

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Proyecto Final de Máster

La “Joyería Contemporánea”, una nueva esfera artística.

De la artesanía manual a la artesanía conceptual.

Tipología 3

Presentado por Chiara Pignotti

Dirigido por la Dra. Carmen Marcos Martínez

Valencia, septiembre 2011



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



Índice

Introducción	5
Capítulo 1. Arte y artesanía, una histórica diatriba.	12
1.1. El Renacimiento. Benvenuto Cellini.....	12
1.2. Desde la corte del Rey Sol a Napoleón.	20
1.3. El Art Nouveau. Arte y artesanía, una renovada unión.....	23
1.4. La recuperación de los valores de la artesanía.....	29
1.4.1. William Morris.	
La importancia social de la mano del artesano.....	29
1.4.2. Yanagi Soetsu.	
La artesanía como labor espiritual.....	32
1.4.3. Bauhaus.	
La artesanía como aspecto femenino del arte.....	38
1.5 Las Vanguardias. Arte, joyería y cuerpo femenino.....	44
1.6. Hacia el “artista no cualificado”.....	49
Capítulo 2. ¿Qué es la “Joyería Contemporánea”?	54
2.1. Joyas de Artistas.	54
2.2. Artistas joyeros.	62
2.3. La joyería juega con el arte. Las nuevas generaciones.	70
2.3.1. ¿Joyería o arte?	85
2.3.2. Aclaraciones sobre los términos.	87
2.4. La situación internacional.....	91
2.4.1. Plataformas de debate.....	96
2.4.2. Schmuck 2011.	99
2.5. Conclusiones.....	104
Capítulo 3. Producción Artística Personal.....	107
3.1. El aprendizaje.	107
3.1.1. El Taller del Maestro Francisco Díaz.	111
3.1.2. La técnica prehispánica de fundición.	122
3.1.3. Ofrenda a la Madre Tierra.	128
3.2. Joyería y escultura.....	133

3.2.1. El ombligo del mundo.	134
3.2.2. Dentro de la Materia.....	141
3.2.3. El collar de Paulina Borghesa. Breve reflexión sobre la vanidad humana.	144
3.3. Joyería y grabado.	151
3.3.1. Fundición y xilografía.	151
3.3.2. Grabados xilográficos en plata.	156
3.3.3. El Bestiario.	160
3.3.4. Grabado calcográfico.	168
3.4. Conclusiones.....	169
Anexos.....	177
Anexo I. Entrevista Rita Marcangelo y Andrea Lomabrdo.	178
Anexo II. Entrevista Claudio Franchi.....	191
Bibliografía.....	203
Curriculum.....	214

Introducción

I- El Máster en producción artística.

El presente trabajo final de máster ha sido desarrollado en forma de investigación teórico/práctica a lo largo del Máster en Producción artística 2010/2011, por medio del cual pudimos contar con la tutoría de los profesores y con la utilización de los talleres e instalaciones apropiadas.

Siendo la joyería una disciplina que no consta en el plan de estudio académico de las bellas artes, ha sido un interesante y fructuoso desafío el relacionar este ámbito, cuanto más posible, a las clases que el Máster ofertaba.

Por el otro lado las clases troncales han sido un óptimo apoyo a fin de estructurar la investigación:

Claves del discurso artístico contemporáneo nos proporcionó cuatro rutas distintas sobre la fenomenología del arte actual en relación a los aspectos socioculturales, dándonos motivos interesantes de lectura para la elaboración teórica del fenómeno de la joyería contemporánea;

Metodología de Proyectos nos introdujo, en cambio, a las estrategias de desarrollo de un trabajo de investigación, dándonos la preparación necesaria por la realización del presente proyecto, como fundamental experiencia previa a la futura, más extensa y elaborada, tesis doctoral.

Así mismo hemos podido contar con el apoyo de la EASD, Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia, departamento de joyería.

De manera especial agradecemos al Director Antonio Sánchez y al profesores del taller de joyería Carlos Pastor que nos demostraron desde el principio gran interés en la nuestra investigación y la voluntad de establecer un puente entre bellas artes y la escuela de joyería, que vivamente esperamos pueda ser realizable en un futuro cuanto más cercano.

II- Los objetivos.

El presente trabajo quiere investigar la situación actual de la joyería y su relación con la artesanía como referentes más próximos a la producción artística, a fin de ubicar nuestra producción, conocer bien el ámbito en el cual nos movemos y en qué términos podemos definir nuestra producción en el más amplio campo de las artes.

La hipótesis desde la que hemos comenzado es que las nuevas propuestas de objetos bajo el título de “joyería contemporánea”, sean una nueva esfera artística a todos los efectos, puesto que estas obras reivindican su independencia de la joyería tradicional y se posicionan más bien en el campo de la libre expresión artística.

Surge, por tanto, la necesidad del uso de las comillas en el nombrar la “joyería contemporánea”, en cuanto que así indicamos el título que se le suele dar a este movimiento artístico. Sin comillas el significado sería literal y, por tanto, sin esta aclaración, como veremos, se causan inevitablemente confusiones y conflictos.

Este problema lexical, esconde el más grave problema de la falta de crítica y de parámetros de juicio, a fin de dar un marco estable de reconocimiento y de garantía de la calidad de estas obras.

Estas son las preguntas iniciales que nos hemos formulado:

- ¿Cuál ha sido su fenomenología?
- ¿Que relación guarda con la historia de la joyería?
- ¿Que relación guarda con las técnicas artesanales propias de la orfebrería en un contexto donde la libre expresión artística toma en préstamo la visión conceptual de las bellas artes, y, por el otro lado, el uso de las tecnologías sustituye siempre al trabajo manual?
- en suma: ¿Qué es la “joyería contemporánea”?

III- Metodología.

Según cuanto establecido por el Master de Producción Artística 2010/2011 adoptamos la Tipología n 3:

Realización de un trabajo inédito en el que se analice el desarrollo de la propia práctica artística asociándola con autores/as, grupos, movimientos, conceptos o teorías artísticas.

El objetivo de este trabajo se halla dirigido a suscitar la reflexión teórica sobre el propio quehacer artístico.

Metodología para la investigación teórica.

Siendo un territorio el de la “joyería contemporánea” aún inexplorado, la manera mejor con la que se puede encontrar información, es, sin duda, a través del encuentro directo con sus protagonistas, entrevistando, hablando, preguntando a artistas/joyereros comprometidos en la consolidación y desarrollo de esta nueva esfera artística.

Principalmente gracias a sus respuestas hemos podido reconstruir un mapa de este movimiento, y paralelamente hemos podido constatar también la actual crisis de la artesanía y de sus valores.

Dos serán los lugares principales de la investigación de campo:

- Munich, visitada durante la feria internacional de “joyería contemporánea”, *Schmuck* 2011, que nos ha posibilitado el entrar en el campo vivo de la investigación. Tuvimos así una experiencia real y directa con los protagonistas y la presentación de obras inéditas, actualizando mucho más la perspectiva de nuestro estudio.
- Y Roma, aprovechando la coincidencia de que mi ciudad natal sea una de las capitales mundiales con más alta tradición histórica joyera.

El paralelo por tanto nos pareció interesante: empezar la investigación con Cellini, padre de la joyería europea moderna, y terminar 500 años después en la misma ciudad, investigando sobre la situación actual.

Otras ventanas desde las cuales encontrar información son los catálogos de las exposiciones y sobretodo internet donde, como veremos, la “joyería contemporánea” tiene sus plataformas principales mediante fórum, blogs, revistas y galerías on-line, etc. A fin de tener constante la comunicación entre los protagonistas de este movimiento a nivel mundial.

El presente trabajo está constituido por tres capítulos que estructuran el hilo del tema a afrontar.

En el primer capítulo, los referentes principales serán artistas y teóricos históricos, en el segundo capítulo donde nos centraremos en la “joyería contemporánea” citaremos y tendremos como referentes más bien los teóricos y los artistas de este circuito cuyos nombres son aún relativamente desconocidos.

Metodología de la investigación práctica.

1- Experimentación técnica:

- La formación interdisciplinar de Bellas Artes nos permite utilizar los recursos propios de las diferentes disciplinas, y aplicarlos al ámbito de la joyería y viceversa, sobretodo, como veremos entre la escultura/joyería/grabado.
- Otra vertiente de interés en la investigación, es la del estudio y uso de las técnicas antiguas de la orfebrería, las que se basan sólo sobre recursos naturales, o por los menos de fácil acceso y realización.

2- Referentes teóricos:

La producción artística se basa en una rebuscada simbología que responde al personal interés en torno a la teología, la mística, la alquimia, etc.

De aquí surgen las principales temáticas que recorren la producción de los últimos años: el tema de la Madre Tierra, ancestral Diosa representada por todas las culturas prehistóricas, y luego presente, a lo largo de la historia, en los siempre más complejos sistemas teológicos; y el tema del bestiario fantástico.

Profundizaremos por tanto el aspecto simbólico a fin de aclarar la elección de los elementos empleados en las obras.

IV- Sinopsis.

A fin de entender mejor la fenomenología de la “joyería contemporánea” hemos encontrado necesario investigar hacia atrás en su historia hasta encontrar los puntos sobresalientes de su silencioso desarrollo hasta entrar y fusionarse con las artes “mayores”. Su camino podemos ver que ha sido siempre a la sombra de las otras disciplinas artísticas, aunque su influencia en el arte ha sido en muchos aspectos muy importante.

La joyería ha sido desde siempre clasificada como una categoría de las artes aplicadas. Los joyeros no han sido considerados artistas sino artesanos, maestros de gran capacidad y conocimiento técnico pero no gozaban de aquella libertad artística y autonomía que han ido conquistando las otras artes, hasta las décadas de los 60 y 70, cuando por la voluntad de algunos artistas joyeros, este oficio empezó a explorar los límites formales de su arte mediante el uso de otros recursos artísticos y otros materiales.

Por consiguiente estos límites han sido de pronto franqueados creando una situación ambigua de un panorama heterogéneo de artefactos que responde al título de “joyería contemporánea”.

Nos prestamos a trazar el camino de la joyería moderna occidental, subrayando sobretodo estos puntos de mayor interés:

- 1- El intercambio teórico/técnico entre la joyería y las otras artes.

