais.com/diario/2010/11/01/catalunya/1288577247_850215.html >

GALERÍA DE ARTE MEXICANO. En: *Galería de Arte Mexicano*. Disponible en: <
<http://www.galeriadeartemexicano.com/> >

GIL, D. El juicio a los malditos. En: *Clarín, Revista Ñ*. Fecha de publicación: 2011. [consulta: 2018-04-01]. Disponible en: <
https://www.clarin.com/rn/literatura/Flaubert-Baudelaire-Madame-Bovary-Flores-mal_0_Sy_YF5hv7x.html >

GONZÁLEZ-RUANO, C. *Baudelaire*. Barcelona: Austral, 2016.

LE COEUR DU SÉNÉGAL. Seni Camara, de songes et d'argile. En: *Au-Senegal.com. Le Coeur du Sénégal*. Fecha de publicación: 2012. [consulta: 2018-06-14]. Disponible en: <
<http://www.au-senegal.com/Seni-Camara-de-songes-et-d-argile.html?lang=fr> >

MACABRE GADGETS. Brand Story. En: *Macabre Gadgets*. Fecha de publicación: desconocida. [consulta: 2018-04-07]. Disponible en: < <https://store-macabregadgets.com/pages/brand-story> >

MAGICIENS DE LA TERRE. Seni Camara. En: *Magiciens de la Terre*. Fecha de publicación: desconocida. [consulta: 2018-06-14]. Disponible en: <
http://magiciensdelaterre.fr/artistes_pro.php?id=51 >

- MARINA, J.** *La pasión del poder. Teoría y práctica de la dominación.* Barcelona: Anagrama, 2008.
- MAYAYO, P.** *Historias de mujeres, historias del arte.* Madrid: Cátedra, 2010.
- MENÉNDEZ, M.** *El arte en la Prehistoria.* Madrid: Ed. Uned, 2009.
- NORTON, D.** Naum Slutzky jewellery at the Bauhaus. En: *Ganoksin jewelry making resources*. [consulta: 2018-06-24]. Disponible en: <
<https://www.ganoksin.com/article/naum-slutzky-jewelry-bauhaus/> >
- MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA.** Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia. En: *Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Fecha de publicación: 2010. [consulta: 2018-06-21]. Disponible en: <
<http://www.museunacional.cat/es/joyas-de-artista-del-modernismo-la-vanguardia> >
- NATIONAL GEOGRAPHIC ESPAÑA.** El oro de los faraones. En: *National Geographic España*. Fecha de publicación: 2013. [consulta: 2018-04-01]. Disponible en: <
http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/el-oro-de-los-faraones_7022/3 >
- OLMO, H.** "Ars Postmortem". Esqueletos enjoyados. La vanguardia del arte católico en Europa durante los siglos XVI y XVII. En: *Clío*. Barcelona: MC Ediciones, 2015, num. 159, ISSN: 1579-3532.
- PERELLÓ, A.** *Las claves de la Bauhaus.* Barcelona: Planeta, 1990.
- PIGNOTTI, C.** *La "joyería contemporánea", una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual* [tesina fin de máster]. Valencia: UPV, 2011.
- . *Joyería contemporánea, un nuevo fenómeno artístico. Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad* [tesis doctoral]. Valencia: UPV, 2016.
- PRAZ, M.** *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica.* Barcelona: Acantilado, 1999. Traducción de Rubén Mettini.
- SÁEZ, B.** *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España.* Valencia: Estudis Universitaris, 2004.
- SALGUERO, S.** Recorrido de la joyería de Sara Salguero. En: *Sara Salguero*. [consulta: 2018-04-02]. Disponible en: <
<https://www.sarasalguero.com/autora/> >

SOTO, V., et. al. *Los realismos en el arte del Barroco*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015.