Al cual haremos referencia sobretodo en la óptica interdisciplinar de la producción artística.

Con este enfoque no podemos no partir desde el protagonista del Renacimiento italiano Benvenuto Cellini, que además será uno de nuestros constantes referentes tanto en la teoría como en la resolución práctica. Sus tratados, tanto de orfebrería como de escultura, serán de hecho los textos básicos consultados para los recursos técnicos.

- 2- La situación actual de la artesanía respecto a la joyería y a la sociedad post industrial en general.

Con esto enfrentaremos el problema del peligro de pérdida del conocimiento artesanal y de la que llamaremos “manualidad-culta”¹.

A este propósito destacaremos los valores que, según todo lo investigado, la artesanía, por su naturaleza, conlleva :

- El valor social: un trabajo libre, autónomo y gratificante.
- El valor espiritual. Siendo un trabajo artístico en acuerdo con la naturaleza y con el propio ser, en el cual sólo a través de una sutil unión y armonía entre cuerpo y mente, espíritu y naturaleza, las manos del artesano pueden realizar obras excelsas.
- El valor de lo femenino. Un trabajo que reevalúa valores combatidos, o sencillamente ignorados por la sociedad patriarcal, y atribuidos a las propiedades femeninas.

Reencontraremos estos valores en el ámbito de la producción artística que investiga sobre las técnicas artesanales de la antigüedad.

- 3- Las situaciones que crearon los cambios artísticos/sociales que influyeron en la joyería, y que crearon los antecedentes de las peculiaridades de su renovada concepción actual.

¹ Hemos adoptado esta esclarecedora expresión, utilizada a menudo por Claudio Franchi haciendo referencia al libro: STEFANI A. *L'Anello Mancante, alla ricerca del artigianato quasi perduto*. Firenze. Ed. Nardini 1995.

Capítulo 1.

Arte y artesanía, una histórica diatriba.

1.1. El Renacimiento. Benvenuto Cellini.

Los hombres de valía surgen en las épocas en que haya un buen príncipe que se deleite con todas las clases de talentos, como ocurrió en el tiempo del primer Cosme de Medici, que los favoreció grandemente y, gracias a ello, surgieron Filippo de ser Brunellesco, Donatello y Ghiberti. Filippo fue un arquitecto tan bueno como sea posible imaginar; Donatello esculpió el mármol y bronce y también pintó con toda la excelencia a la que se puede llegar en este difícil arte. Lorenzo Ghiberti hizo las puertas de bronce de San Juan, que no han tenido par en el mundo. Después llegó Lorenzo de Medici, bajo el cual se formó el maravilloso Miguel Ángel Buonarrotti (...) Quiso Dios que llegase el Papa Julio II, que no sólo se deleitaba grandemente sino que además entendía, y dio trabajo al arquitecto Bramante, que era un pintorcillo de poca valía pero que mostraba tan buena inclinación al bello estilo en arquitectura que el buen Papa Julio, al saberlo, le dio grandes ánimos y no sólo le encargó grandes obras sino que le otorgó mil escudos de renta.²

Benvenuto Cellini

Dejamos que estas palabras con las cuales, con tanto ánimo de entusiasta admiración y agradecimiento Cellini describe la coetánea situación política, nos introduzcan en el clima del Renacimiento donde los artistas eran polifacéticos y los poderosos amantes de las bellas artes.

El Renacimiento fue uno de los momentos de apogeo de la joyería, sobre todo en Italia, cuna del florecer de las artes y de las técnicas. La joyería era al mismo

² CELLINI B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág. 87

tiempo el producto y la fuente de riqueza económica y como tal venía puesta al servicio de los centros de poderes civiles y religiosos. Monasterios y cortes eran por tanto al mismo tiempo destinatarios y productores de orfebrería. En estas instituciones trabajaban los orfebres reunidos en gremios.

La producción de las obras de orfebrería se movían entre una corte y la otra como regalos que se hacían entre ellos los poderosos, y que contribuían a acrecentar la abundancia de sus colecciones, y la exhibición del poder del soberano y de la iglesia delante los ojos de sus súbditos.

El estilo manierista de la corte *cinquecentesca* respondía al gusto por la sofisticación, el refinamiento, esteticismo y la admiración por lo complicado.

El cambio de la estructura económica comportó la ascensión de una nueva figura social, la de la burguesía mercantil y financiera, que se puso en la perspectiva de un otro posible comprador, determinando una correspondiente transformación de la cultura artística.

Estas nuevas clases sociales se destacaron progresivamente de la tutela ideológica y política de la iglesia, desarrollando una cultura laica y racionalista, que se dirigía hacia una interpretación racional-científica del mundo. Esto influyó automáticamente en la producción artística, cuyo emblema podemos decir será la adopción de la perspectiva en la pintura.

El nuevo carácter laico de la cultura cambió profundamente la joyería, que perdió definitivamente la tradicional función ritual y ceremonial, y se adaptó como una mera decoración personal.³

El gusto vuelve la mirada hacia el canon clásico de armonía y simplicidad, bajo una visión de la realidad racional y al mismo tiempo naturalista.

La joyería solía tener un carácter narrativo. En un soporte tan pequeño como “ *la mano abierta de un joven de diez años*”, se reproducían escenas complejas con decenas de figuras, animales, edificios, que narraban un evento mítico o religioso. En el tratado sobre la orfebrería donde Cellini nos describe sus obras hay testimonio de dichas joyas, como el broche para la capa pluvial de Papa Clemente:

No hay duda de que este trabajo es una de las más extremas fatigas que existen en nuestro arte (...) con mis cinceles, di relieve y buena forma, a quince figuras de angelotes, sin tener que soldar ninguna rotura; y esto lo

3 Confronta con el capítulo El Renacimiento, Págs. 144/178, en: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Págs.144/178.

*logré sólo a base de paciencia, cuidado e inteligencia de haber elegido el mejor de entre todos los procedimientos de trabajo posibles.*⁴

Y también en un sello cardenalicio:

*En el espacio de este sello se incluyeron dos historias (...) ambas historias eran abundantísimas de figuras.*⁵

La joyería era la reelaboración de los estilos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos en base a su lenguaje y a su aplicación funcional. Esta reciprocidad entre artes mayores y menores nunca ha sido tan estrecha como en el Renacimiento, en cuanto que los talleres de los maestros orfebres eran las escuelas de formación de base para los artistas, donde se aprendía sobretodo el arte del dibujo.

Como demuestra Vasari en su recopilación de las vidas de los grandes artistas de esta época, además de su principal ocupación como escultores, pintores, arquitectos, la mayoría de ellos tenía una formación joyera.

El trabajo, descrito en los Tratados del mismo Cellini, nos demuestra el conocimiento y la habilidad técnica de un artista en varios campos, orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura.

El hecho de que los artistas tuvieran una formación de orfebrería implicaba que se reflejase en su arte, como demuestra la gran atención hacia la reproducción detallada de las joyas en las pinturas. Es gracias a estos detalles que hoy podemos hacernos una amplia idea de la joyería del Renacimiento porque siendo ésta de un gran valor material, no se titubeaba en destruirla en tiempos de necesidades económicas o para financiar guerras.

En la producción de Benvenuto Cellini podemos ver, en cambio, cómo la orfebrería se reflejaba en la escultura.

Su famosa estatua monumental el Perseo está caracterizada por la gran atención en la representación de las minucias preciosistas de cualquier detalle, como para demostrar sus cualidades de orfebre que lo hicieron tan famoso.⁶

La única pieza de orfebrería que llegó hasta nuestros días es el famoso salero del Rey Francisco I de Francia. Aquí podemos ver el procedimiento opuesto, o sea, cómo la escultura se hace miniatura con la representación de Neptuno, el mar, y

4 CELLINI B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Págs. 92/93.

5 Ibidem. Pág. 101.

6 Ibidem. Pág. 12

una figura femenina que representa la tierra. La lámina de oro está trabajada, *a fuerza de martillo y cincel*, a bulto retundo.

Su obra refleja la paradoja del manierismo fascinado al mismo tiempo del artificio y de la naturaleza. Cellini encuentra su inspiración en la naturaleza, (como se percibe en la poética descripción que él mismo hace de las “esculturitas” del salero: *las figuras una en frente de la otra se entrecruzaban las piernas, como algunas ramas de mar dentro de la tierra, y la tierra dentro de dicho mar*⁷) pero la realiza con una experta técnica, con la que consigue un resultado muy artificial.

En esta época de desarrollo técnico, entre otras innovaciones se perfeccionó el grabado, con el cual se podía reproducir en grandes cantidades los diseños técnicos, con indicaciones sobre la construcción de los modelos de joyería.

El más representativo fue el alemán Virgin Solis que grabó una cantidad de modelos decorativos de todos los campos de la artesanía: además de la orfebrería hay reproducciones de muebles, armas, arquitecturas, etc.

La cantidad y fácil difusión del grabado y el continuo moverse de una corte a la otra de los artistas más importantes en busca de mejores patrocinadores, provocó una rápida difusión en toda Europa de los prototipos de joyería más en boga. La que se lanzó desde las cortes renacentistas italianas fue una verdadera moda que llevó a una unificación del estilo europeo.

Los príncipes de las cortes de Europa septentrional rebuscaban los diseños de estos modelos que sus artistas reproducían sin preocuparse de su autor.

*Cita Vasari que Verrocchio hizo una copa “decorada con motivos animales y con otras particularidades ricas de fantasías cuyo patrón ya existe, y es usado por todos los orfebres.”*⁸

En la joyería aún no se usaba firmar las piezas, los artistas son anónimos y hasta para los más famosos, como para el mismo Cellini, es difícil ahora identificar la atribución de sus obras.

La joyería, como las otras artes, era considerada como arte menor desde la edad media, por una distinción jerárquica los oficios en base a su poder político y económico. Esta jerarquía era bien definida por las “corporaciones de las artes y

7 Ibidem. Pág.17.

8 DE MARCO G. Capolavori, i gioielli nella storia dell'arte. Messina. Ed. Rubettino.1996. Pág. 87.

oficios” entre las cuales eran consideradas “mayores” las corporaciones de las finanzas, del comercio, de la justicia, de la medicina, mientras las artes menores comprendían los artesanos: *orfebres, panaderos, escultores de piedra, carpinteros, etc.*⁹

Podemos por tanto ver que la distinción entre artes mayores y menores empezó como algo meramente material, no había diferencia de nivel artístico entre pintura/escultura y joyería.

Las corporaciones de artesanos incluidas en las artes mayores eran la peletería, lana y seda. Podemos presuponer que estando la joyería tan atada al servicio exclusivo de los que encargan las obras, que de hecho detenían el material precioso, la joyería era dependiente de ellos, y los artistas tenían el exclusivo valor de su habilidad manual, hay por tanto mucha diferencia respecto a la independencia económica que podía tener un mercante de sedas.

Esta dependencia del sector joyero será, como veremos, uno de los factores de su posición de segundo plano respecto a las otras artes hasta hoy en día.

En el Renacimiento la importancia y la libertad que se le había conferido a algunos artistas empujaba la categoría a reivindicar una más elevada posición social. Los artistas quieren entrar en las artes mayores.

Empezó entonces la siempre más creciente idea moderna de artista, como individuo con especial talento que destaca sobre los demás.

En este contexto la arquitectura y la pintura eran consideradas “mayores” respecto a la escultura y a la orfebrería. Este juicio respondía a la valoración del trabajo intelectual respecto al trabajo manual.

Este era el llamado “*paragone*”, comparación de valores, avalado sobre todo por la teoría de Leonardo que en sus escritos *había considerado la pintura como madre génesis de todas la demás artes. (...) Leonardo no encontraba mayor diferencia entre la pintura y la escultura, sino en que el escultor realiza sus obras con mayor fatiga del cuerpo, mientras que el pintor las lleva a cabo con mayor fatiga de la mente.*¹⁰

Se generó por consecuente una devaluación en el proceso creativo del aporte manual y mecánico.

9 Ibidem. Pág. 56.

10 CELLINI B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág. 13.

En el Renacimiento muchos de los artistas escribían tratados sobre las artes, como estudio técnico y teórico del propio oficio, además de Leonardo da Vinci y de Cellini, destacan los famosos nombres de León Battista Alberti, Ghiberti y Pompinus Garicus. En estos textos se percibe la más alta consideración de la arquitectura y pintura respecto a las otras artes, sobre todo la apreciación de los alcances ilusionísticos de la pintura con el uso de la perspectiva, *no pudo ser superada por los escultores*.¹¹

Benvenuto Cellini era de bien otra opinión. El ilusionismo pictórico era para él “engaña campesinos” y según él la pintura era para la escultura como “la sombra a la cosa que hace la sombra”. Cellini defenderá a capa y espada la escultura, que para él era la mayor entre las artes, en contra de la mentalidad de sus contemporáneos.

Su central reivindicación, era sobre el valor de las *dificultades técnicas con las cuales quiere destacar como artista, justificando su arte como una técnica dificultosa no al alcance de todos*.¹² De hecho en la descripción de sus obra en los tratados subraya siempre las dificultades que llevan a un constante perfeccionamiento y adelantos técnicos, que no se puede adquirir sólo mediante la práctica, sino también mediante el pensamiento y la lógica.

Entre la escultura y la joyería hay también otro escalón. Si tomamos en consideración que uno de los puntos a favor de la escultura era ser el medio que garantizaba más la perdurabilidad de la imagen del héroe o del capitán en cuestión, del que se quería dejar homenaje para las generaciones futuras.

El material y la monumentalidad de la escultura que le confieren, por tanto, un carácter duradero. En comparación el oro de la orfebrería, aún siendo desde siempre considerado símbolo de eternidad e incorruptibilidad, es efímero en cuanto, como ya hemos mencionado, se solía destruir el artefacto y usar como moneda el oro en caso de necesidad.

Otro punto a favor de la escultura es la dificultad técnica.

Nos parece significativa, sobre esta cuestión, la conversación con Miguel Ángel que Cellini nos reporta en sus escritos:

(Miguel Ángel) para darme ánimos: “Si esta obra fuera de tamaño grande y hecha de mármol o de bronce, asombraría al mundo con este bello diseño

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem. Pág. 14.

con el que está realizada; pero siendo del tamaño que es, le encuentro yo una belleza que no creo jamás lograsen los orfebres antiguos”¹³

En estas consideraciones podemos ver cómo Miguel Ángel en principio compara la pieza de orfebrería a la más alta arte de la escultura. De hecho Cellini entiende muy bien lo que quiso decir, y comenta en sus escritos:

Las palabras que tuvo a bien decir aquel maravilloso hombre encerraban esta idea: que si yo hubiese querido hacer dos figuras grandes, no habría conseguido la misma belleza que se veía en las pequeñas; y si por un lado este hombre me ensalzó extraordinariamente, por el otro me mostró con sus palabras que quien haga cosas pequeñas de calidad no las sabría hacer iguales en grande. Y estas palabras encendieron mi voluntad de aprender las mil cosas que ignoraba.

Resulta por tanto evidente la menor consideración por la orfebrería, en cuanto “más fácil” respecto a la escultura, en la mentalidad de la época.

El mismo Cellini comenta, en otra ocasión, lo que nos confirma dicha opinión:

No hay duda que las cosas pequeñas obedecen más a la mano, por mor de la materia, y que cuanto más pequeñas son tanto más fácil de hacerse obedecer.¹⁴

De todos modos, sus conclusiones sobre lo dicho por Miguel Ángel, son las de aceptar el desafío y aprender *afanosamente* el arte de la escultura.

Y fue muy bien recompensado con el encargo, por parte de Cosme de Medici, del Perseo: *¿que mejor tesoro podría yo desear que estar entre los hombres tan grandes?¹⁵*, visto que la colocación de dicha escultura era entre la de un Miguel Ángel, por un lado y de un Donatello, por el otro.

Concluyendo damos espacio a una última reflexión sobre al nuevo carácter del “artista”, que ya no se refleja en la imagen del artesano meramente dedicado a su trabajo práctico, sino como un activo protagonista en la sociedad, incidiendo con su personal visión en las discusiones teóricas de su propio tiempo.

13 Ibidem. Pág. 82. Se refiere al comentario de Miguel Ángel sobre la medalla que acababa de hacer Cellini, en su taller, representante Hércules abriendo la boca al león, encargada por el sienés Girolamo Marretta.

14 Ibidem. Pág. 85.

15 Ibidem. Pág. .91.

Sin embargo en sus escritos vuelve aquella inclinación humilde del artesano que trabaja bajo de los *influjos celestes que nos dominan*¹⁶ y a servicio de sus señores, aunque su relación con ellos era alabada de gran admiración y respecto.

Los que encargaban las obras pedían al artista el tema que querían fuese representado, pero el diseño era dejado a la libertad compositiva de los artistas, como demuestran estas líneas: *Después de haber dicho al gentilhombre que dejase el asunto de mi cuenta, pensé hacer una medalla cuyo campo fuese de lapislázuli y el cielo una lámina de cristal con el zodiaco tallado.*¹⁷

En conclusión los artesanos/artistas renacentistas, gracias a la mentalidad más abierta de los poderosos y a la confianza que les conferían, gozaban de una mayor libertad de expresión, que llevó a la fructuosa competición entre ellos, y ¡también entre los mismos reyes!: *“Vino después el Papa León X y, al mismo tiempo, el gran rey Francisco de Francia, y estos dos príncipes competieron entre si por ver quién hacía alumbrar más talentos.”*¹⁸

De hecho este ambicioso esfuerzo llevó a la realización de obras maestras *“que superaban las antiguos”*.

16 Ibidem. Pág. 92.

17 Ibidem. Pág. 83.

18 Ibidem. Pág. 87.

1.2. Desde la corte del Rey Sol a Napoleón.

La joyería siguió el gusto, las modas y los caprichos de las cortes durante los siglos posteriores.

Ya desde el final de 500 el exceso y abundancia del adorno de los trajes, incómodos hasta incluso impedir el movimiento, no dejaba espacio a la joyería:

Las pulseras eran sustituidas por ricos puños decorados, mientras los altos cuellos impidieron el desarrollo de los aretes, se solía usar en su lugar una sencilla perla pendiente.¹⁹

La moda llegó a su apogeo de majestuosidad en la corte de Luis XIV, el llamado Rey Sol: *heredó el gusto por este tipo de lujo de su madre Anna de Austria, criado con juguetes de oro y plata hechos por los joyeros de la corte, Luis XIV quiso siempre alcanzar la máxima elegancia en el ataviarse.*²⁰

De todos modos a parte del Rey la joyería empezó a adoptar el carácter exclusivo de adorno femenino.

En este clima de pompa la joyería fue objeto otra vez de interés, posibilitando el desarrollo de algunos alcances técnicos. El cardinal Mazarino, de la corte de Francia, financió en 1640 un gran número de artesanos expertos en la talla de piedras al fin de encontrar técnicas más refinadas. De hecho se inventó el “corte a brillante doble” o “corte Mazarino” con el que se podían hacer 32 caras a la piedra más dos mesas.²¹ Como podemos ver el desarrollo de la joyería siempre ha necesitado de algún patrocinador.

Uno de los diseñadores más conocidos de este periodo fue Gilles L'égaré que difundía los modelos de la moda francesa con grabados que influenciaron el gusto de toda Europa.

Con el sucesor Luis V, periodo del arte rococó, la ostentación y el lujo incluso aumentó.

19 Confronta con el capítulo XVII siglo, Pág. 187/205, en: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

Hasta el siglo XVIII la joyería fue encargada y usada sólo por los miembros de las casas reales y por los nobles. La prohibición de los ornamentos personales a las otras clases sociales era además sancionada por ley.

Cambios relevantes llegaron con la Revolución Industrial, y por tanto la vuelta de la burguesía que, como en el Renacimiento, se proyectó como nueva tipología de clientes, que querían imitar, o hasta llegar, al lujo de la aristocracia.

La industria ayudó a descubrir otros materiales que podían responder a esta demanda, proporcionando joyas de igual belleza, pero no preciosas y por tanto económicamente más accesibles.