WITTKOWER, R. *La escultura: procesos y principios*. Madrid: Alianza, 1991.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Carlos Schwabe: *Ilustración para la portada de Las Flores del Mal*, 1900. Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fleurs-du-mal_titel.jpg

Imagen 2. Nadar: *Fotografía de Charles Baudelaire*, 1855. Extraída de: <https://www.artsy.net/artwork/nadar-portrait-of-charles-baudelaire>

Imagen 3. Gustave Courbet: *Retrato de Baudelaire*, 1848-49. Extraída de: https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Charles_Baudelaire#/media/File:Gustave_Courbet_033.jpg

Imagen 4. Carlos Schwabe: *L'âme du vin*, 1900. Extraída de: <https://curiator.com/art/carlos-schwabe/lame-du-vin>

Imagen 5. Félicien Rops: *Les Épaves (Los despojos)*, 1866. Extraída de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rops_Les_Epaves_1866.jpg

Imagen 6. Anónimo: Relieve procedente de una sillería de coro de 1285. Niedersächsisches Landesmuseum de Hannover, Alemania. Extraída de: <https://gnosismasonry.wordpress.com/2015/11/>

Imagen 7. Anónimo: Collar de Nimrud, Palacio Noroeste, tumba de Jabaya. Siglos IX-VIII aC. Extraída de: <http://www.adevaherranz.es/ARTE/UNIVERSAL/EDAD%20ANTIGUA/MESOPOTAMIA/ARTES%20MENORES/Art%20Orfebreria%20IX-VIII%20Asiria%20Collar%20de%20Nimrud%20Palacio%20NO%20tumba%20de%20Jabaya%20M%20Nac%20Irak%20Bagdad.gif>

Imagen 8. Anónimo: Brazelete de Ahmosis perteneciente al tesoro funerario de la reina Ahhotep, madre del faraón Ahmosis. 1540 aC aprox. Extraída de: http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/el-oro-de-los-faraones_7022#gallery-5

Imagen 9. Anónimo: San Albertus, Iglesia de San Jorge, Burgrain, Alemania. Siglos XVI – XVII. Extraída de: <https://funtastique.fr/des-squelettes-incroyables-decouverts-dans-les-catacombes-de-rome/>

Imagen 10. Anónimo: San Valerio en Weyam, Alemania. Siglos XVI – XVII. Extraída de: <https://funtastique.fr/des-squelettes-incroyables-decouverts-dans-les-catacombes-de-rome/>

Imagen 11. Desconocido: La Maison de l'art nouveau, 1895. Extraída de: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_de_l%27Art_Nouveau#/media/File:H%C3%B4tel_Bing_en_1895.jpg

Imagen 12. Naum Slutzky: anillo, 1931-32. Extraída de: <https://www.ganoksin.com/article/naum-slutzky-jewelry-bauhaus/>

Imagen 13. Salvador Dalí: *Collar con ramas entrelazadas* (Collar coreográfico), c. 1964. Extraída de: <https://www.salvador-dali.org/es/museos/dali-joyas/coleccion/34/collar-con-ramas-entrelazadas-collar-coreografico>

Imagen 14. Alexander Calder: *Flower necklace* (collar), c. 1938. Extraída de: <http://www.calder.org/work/by-category/jewelry>

Imagen 15. Salvador Dalí: *El ojo del tiempo*, 1949. Extraída de: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/54/el-ojo-del-tiempo>

Imagen 16. Teresa Andrés Bueno: colgante, fecha desconocida. Extraída de: <http://www.joyasdeautor.org.es/nuestros-asociados/teresa-andres-bueno/>

Imagen 17. Sara Salguero: *UAH* (colgante), 2016. Extraída de: <https://www.sarasalguero.com/colecciones/uah/>

Imagen 18. Macabre Gadgets: *Pearl crown ring*, fecha desconocida. Extraída de: <https://store-macabregadgets.com/collections/rings/products/pearl-crown-ring>

Imagen 19. Desconocido: Calavera con la corona imperial del Sacro Imperio Romano Germánico del sarcófago de Carlos VI en Viena. Siglo XVIII. Extraída de: https://www.tripadvisor.es/LocationPhotoDirectLink-g190454-d590808-i292184012-Kapuziner_Crypt_Kapuzinergruft-Vienna.html

Imagen 20. Macabre Gadgets: *Black silvanus pendant* (colgante). Extraída de: <https://store-macabregadgets.com/collections/necklaces/products/black-silvanus-pendant>

Imagen 21. Lorena Lazard: Lorena Lazard: *Entre la Luz y la Oscuridad* (broche), 2002. Extraída de: http://www.sofaexpo.com/essays/2012/gothic_jewelry_sinister_pleasures

Imagen 22. Lorena Lazard: *Estudio Botánico 5* (broche), 2011. Extraída de: <https://klimt02.net/jewellers/lorena-lazard>

Imagen 23. Seni Awa Camara: *Sin título*, 1989. Extraída de: http://magiciensdelaterre.fr/images/camara_CP_512_1.jpg

Imagen 24. Seni Awa Camara: *Joven león*, 2016. Extraída de: <https://paddle8.com/work/seyni-awa-camara/32584-jeune-lion>

Imagen 25. Virginia Gutiérrez-Ravé: Esculturas de gres y cristal, 2017.