Anderson Black nos hace presente que ya desde 1676 el químico británico G. Ravenscroft había descubierto un nuevo tipo de vidrio, a base de óxido de plomo, muy refractario, y más fácil de tallar que el diamante, aunque lo imitaba increíblemente. En el siglo XVIII J. Strasser, elaboró un cristal plúmbico, aún más brillante, llamado “strass” por el nombre de su inventor. Este producto tuvo muchísimo éxito.²²

Las joyas falsas no eran una novedad. También Cellini en sus tratados reclama haber descubierto algunos falsos. Sin embargo esta propio aquí la novedad, se antaño se trataba de estafar, vendiendo las piedras falsas por verdaderas, ahora era propio el propio público que las buscaba, confiriendo por tanto un valor “artístico” a estas joyas que por sí mismas no tenían ninguno.

Hasta incluso las casas reales empezaron a comprar este tipo de joyería, y esto inevitablemente aumentó los precios.

Todo esto lo podemos tomar en consideración como los antecedentes del cambio sobre el concepto de joya, de lujo, y de valor que se van definiendo a lo largo de nuestra investigación. Como veremos en el segundo capítulo esta actitud del público es bastante más actual, y el problema de la asignación del “valor artístico” de la joya es una de las cuestiones principales en el ámbito del debate sobre la “joyería contemporánea”.

Otra característica del siglo XVIII es el naciente estudio recopilatorio de las enciclopedias, gracias al cual, vuelve el interés por los tratados de técnicas manuales.

22 Ibidem. Págs. 234/260.

Uno de los textos principales es el de Jean Le Rond D'Alembert, del cual nos pareció significativo el comentario de introducción a su trabajo de investigación:

*se ha escrito hasta demasiado sobre las ciencias, demasiado poco y a veces no bastante bien sobre las artes liberales; no se ha escrito casi nada sobre las artes mecánicas. Hemos por tanto decidido revolvernos directamente a los mas hábiles artesanos (...) ir a sus talleres, interrogarlos, escribir bajo sus dictados y desarrollar sus pensamientos, recopilar los términos propios de cada profesión y elaborar fichas (...) corregir, en las largas y frecuentes conversaciones, con algunos, lo que otros habían explicado de manera imperfecta, oscura y a veces inexacta.*²³

Esta cita nos sigue testimoniando que la atención científica hacia las artesanías ha sido un campo muy descuidado, cuyos secretos están en manos de los artesanos que los guardan cuidadosamente y los revelan sólo parcialmente.

La metodología investigativa de Le Rond D'Alembert nos ha llamado mucho la atención. La investigación directa en el taller de los artesanos, la precaución de comparar las fuentes, las opiniones, las recetas de los unos con los otros. Nos planteamos si, quizás en la actual situación de olvido y progresiva desaparición de la artesanía, sería esta una manera válida de investigar en el ámbito universitario.

23 LE ROND D'ALEMBERT J. *L'encyclopedie di Diderot e DiAlembert*. Legnano. Ed. Cart, 1989. Pag. 296/297.

1.3. El Art Nouveau. Arte y artesanía, una renovada unión.

Al final del siglo XIX vuelve un acercamiento entre las artes consideradas mayores y menores, cuando se empezó a cuestionar el valor y el rol de las artes aplicadas en relación a la nueva sociedad industrial.

Se difundió en toda Europa el Art Nouveau que, con sus variaciones nacionales²⁴, se puede considerar una muestra bien representativa de la unión entre las artes, bajo un espíritu unitario internacional a favor de la revalorización de las artes aplicadas. Entre éstas tuvieron un extraordinario éxito sobre todo las artes decorativas.

Alexander Black nos presenta así este nuevo movimiento artístico:

*“El Art Nouveau representa el manifiesto de la nueva concepción de las artes aplicadas, que toma en cuenta la relación entre las estructuras técnicas de producción y el producto, y los cambios de un público interesado en el arte, siempre más amplio. ¡Por primera vez son las artes aplicadas las que influyen en las bellas artes! Walter Crane²⁵ afirmó la voluntad de “transformar los artistas en artesanos, y los artesanos en artistas”.*²⁶

Las orígenes del Art Nouveau se remontan al movimiento fundado por William Morris, Art & Crafts, en Inglaterra en la mitad del siglo XIX, que se proponía el fin de revalorizar las artes aplicadas.

Él quería llevar la artesanía, amenazada por la tecnología, a los niveles de calidad e importancia de los siglos pasados, sobretodo en el medioevo.

Art & Crafts se proponía unas reformas no sólo artísticas sino también sociales. Más que un estilo era una actitud nueva de entender y enfrentar la vida: *una filosofía, una combinación única de reformas sociales, morales, ideológicas y estéticas que encontraban su expresión en el proyecto, en el diseño y en la producción artesanal de objetos ornamentales de uso personal. El fin era lo de*

²⁴ Art Nouveau es el nombre francés, en Inglaterra y Italia adopto el nombre Liberty, en Alemania Jugendstil por el nombre de la revista de arte Jugend, mientras que en España fue llamado arte Modernista.

²⁵ Walter Crane funda en Londres la "Arts and Crafts Exhibition Society", asociación de artistas, arquitectos y diseñadores que trabajan por la valorización de la cualidad artística y artesanal en la arquitectura y en los objetos, según el ideal, del movimiento Art& Crafts, de unidad entre todas las artes.

³ BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Pág. 267

*reintroducir el arte en la cotidianidad, mejorando al mismo tiempo la calidad y la moralidad en la vida*²⁷.

Art & Crafts llegó a ser un centro de producción de objetos artesanos que ocupaban todas las funciones y las exigencias de la vida cotidiana: desde los muebles hasta los elementos de uso común como jarras, cafeteras, vasos etc., así como los elementos ornamentales y las tapicerías, creando un complejo totalmente coordinado.

Una de las características distintivas de este estilo artístico fue el eclecticismo figurativo resultado de la fascinación por los artefactos de otras culturas, sobretudo los orientales: *en consecuencia de los acuerdos comerciales entre Europa y el Japón, el arte oriental se dio a conocer e influyó con sus gráficas la naciente Art Nouveau, en París más que en otras partes llegaron muchísimas mercancías que atrajeron la atención de Whistler*²⁸ *y sus contemporáneos.*²⁹

El interés hacia las nuevas culturas comprende también el antiguo Egipto faraónico y las antiguas civilizaciones mediterráneas, gracias también a la colonización de Argelia y los descubrimientos arqueológicos, entre los más importantes los del alemán Heinrich Schliemann³⁰.

El acercamiento a las otras culturas, que fomentó la curiosidad y la inspiración artística hacia lo exótico, ha sido posible también por medio de las exposiciones universales que empezaron a organizarse desde la mitad del siglo XIX.

*En 1862 una colección de tejidos japoneses fue expuesta en la II gran exposición de Londres; ésta fue luego comprada por la “Farmer & Rogers” que creó una extensión de su empresa en oriente bajo la dirección de Artur Lazenby Liberty, el cual volviendo a Inglaterra abrió su propio negocio llamado como su apellido Liberty.*³¹

Artur Liberty era consciente de las peculiaridades de su época y consiguió intuir la importancia de crear una marca para sus productos, en la perspectiva de un mercado siempre más popular y con más competencia. El fin era realizar una

27 MOSCO M. *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*. Firenze . Ed.Giunti, 2001. Pág. 91.

28 Otra figura importante del Art Nouveau fue Whistler que, como Morris, salía de la corriente de los pintores prerrafaelitas, y en particular modo le llamaba a la atención la nueva moda de Oriente.

29 BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Pág. 267.

30 Heinrich Schliemann empezó en el 1871 una expedición arqueológica en Anatolia donde llevó a la luz los tesoros de Príamo en la antigua ciudad de Troya y en el 1876 descubrió la ciudad de Micenas y sus tesoros, entre ellos la famosa máscara de Agamenón.

31 BLACK, Anderson. *Storia dei gioielli*. Novara, Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Pág. 268.

identidad de sus productos por todos reconocidos como la auténtica referencia del gusto de la época, “la moda de *fin de siècle*”. De hecho, Liberty fue adoptado como sinónimo de Art Nouveau, sobretodo en Inglaterra y en Italia.

Aunque Liberty se forma con los ideales de la Art & Crafts, veía, animado por su espíritu de emprendedor, con admiración los avances del progreso. La Liberty & Co. utilizaba medios de producción industriales que habían provocado una rebaja de los precios de mercado que ponía en crisis a sus competidores.

Entre ellos la Guild of Handicraft, taller de producción y escuela de orfebrería artesanal, fundada en Londres en 1888 por Charles Robert Ashbee. Él era más fiel a las teorías y a las praxis de la Art & Crafts, por eso a pesar del gran éxito que tenían sus piezas, y del óptimo equipo de artistas/artesanos que trabajaban con él, que tuvo que cerrar (en 1907) por las dificultades económicas.³²

El nombre Art Nouveau, en cambio, deriva de una otra célebre tienda *La Maison del l'art nouveau*, de París abierta en el 1895 por el comerciante de arte oriental Siegfried Bing. En el mismo año se abre también el *Salón des Artistas*, donde por primera vez se exponen también los objetos de arte, reconociendo la importancia de las artes decorativas en el nuevo estilo de vida.

Refiriéndonos a la producción de joyería el centro más importante en este periodo fue sin duda París donde artistas joyeros como Lalique, Fouquet y Vever empiezan a tener renombre en el campo del arte, saliendo del anonimato del artesano. Una primera escaramuza del nuevo fermento artístico francés se puede reencontrar ya desde 1889 con ocasión de la Exposición Universal de París. Pocos años después Henry Vever, orfebre, histórico de joyas, y coleccionista de arte, escribe: “*es incontestable que desde unos años se ha producido un considerable fermento en las diferentes ramas del Arte Industrial, que han sido hechos muchos intentos para rejuvenecer las antiguas fórmulas de las cuales habían usado y abusado nuestros predecesores. Las industrias de metales preciosos han sido de las primeras en apoyar los esfuerzos de las nuevas generaciones de artistas para salir de los patrones de las tradiciones y liberarse de la tiranía de los estilos convencionales*”.³³

32 MOSCO M. L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi. Ed. Giunti, Firenze 2001. Pág 98.

33 Ibidem. Pág. 47.

Veber nos testimonia el cambio de las artes aplicadas a través de la industrialización, que busca un estilo “moderno” apropiado a la nueva era industrial. La calidad de las creaciones Art Nouveau determina una producción importante también en las joyas de imitación industrial como la *maison* Savard o la *maison* Piel que proponen creaciones de óptima calidad y precios asumibles, popularizando el uso y la difusión de la joyería.

En este contexto tan fértil para las artes aplicadas y decorativas, vemos cómo los artistas joyeros desarrollan siempre más conciencia de su trabajo como obra de arte.

Las ideas del joyero René Lalique sobre la importancia del proyecto y de la investigación de las potencialidades estéticas/expresivas de los materiales, sean éstos preciosos o menos, son sin duda un antecedente a lo que fue el cuestionamiento revolucionario de la joyería contemporánea en sus comienzos, en los años ‘70.

Lalique se interesó sobre todo en el vidrio, en las posibilidades de su utilización en la joyería, que aún no siendo material precioso en sí mismo podía aportar belleza y preciosismo a las piezas:

Él creía que el valor intrínseco de los materiales utilizados en la joyería era totalmente irrelevante, creía que el vidrio en un determinado modelo fuera el material más adecuado, él lo empleaba sin pensar en su escaso valor comercial. (...) Lalique amaba trabajar con el marfil, el ámbar, el esmalte ... en la misma pieza podían ser utilizados varios materiales como podemos ver en su famosa “libélula”... Podemos apreciar el juego de fantasía típico de este estilo, donde los objetos se mezclan creando personajes fantásticos que podrían recordar el arte decorativo del ‘500. En este caso desde el cuerpo de una estilizada salamanquesa, sale la figura de una mujer con alas y cabeza de libélula.

Sus nudos esculpidos en marfil eran muy apreciados y largamente imitados, así como sus perfiles de retratos de mujeres, en marfil o en oro, que eran enmarcadas con complejos peinados curvilíneos típicos del Art Nouveau.³⁴

Lalique experimenta también con otro material pobre: el cuerno de los bueyes. Este material barato, que recupera desde los mataderos de París, finamente trabajado puede resultar muy bello, ligero y resistente.

34 BLACK, Anderson. *Storia dei gioielli*. Novara, Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Pág. 268.

Otro fenómeno de interés, fruto de esta época de diálogo entre las artes, es la colaboración entre artistas y joyeros.

Unas de las primeras colaboraciones importantes, a nivel internacional, entre un artesano joyero y un artista fue la de Georges Fouquet y Alphonse Mucha, considerado el más exponente diseñador del Art. Nouveau.

La carrera y popularidad de Mucha aumentó con el contrato que estipuló con la famosa actriz Sarah Bernhardt, con la cual tuvo la exclusividad de diseñar todas las carteleras de sus espectáculos teatrales.

Una de las obras más conocidas de la pareja Fouquet/Mucha fue, por cierto, justo la pulsera para la misma Sarah Bernhardt en el papel de Cleopatra. *La pulsera rodeaba con 3 vueltas la muñeca hasta llegar con la cabeza, esculpida en el ópalo con los ojos de rubíes, a cubrir el centro del dorso de la mano, y desde la boca sale una cadena que lo junta a un anillo, otra serpiente también en ópalo.*³⁵

La joya diseñada por un artista y realizada por un orfebre se suele definir como “joyería de artista” o “joyería de autor” que, como veremos más adelante, encontrará su auge en los años ‘50 cuando la mayoría de los artistas empezaron a interesarse y apasionar por la joyería.

El aspecto internacional de la difusión de las ideas e interés a favor de las artes aplicadas ayudaron a un rápido desarrollo de la joyería también en los países que no tenían una fuerte tradición en este ámbito artístico.

*En Escandinavia se pusieron las bases de una innovación de la joyería durante todo el siglo XX. El nombre más conocido fue el del diseñador Georg Jensen.*³⁶

Georg Jensen, que era orfebre y también escultor, en 1904 abrió su primer taller en Copenhague. Actualmente su nombre sigue siendo una marca de joyería de lujo. Sus diseños en joyería así como en objetos de uso, con sus diseños sencillos y sintéticos, simbolizan lo que hoy se reconoce como “estilo moderno”.

En Bélgica destaca la figura del arquitecto Herry Van De Velde, que siguiendo el flujo del nuevo arte, se interesó indiferentemente en la producción de cualquier arte desde el interiorismo, a la joyería, etc.

35 Ibidem.

36 Ibidem.

Sus piezas son mucho más sencillas que los otros diseños europeos. Se le podría definir como un precursor de la Bauhaus.

En Viena en 1903 se abrió la empresa Wiener Werkstatte, dedicada a las artes aplicadas y a la decoración. Nace desde el movimiento de la Secesión de Viena, fundada en 1897 como una alianza progresista de artistas: pintores, escultores, arquitectos y diseñadores, que promovían el principio de la obra de arte total a través de la unión entre las diversas disciplinas.

Desde el principio, la Secesión había puesto especial énfasis en las artes aplicadas, y el ejemplo de los citados talleres europeos y la influencia de sus diseños llevó al arquitecto Josef Hoffmann y al artista Koloman Moser a considerar el establecimiento de una empresa similar en Austria.

La Wiener Werkstatte se dedicó especialmente a trabajos en cuero, metal, vidrio, encuadernación, carpintería, y un taller de pintura. La empresa tenía un objetivo claro: *Hacer todas las facetas de la vida humana en un trabajo unificado de arte.*³⁷

Seguía las ideas de Art & Crafts poniéndolas en práctica con la creación de una modalidad de trabajo óptima para los artesanos.

También *se decidió a probar sólo los objetos de individualidad y belleza excepcionales, y un gran valor fue puesto en la artesanía exclusiva y exquisita.*³⁸

El lema de la organización era: *Es mejor trabajar 10 días en un producto que para la fabricación de 10 productos en un solo día.*³⁹

El Wiener Werkstatte fue capaz de realizar su ideal de la Gesamtkunstwerk (obra de arte total), un entorno coordinado en el que todo, hasta la última cuchara fue diseñado conscientemente.

37 WOKA Lamp Vienna Web: <http://woka.at/en/info/assosiation/wiener-werkstaette.asp>

38 ibidem

39 ibidem

1.4. La recuperación de los valores de la artesanía.

1.4.1. William Morris. La importancia social de la mano del artesano.

*Si el obrero pudiera contribuir a diversas fases del la creación manufacturada del producto, no estaría oprimido por su nulidad, por la continua inactividad de su inteligencia, obligado como está a repetir las mismas cosas todo el día.*⁴⁰

La curiosidad hacia el oriente y el carácter ecléctico y abierto de este nuevo arte permite una contagiosa difusión también de las teorías sobre las artes y la artesanía entre oriente y occidente.

Así mismo, la difusión de la industrialización crea los mismos problemas en todo el mundo, afectando la producción artesana y el concepto de valor de la obra única y hecha a mano.

La bárbara industrialización en Inglaterra más que en otras partes de Europa tenía una condición obrera, y por consiguiente social, en un estado de extrema degradación y malestar.

Así nos describe la situación Flora Tristan, alrededor de los años '40 del siglo XIX, subrayando la falta de humanidad y de belleza en la cotidianidad obrera: *“El esclavo está seguro del pan para toda la vida, y también las curas si se enferma; mientras entre el obrero y su patrón no existe ningún vínculo... tal condición es tan horrible que para soportarla se debería reconocer al obrero una valentía sobrehumana o la completa apatía.*

*(...) El espacio en el que un obrero tiene que moverse está medido al mínimo. Los patios son pequeños y las escaleras angostas; el obrero está obligado a pasar de lado entre las máquinas y telares: visitando una fábrica es fácil constatar que comodidad y bienestar, o por los menos la salud de los seres destinados a vivir en aquel ambiente, no han rozado tampoco el interés de los constructores.*⁴¹

40 TRISTAN F. *Femminista e Socialista*. Ed. Editori Riuniti, Roma. 1981. Pág 118.

41 Ibidem.

A raíz de esto vemos cómo las teorías del movimiento Art & Crafts de William Morris, en Europa, y Yanagi Soetsu, en Japón, reivindicaban la misma importancia, social para uno, y espiritual para el otro, del trabajo manual y de la superioridad del objeto único sobre la producción industrial.

Ambos ven en declive la artesanía y la pérdida del sentido de la belleza por parte de sus contemporáneos como resultado de una vida innatural: *“la gente ya no reacciona espontáneamente en frente de lo bello o de lo feo”*.⁴²

Ambos tienen también la mirada hacia las artes de la Edad Media, que a través de corporaciones los artistas/artesanos, anónimos y colectivos, crearon obras magistrales y tenían condiciones de vida mejores que las de los actuales obreros.

Los escritos de Morris sobre arte y política apuntan a la idea de la unidad de las artes y su gran función social, sin la cual la vida y el trabajo serían míseros. Morris se da cuenta de la situación peculiar de su época y diagnostica una crisis de las artes y de la estética influenciada por la fealdad y anti naturalidad de las ciudades industriales. Critica de otro lado el mal gusto de sus coevos *que han escogido de forma deliberada la fealdad en vez de la belleza y vivir donde más le rodean la miseria y el vacío más absoluto*.⁴³

Otro factor de la crisis está, como hemos dicho, en la separación entre las artes mayores y menores y su jerarquización, he aquí algunas citas al respecto:

“Al escindirse las artes mayores y menores, surgieron por un lado el desprecio y de otro la despreocupación, ambos engendrados por la ignorancia de esta filosofía de las artes decorativas... el artista surgió de los artesanos y los dejó sin esperanza alguna de mejoría mientras el mismo se quedaba sin la ayuda de un apoyo inteligente y aplicado. Ambos han sufrido, el artista no menos que el trabajador.