Imagen 26. Virginia Gutiérrez-Ravé: Escultura de pasta egipcia, 2017.

Imagen 27. Virginia Gutiérrez-Ravé: Escultura de pasta egipcia y bronce, 2017.

Imagen 28. Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (anillo), 2017.

Imagen 29. Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (pulsera), 2017.

Imagen 30. Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante), 2017.

Imagen 31. Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante), 2017.

Imagen 32. Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante), 2017.

Imagen 33. Virginia Gutiérrez-Ravé: *Las flores del mal* (colgante), 2017.

Imagen 34. Virginia Gutiérrez-Ravé: Modelo de cera de la figura de la pulsera, 2017.

Imagen 35. Virginia Gutiérrez-Ravé: Modelo de cera del anillo, 2017.

Imagen 36. Virginia Gutiérrez-Ravé: Árbol de colada con dos de las piezas de la serie que presentamos, 2017-

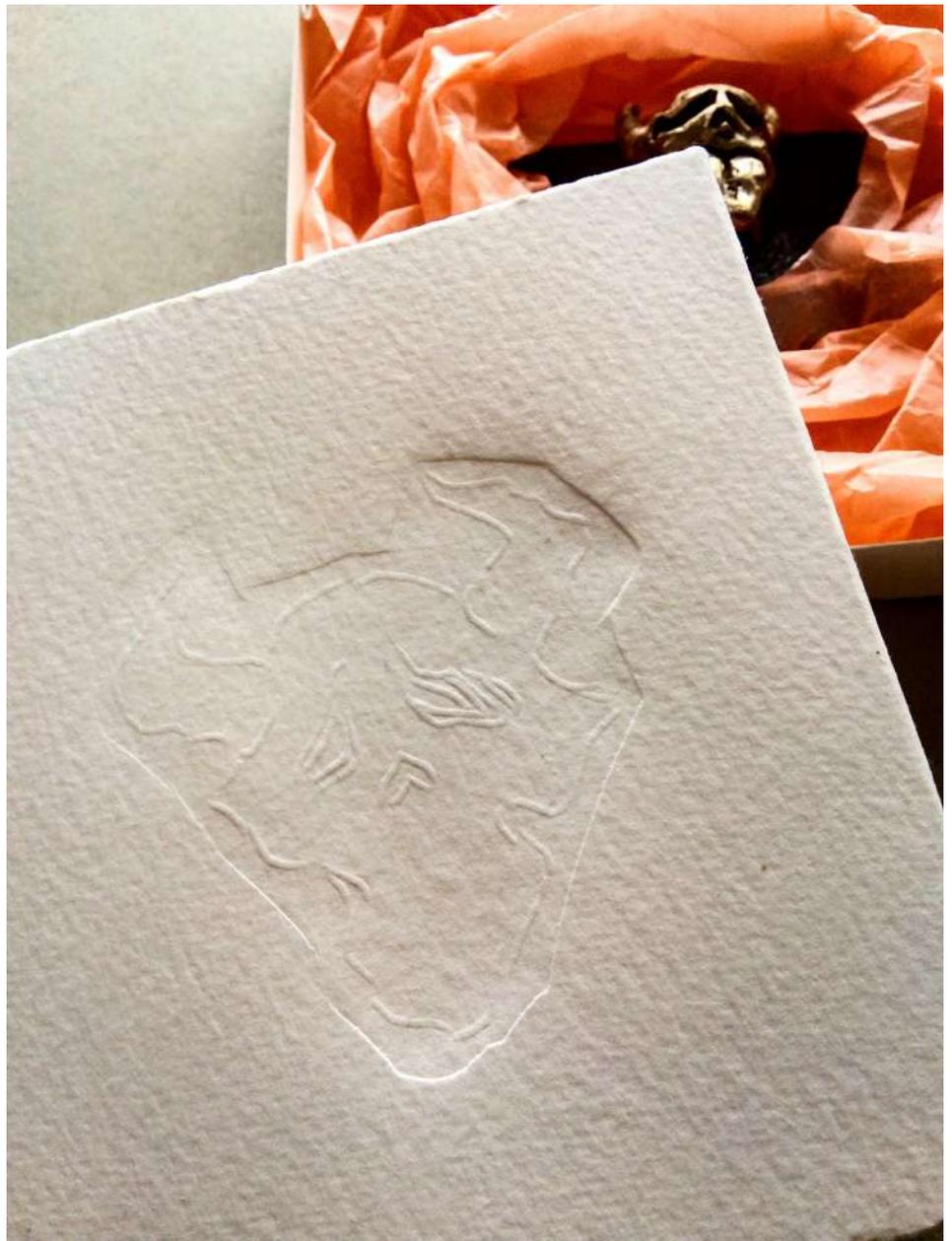
Imagen 37. Virginia Gutiérrez-Ravé: Prueba con el modelo de cera de la figura de la pulsera, 2017.