...Dicha separación es mala para las artes en su conjunto: las menores se vuelven triviales, mecánicas y burdas, incapaces de resistir a los cambios que impone la moda o la deshonestidad, mientras que las mayores, aunque durante un tiempo las practiquen hombres de mentes notables y manos sorprendentes, sin la ayuda de las menores y sin ayudarse unas a otras seguro que pierden su dignidad de

42 YANAGI, S. *Un' arte senza nome*. Bergamo, Ed. Servitium. 1997. Pág. 131.

43 MORRIS, W. *Escritos sobre arte, diseño y política*. Ed. Doble J. Sevilla, 2005. Pág.13.

artes populares y no se convierten sino en accesorios aburridos de la pompa absurda o en juguetes ingeniosos de unos pocos hombres ricos y ociosos”.

Para Morris el arte es embellecer la vida cotidiana y ve en la labor manual, culta y artística un posible escape a la maldición del trabajo. Refiriéndose al trabajo industrial, *aquella tarea aburrida y agotadora*, declara que: *preferiría trabajar el doble con mis propias manos que tener tal oficio. Dejamos ahora que las artes de las que estamos hablando embellezcan nuestro trabajo y que sean ampliamente difundidas, inteligentes y bien comprendidas tanto por quien las crea como por quien las usa, dejamos que – en una palabra- se vuelvan populares y casi habremos logrado poner fin del todo al trabajo aburrido y su agotadora esclavitud.*⁴⁴

El trabajo industrial llevaba a otro tipo de separación, la de los momentos de la creación de una obra. Los obreros eran especializados sólo en una tarea exclusiva de la totalidad del trabajo: la de engastar, la de troquelar, la de esmaltar etc.... todo esto empeoraba no sólo el arte sino las condiciones de vida de los trabajadores. Lo que realiza una pieza tiene que poder intervenir creativamente en ella y tener la libertad del conocimiento técnico desde el diseño hasta el acabado. Las teorías de Morris animaban, en este sentido, también a los artistas y arquitectos a ampliar sus conocimientos y ejercer sus talentos en otros campos, incluso el diseño de joyas.

Se animaba digamos a todos lo que querían trabajar en las artes a aprender cuanto más y ser conscientes de la importancia de trabajar con sus propias manos.

En este sentido Morris podría afirmar una vez más su lema: “la mano del artista piensa”, el automatizar la mano es perder toda la libertad del pensamiento.

44 Ibidem.

1.4.2. Yanagi Soetsu. La artesanía como labor espiritual.

Como hemos comentado anteriormente, al igual que en Europa también Japón en el siglo XIX sufrió los efectos de la industrialización, que si por un lado parecían positivos en cuanto que el avance tecnológico llevó a libertades sociales y mejorías económicas; por el otro lado se vio afectado, como en todo el mundo, el sector de las artesanías populares que no podían competir con los productos importados por Estados Unidos y Europa.

En contra de tal situación aparecen las teorías del pensador e historiador Soetsu Yanagi⁴⁵ (1889-1961) y el movimiento de apreciación de las artesanías populares de Japón conocido como *Mingei*.

Yanagi en un primer momento se interesó por las artes occidentales, y luego por las artes orientales de China, Corea y Japón. Fue sólo en la década de los años '20 que *descubrió la singularidad de las artesanías*.⁴⁶

Él define la artesanía como todas las cosas que la gente usa en la vida de cada día, como los tejidos, los muebles, y la joyería, podemos añadir nosotros. Lo que lo distingue de las bellas artes es por lo tanto el hecho de ser usados y su belleza está estrechamente relacionada con su función.

El termino “uso” no excluye el adorno y la decoración porque tienen la función de embellecer el objeto utilitario. Un objeto tal dará placer verlo y tenerlo en la cotidianidad de la vida doméstica, su belleza es parte integrante de su función.

Lo que pasó con la industrialización de los productos es que ya no se sigue el objetivo común de los artesanos de perpetuar la tradición en nombre de la belleza y de la alta calidad de los objetos producidos: *“el único objetivo de la producción industrial es la ganancia, al cual se subordina hasta incluso la utilidad de los objetos producidos...la actual civilización se basa sobre la ganancia de unos pocos (emprendedores) y la sobreproducción de obras deterioradas”*.⁴⁷

45 Soetsu Yanagi fue discípulo del pensador religioso Suzuki Daisetsu desde el cual aprendió sobre las religiones orientales. Gracias a esta formación pudo formular su teoría sobre la visión budista de la belleza.

46 SASTRE DE LA VEGA, D. *La idea de la belleza segun Yanagi Soetsu*, Granada, Publicaciones CEIAP, 2008.

47 YANAGI, S. *Un' arte senza nome*. Bergamo, Ed. Servitium. 1997. Pág. 125.

He aquí realizada la profecía de Yanagi del venir a menos de las “*garantías morales*” propias de la producción artesanal y la venida de la política de la obsolescencia programada de los productos.

Todo esto implica un necesario cambio, según las reglas del juego económico, de la actitud del usuario en relación con el objeto utilitario.

Los objetos no tienen que ser ni bellos ni buenos, los objetos tienen que ser deseables: *el sistema capitalista arrastra a todo el mundo en un vértigo de competitividad y, al fin de atraer la atención de los adquisidores, es necesario recurrir a medios sensacionales, que difunden colores vulgares y formas sin elegancia. El problema es grave porque, inconscientemente, estas malas influencias llegan hasta el corazón de los hombres. Las obras de la artesanía han perdido sus valores duraderos prefiriendo fantasías pasajeras. Es poco probable que la ropa que llevamos hoy en día llegara a ser expuesta en un futuro en una galería de arte, porque los tejidos y las formas de nuestros trajes no tienen ningún valor. Se siguen fabricando objetos que pueden ser definidos feos, porque se da importancia al continuo cambio y a la novedad. Este contexto no es ciertamente favorable al desarrollo de la imaginación creativa, y también los gustos de las personas cultas se empobrecen.*⁴⁸

Podemos ver en estas palabras la actualidad de la reflexión sobre la vulgaridad de la mayoría de los productos populares y cuánto de esto se ha convertido en invisible a los ojos y al corazón de la gente. De cómo las “fantasías pasajeras” se han vuelto uno de los motores principales de la economía y distraen continuamente la atención de las personas de los valores espirituales que hasta incluso los objetos son portadores.

Un artefacto artesanal hecho con cuidado y con amor por parte de quien dedica su vida y sus satisfacciones transmite la energía del espíritu del artesano a través de sus manos; así mismo el objeto de fábrica transmitirá el frío mecanismo de algo sin vida ni voluntad. Yanagi a este respecto habla de la budeidad del objeto:

*No nos interesa su proveniencia. Si el artículo es bello, podríamos muy bien decir que ha alcanzado la budeidad, ya que no es tan sólo el hombre el que puede llegar a convertirse en un Buda.*⁴⁹

He aquí la responsabilidad espiritual del artesano de equipar la sociedad de

48 Ibidem

49 Ibidem. Pág. 60.

objetos bellos y éticos. El prototipo de artesano apreciado por Yanagi es humilde, de clase social baja, sin embargo devoto, espiritualmente y moralmente superior a las capas de alta sociedad: *no conocen el descontento y carecen de cualquier tipo de deseos en esta vida.*

Tal artesano será llamado *Myokonin*, que puede ser traducido como “*maravillosa persona gentil*” y produce objetos *myokonin*, o sea “*maravillosos objetos gentiles*”.

La figura social del artesano anónimo, está en la base de su concepto “*Mingei*” en contraste con el arte “individual” fruto de la influencia occidental que se había divulgado en Japón.

Yanagi afirma: *[Un artesano] podrá ser analfabeto, carecer de educación y no poseer ningún tipo de personalidad carismática, pero no es a partir de dichas causas de donde la belleza es producida. Él descansa en la mano protectora de la naturaleza. La belleza de la artesanía es del tipo que proviene de la dependencia en el Otro Poder (tariki). Material natural, proceso natural, y un corazón que acepta – éstos son los ingredientes necesarios para que se produzca el nacimiento de la artesanía.*

Con la expresión “Otro Poder” entiende: *la acumulación de la experiencia y la sabiduría de varias generaciones, lo que los budistas llaman el Poder Dado – un poder agregado que en todos los casos trasciende a los individuos... Para el artesano, la tradición es al mismo tiempo el salvador y el benefactor. Cuando la sigue, la distinción entre los individuos con o sin talento no hace más que desaparecer: cualquier artesano puede producir indefectiblemente una maravillosa obra de arte.(...)⁵⁰*

Por eso afirma que las obras populares, hechas por la comunidad de los artesanos anónimos, son la expresión más pura del trabajo artesanal y se alejan por las obras del artista/artesano, que pone en segundo lugar la utilidad y la búsqueda de una belleza que es una finalidad en si misma.

Los artesanos/artistas se alejan de la verdadera naturaleza del artesanado y se acercan a las bellas artes: *si una obra tiene como fin último la expresión de la belleza percibida por el individuo, tenemos que admitir que el camino recorrido*

50 SASTRE DE LA VEGA D. *La idea de la belleza según Yanagi Soetsu*, Granada, Publicaciones CEIAP, 2008. Pág. 204.

*por el artesano es limitado y que el camino de las bellas artes es mas adecuado a fin de alcanzar tal objetivo.*⁵¹

En nuestro discurso sobre la joyería estos análisis nos introducen en el concepto de joyería comercial, que si en un primer instante parece una blasfemia compararla con tan alto nivel de manufactura, en una crítica más analítica podemos constatar que desafortunadamente en la actualidad son paradójicamente y precisamente los productos industriales los que se pueden definir populares, ya que han suprimido y sustituido en amplia escala la artesanía popular.

Comparar los dos parámetros del concepto “popular” de estas dos áreas tan lejanas, nos puede hacer más conscientes del haber, momentáneamente, perdido el camino hacia la mejoría.

La joyería comercial puede comprender la producción industrial de bisutería a bajo coste, en este caso suelen ser empleadas piedras no preciosas y materiales industriales cuales, por ejemplo, resinas sintéticas.

Por comercial se entiende también la alta joyería firmada por empresas como Bulgari, Cartier, Pomellato y Tiffany, entre las más famosas. Estas últimas buscan el diseño innovador para presentar cada año las nuevas colecciones pero no salen de los patrones de la joya convencional, intensa como adorno y pensada prevalentemente para las mujeres.

En algunas de las producciones comerciales suelen trabajar de manera no exclusivamente industrial, avalándose de la mano de obra experta de artesanos.

Sin embargo están ellos empleados en un trabajo tan específico, que los excluye del proyecto en su totalidad, que no es distante del sistema de la cadena de montaje industrial.

Después de la segunda guerra mundial el “boom económico” afirmó aún más el mercado del “lujo accesible y democrático”, con el nacimiento del *pret a porter* como antítesis del *haute cotur*, que se reflejó también en la joyería que se popularizó gracias al bajo coste. Incluso las casas de moda suelen tener un apartado de diseño de accesorios de acuerdo con el estilo de sus colecciones anuales.

51 YANAGI, S. *Un' arte senza nome*. Bergamo, Ed. Servitium. 1997. Pág. 121.

Lo más llamativo, en este sentido, es cuando la joyería comercial exalta su misma firma como en el caso del famoso oso de la Tous. Un diseño fácil de reproducir e inmediato de ser reconocido como símbolo de la marca Tous.

En este caso lo que era el uso del simbolismo en la joyería tradicional está orientado a la publicidad de la misma casa de productos a costa del diseño y del buen gusto. Lo que el comprador busca no es la cualidad del diseño, sino es la identificación con el mercado mismo de la moda.

La apreciación de la belleza y de lo bueno es algo espontáneo pero también tiene que ver con la educación y la cultivación de la sensibilidad hacia lo bello. En la actual sociedad del espectáculo la propulsión continua de las imágenes publicitarias ha distorsionado y debilitado el gusto personal llevando a unificar la opinión pública bajo las maniobras del mercado de la moda. He aquí el resultado: el oso de la Tous es una de las imágenes más vendidas y reproducidas del mundo.

Un ejemplo entre tantos es Taxco de Alarcón, pueblecito mexicano con una larga tradición platera y con más de 3000 talleres. Es interesante, y triste al mismo tiempo constatar que la mayoría de estos artesanos están diariamente empeñados en la producción de osos de la Tous en todas sus variantes. El artesano en este caso no trabaja como obrero sino como artesano libre y profesional, pero el mercado lo obliga indirectamente a emplear parte de su esfuerzo en la producción de estas imágenes ajenas a su cultura y, probablemente, a su interés artístico, porque es lo que realmente se vende más.

Del otro lado la falsificación de este “objeto registrado” tampoco afecta mucho a la Tous porque, de alguna manera, hasta incluso ayuda a divulgar la popularidad de su logo.

La artesanía popular ha sido irremediablemente afectada también por la industria del turismo. La imagen de la artesanía autóctona se ha estandarizado a través de las publicidades turísticas y de los *souvenir* industriales, felizmente aceptados por la mayoría de los turistas que quieren llevar a casa un exótico recuerdo.

Enzo Mari, con la siguiente cita, resume muy bien la dinámica de cuanto hemos comentado: *“hecho a mano” que viene vendido únicamente por estúpidas razones simbólicas, a menudo no es hecho a mano sino fabricado industrialmente. Tiene que costar poco también si está hecho realmente a mano, y en este caso los artesanos son mal pagados y tienen que trabajar como máquinas*

... nos encontramos en frente de condiciones de subdesarrollo económico y degradación cultural.⁵²

Teniendo en consideración todo lo dicho volvemos ahora a las teorías de Yanagi al fin de formular un paralelo con la situación actual de la joyería.

Yanagi divide a la artesanía en dos vertientes:

Artesanía popular, que comprende todos aquellos trabajos hechos a mano, que siguen la tradición y no están firmados, *hechos por el pueblo para el pueblo*⁵³, económicos y de buena calidad;

Y *artesanía de artistas* que, en cambio, es toda aquella producción hecha por un restringido número de artesanos para un público de élite, de alto coste y son obras conscientes y firmadas por los artesanos/artistas.

Es en este último ámbito donde podemos intentar ubicar a la “joyería contemporánea”, cuyos objetivos deberían ser más bien la búsqueda artística y la cualidad de la pieza, lo que la hace por tanto antitética a la joyería comercial, y cercana a la artesanía de artistas.

En joyería contemporánea queda manifiesta la individualidad del artista: por un lado *negar la importancia de la personalidad del artista sería un error*, del otro lado sería aún más equivocado *atribuirle una importancia excesiva* según Yanagi.⁵⁴ Además lo que más se valora en joyería, como en cualquier otra forma de arte hoy día, es el discurso personal del artista y la originalidad de la obra. A pesar de esto, Yanagi cuenta con los artesanos/artistas, los únicos en grado de salvar la degradación de las artes populares:

*En el mundo de la artesanía se advierte la gran necesidad de una guía. ...la presencia de los artistas/artesanos tiene que servir de puente entre este periodo y el nuevo florecer del arte popular. Desafortunadamente sólo pocos se dan cuenta del real objetivo...demasiados son los (artistas artesanos) que contribuyen al deterioro de la artesanía. Hoy en día la competencia del artista artesano no es la de crear obras sino más bien la de ser la brújula que orienta el camino.*⁵⁵

52 MARI E., *La valigia senza manico*, Ed. Hoepli. Torino, 2004. Pág. 47.

53 YANAGI, S. *Un' arte senza nome*. Bergamo, Ed. Servitium. 1997. Pág. 116.

54 Ibidem, Pág. 119.

55 Ibidem, Pág. 132.

1.4.3. Bauhaus. La artesanía como aspecto femenino del arte.

Al contrario de lo que ocurría en los tiempos pasados carecemos de una imagen global. Nos vemos obligados a elegir entre conceptos muy diversos y como carecemos de un fundamento común , nos invade el desconcierto.

Tenemos cosas útiles y cosas bellas: equipamiento y obras de arte .

En anteriores civilizaciones no se planteaba una disociación de este tipo. Los objetos útiles pueden ser bellos en las manos de los artistas, quien también los construyen. Su impulso creativo.

Pero lo más importante para el propio crecimiento es abandonar la seguridad de los convencionalismos y encontrarse solo, dependiendo de uno mismo. Y puede satisfacer las necesidades emocionales sin necesidad de recurrir a medios externos, dentro de uno mismo; porque crear es la mayor emoción que puede llegarse a experimentar.⁵⁶

Anni Albers

Después de la primera guerra mundial en 1919 en Weimar, Alemania, nació la Bauhaus en principio como escuela de arquitectura con la dirección de Walter Gropius. Desde temprano se interesó en incluir en la enseñanza todas las otras artes y artes aplicadas. Gropius reunió los grandes innovadores de todos los sectores artísticos entre cuales los pintores Klee y Kandinsky y el escultor Gerhard Marcks.

La escuela llegó a ser la referencia fundamental para todos aquellos movimientos en el campo del diseño y arquitectura que son parte del llamado movimiento “moderno”.

Las ideas de la escuela se fundaban sobre aquel clima cultural que revaloraba las artes aplicadas propuesto por el Art and Crafts y por las nuevas concepciones de la historia del arte de la escuela de Viena, sobretodo de su exponente Alois Riegl, que busca en los productos anónimos de la artesanía la continuidad entre la obra de arte y su uso cotidiano que la intensifica con la experiencia. Riegl en particular

56 RODRIGUEZ CALATAYUD N. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* Director: Dr. ARMAND BUENDIA L. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. 2007. Pág. 160.

recupera el concepto de “arte como espiritualidad colectiva”, haciendo referencia, como Morris, a la exaltación de las anónimas maestranzas medioevales y su tradición técnica artesanal.

Otro referente es la teoría del arte de Fiedler por el cual el fin del arte es ser medio de conocimiento, y no expresión de belleza, que puede ser sólo una consecuencia a posteriori en la contemplación de la obra.

Se difunden así en Alemania los valores de las artes aplicadas a través de la apreciación de los objetos cotidianos y de la belleza relacionada con la funcionalidad de tales objetos. *El arte no es un arbitrario enriquecimiento, algo más de la vida, sino un desarrollo necesario de la misma imagen del mundo,*⁵⁷ declaraba Fiedler.

El histórico de arte Giulio Carlo Argán individualiza en estas referencias un *ansia del siglo XIX de afirmar el carácter social en el arte, pero en el cual lo social no se pone más como una misión a cumplirse o un ideal que defender, sino como más bien un carácter o naturaleza específica del hecho artístico.*⁵⁸

El influir en lo social a través del arte tuvo su natural salida en la pedagogía artística de la Bauhaus.

En Alemania, a diferencia de Inglaterra, el desarrollo industrial ha sido más lento y la resistencia de la artesanía más tenaz. Sin embargo el hombre que divulgó en Alemania las ideas de Morris fue Hermann Muthesius el cual *no se ilusionó de poder reintegrar la artesanía en la antigua función económica y social, y reconoce en la industria el factor esencial del progreso. (...) Solamente los objetos hechos por las máquinas son los productos según la naturaleza económica de nuestra época*⁵⁹ determinando de esta manera el nuevo estilo *Maschinenstil*.

La nueva concepción de la obra se basaba sobre el concepto de la *Sachlichkeit*, que es *objetividad y concreción, correspondencia exacta y calculada de la cosa a la función, de la forma al uso. (...) Sin embargo el objeto se degradaría a mera herramienta si en su estructura no casual, en la experiencia de vida que lo ha*

57 ARGAN GC. Walter Gropius e la Bauhaus. Ed Einaudi, Torino 2010. p. 34

58 Ibidem. Pág. 31.

59 Ibidem. Pág. 37.

*perfeccionado en el tiempo, no se consiguiera un valor de forma, no realizase una “belleza adherente”*⁶⁰.

He aquí el concepto de “calidad”, o sea la justa economía entre forma y función, que sustituye la pasada concepción de la “belleza”.

*La calidad es una perfección pertinente al objeto, conseguida al terminar de un cierto procedimiento técnico y no reconocible en una ley general, como la del canon estético, sino en la propiedad específica de la forma, la cual por lo tanto no es determinable sino en la conformidad a la utilidad del objeto.*⁶¹

La disciplina del diseño industrial aportó otros parámetros a las artes aplicadas, además del útil y del bello se necesitaba la facilidad en la reproducción.