Imagen 38. Virginia Gutiérrez-Ravé: Fundición del metal en la centrífuga, 2017.

Imagen 39. Virginia Gutiérrez-Ravé: Linóleos utilizados para el gofrado, 2018.

ANEXO. IMÁGENES DE LA SERIE DE JOYERÍA *LAS FLORES DEL MAL*

ANILLO





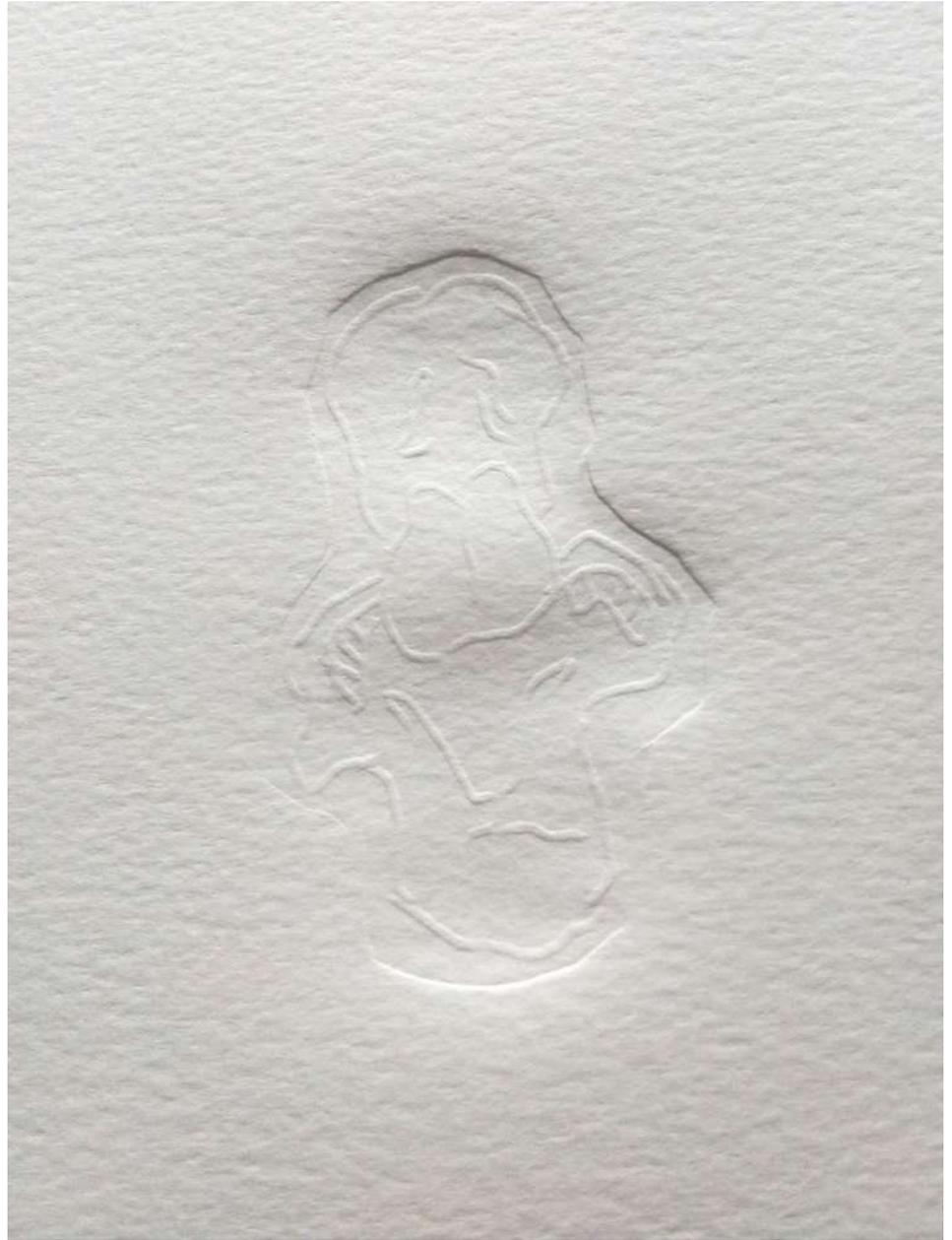
PULSERA





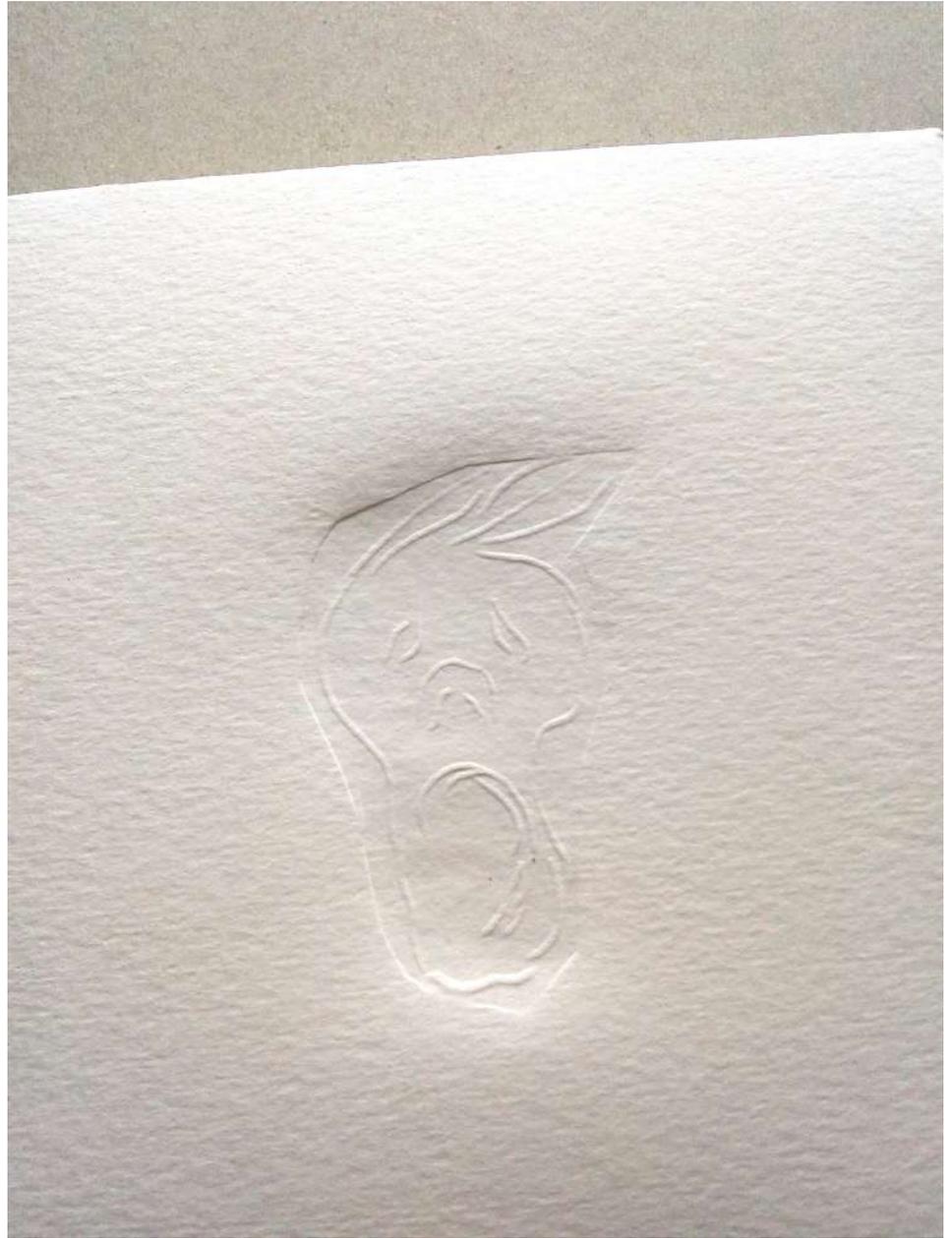
COLGANTE I





COLGANTE II





COLGANTE III



COLGANTE IV