Se prefieren por tanto volúmenes geométricos y líneas sencillas, que influenciaron en la concepción moderna de lo bello.

Estas influencias se reflejaron en las prospectivas de la Bauhaus, que de hecho, a diferencia de la Art&Crafts, no rechazaba la industrialización. Quiere en cambio garantizar la calidad de sus productos industriales a través del toque del artista-artesano en las piezas.

Gropius buscaba aquel anillo de continuidad de desarrollo de la artesanía en la industria, así como cuando una categoría desaparece la que le sucede tiene que heredar la experiencia para que la civilización siga progresando.

La escuela por tanto quería formar los futuros trabajadores de las fabricas a través de una alta enseñanza artística, un ambiente interdisciplinar, y con un método didáctico de colaboración entre maestros, alumnos y una constante relación con el mundo de la producción.

Además de destacar esta aceptación de la máquina y del producto en serie, que influyó en el diseño funcional/racional que la distingue, lo que nos interesa de la Bauhaus, es su consideración de la artesanía.

La impostación de la enseñanza en la Bauhaus era con métodos y procedimientos artesanales que rescataban el “ethos” y las tradiciones populares, pero al mismo tiempo *admite que aquel “ehtos” no pueda encontrar una forma, superar la aspereza y la ingenuidad del arte popular, situarse sobre un plano de “cultura”*

60 Ibidem.

61 Ibidem. Pág. 38.

*sino a través de un intérprete, el artista, que sea exponente de otra clase, superior y directiva.*⁶²

Aquí procede volver a la distinción entre artesanía popular y artesanía artística, y la responsabilidad de esta última de mejorar la calidad de los productos, en este caso en la óptica industrial.

Se entrevé en la visión de la Bauhaus aquella histórica distinción jerárquica entre las artes, que lleva a considerar algunos talleres más que otros, según su cercanía al arte o a la artesanía. Esta misma valoración se reflejaba en otra histórica distinción entre el trabajo para hombres y para mujeres.

El taller de arquitectura, más importante, según la mentalidad de la Bauhaus, era para los hombres, en cambio el taller textil era vivamente aconsejado a las mujeres, siendo considerado un taller más artesanal, más femenino.

Gracias a la tesis de la (profesora) doctora Nuria Rodríguez, que recopiló los textos de las mujeres de la Bauhaus e investigó sobre estas discriminaciones de género dentro del movimiento, podemos ver cómo cambiaron las cosas cuando con la numerosa adhesión de las mujeres a la escuela, surgió el común y nefasto prejuicio que *“las mujeres daban a la escuela una atmósfera de aficionados”*.⁶³

El manifiesto de la escuela proclamaba la igualdad entre hombres y mujeres: *“en el trabajo, todos los artesanos tienen absoluta igualdad de derechos pero también igualdad de deberes”*. A esta esperanzadora promesa respondieron más mujeres de lo que Gropius había previsto.

Además la ley, de la nueva constitución de Weimar, ya no concedía a las academias el acceso limitado como ocurría antes de la guerra.

Se empezó a seleccionar con dureza para la admisión a la escuela, y se aconsejaba de no hacer *experimentos innecesarios y enviar a las mujeres directamente al telar*.⁶⁴

A las mujeres les estaba permitido también el taller de encuadernación y de alfarería.

62 Ibidem, Pág. 43.

63 RODRIGUEZ CALATAYUD N. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* Director: Dr. ARMAND BUENDIA L. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. 2007.

64 Ibidem. Pág. 162.

Gropius se declaraba básicamente en contra de la formación de arquitectas, según él, *las mujeres muestran un “punto débil en la visión tridimensional”*, aunque, sin embargo, *curiosamente tampoco recomendaba el taller de pintura.*⁶⁵

Respecto al taller de madera teorizaba con ironía: *es posible no admitir mujeres en el taller de carpintería por dos cuestiones, por su salud y por la salud del taller de carpintería.*⁶⁶

Esta mentalidad acababa, como suele pasar, por ser hasta incluso compartida por las mujeres. Los hechos, en cambio, demostraron la falta de fundamento de las tesis de Gropius.

Desde taller textil salieron grandes artistas como Anni Albers y Gunta Stolz, alumnas y luego profesoras, que confirmaron la habilidad de las mujeres en el arte y al mismo tiempo su trabajo revalorizó el rol de la artesanía en el arte. Digno de notar es el hecho que Anni Albers logró una exposición individual en el Museum of Modern Art en la que la materia principal era textil.⁶⁷

Anni Albers en unos escritos⁶⁸ nos deja testigo de sus ideas sobre el arte y la creación, y se entrevistó en éstos una lejanía del racionalismo proyectual de la Bauhaus *“las cosas cobran forma en el material y en el proceso de trabajo con el material, y no hay imaginación lo suficientemente poderosa para saber cómo serán las obras antes de que esas obras estén hechas”*⁶⁹

Más que el objeto industrial eran los objetos nacidos de las artesanías populares los que la fascinaban, sobre todo las de latino américa a las cuales se acercó durante sus viajes.

“Mucha potencia del arte textil se había perdido durante siglos de esfuerzos por hacer versiones tejidas de pinturas... Obra de arte, en mi opinión, son las antiguas piezas peruanas... desenterradas al cabo de cientos y aun miles de años. ... Sus personajes, animales, plantas, formas escalonadas, zigzags... están siempre concebidos en el vocabulario del tejedor... de fantasía infinita en un mundo de los hilos, transmitiendo fuerza a través del misterio o la realidad de su entorno, infinitamente variados en su aspecto y construcción aunque sometido a

65 Ibidem. Pág. 163.

66 Ibidem. Pág.162.

67 Ibidem

68 En la tesis de Nuria Rodríguez encontramos que todos los escritos de Anni Albers han sido recopilados en una obra titulada Selected Writings on Design en el 2001.

69 Ibidem. Pág.,598.

*un código de conceptos básicos, estos tejidos establecieron un nivel de excelencia que no ha sido superado...*⁷⁰

En estas líneas se ve la admiración por el libre aporte personal del tejedor, a pesar del “código del tejer” al cual tenía que atenerse. Siendo la antigua civilización peruana sin escritura es el tejido utilizado como el poeta utiliza el alfabeto para componer sus poesías.

El trabajo del artesano se puede por tanto considerar obra de arte.

Contrariamente a las preocupaciones de Gropius, las mujeres no sobresalieron sólo en el campo del tejido.

En 1931 una mujer, Lilly Reich es designada para dirigir el nuevo taller de arquitectura de la misma Bauhaus. En el taller de carpintería destacó la artista Alma Buscher y en lo de los metales Marianne Brandt.

La Bauhaus diseñó y realizó también joyería, según aquel espíritu racional de diseño industrial, solían ser compuestas por piezas modulares geométricas, composiciones sencillas y rigurosas.

También se experimentaron otros materiales como nos comenta Anni Albers en sus escritos: *“El primer estímulo para hacer joyas a partir de accesorios metálicos nos lo dió el tesoro de Monte Albán ... de una belleza tan sorprendente en combinaciones insólitas de materiales que nos dimos cuenta de las extrañas limitaciones de los materiales que se suele emplear en la joyería ... descubrimos la belleza de las arandelas y las horquillas ... nos extasiamos ante los tapones de fregadero ... el arte de Monte Albán nos había dado la libertad de ver las cosas disociadas de su utilidad, como materiales puros que valía la pena convertir en objetos preciosos.”*⁷¹

70 Ibidem. Págs. 598/599.

71 Ibidem. Pág. 599.

1.5 Las Vanguardias. Arte, joyería y cuerpo femenino.

Un paralelo, con la entrada de las mujeres en la Bauhaus, lo podemos encontrar también en todos los otros movimientos de vanguardia artística.

El siglo XX nace de una radical transformación que lleva a la sociedad desde la constitución patriarcal a la de la masa, y la vanguardia se manifiesta como la expresión artística de este cambio.

Las artes por primera vez no sólo se despliegan declaradamente en contra del orden social patriarcal/burgués, sino que hacen de esto su manifiesto por la superación de todas las barreras académicas a la libertad de expresión del arte.

Esta posición favoreció, de alguna manera, la entrada de las mujeres en el mundo artístico, aun como visto en la Bauhaus, con muchos obstáculos y rechazos por parte de los artistas varones.

Tomamos como ejemplo el surrealismo porque nos parece muy apropiado, para nuestro análisis, su interés hacia todos aquellos valores y atributos que en el imaginario suelen pertenecer al mundo de lo femenino.

Penelope Rosemont averigua y explica muy bien este mecanismo con la siguiente observación: *“las mujeres entran en el surrealismo sobretudo como amigas, mueres o amantes de los artistas del grupo; sin embargo muchas desarrollaron pronto un personal proyecto creativo (...) ad ecepcion de las vanguardias rusas, la de Breton es la primera vanguardia europea en la que el contributo femine no sea marginal. (...) André Breton y sus amigos fueron irreducibles enemigos de los enemigos de las mujeres (...) no sólo rechazaron las prerrogativas masculinas cuales la ley y el orden, la razón y la lógica, sino que llegaron tan mas allá hasta adoptar las así llamadas virtudes o vicios femeninos: intuición, impulso, pasividad.”*⁷²

Con esto estamos bien lejos de afirmar que había algo “feminista” en las intenciones de los surrealistas, de hecho su caracter misógino ha resultado a menudo denunciado por los escritos de las artistas que participaron al movimiento.

⁷² ROSEMONT P. *Surrealist Woman. An International Antology*. Citado en: CORGNATI M. *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*. Paravia. Ed. Bruno Mondadori. 2004. Pág. 129.

Leonor Fini habla de un habiente dogmático y inquisitorio y de la paradójica falta del reconocimiento de la autonomía de las mujeres *característica de este movimiento que pretendía liberar a los hombres*.⁷³

Nos limitamos, por tanto, solo a llevar un ejemplo de cómo la reacción al orden constituido patriarcal, característica del siglo pasado, conlleve una consiguiente admiración por los valores considerados femeninos, abriendo las puertas del arte a lo que antes se había reprimido.

Podemos leer el reflorcer de estos valores en una primera intuición por parte de los hombres que reconocieron en la “alteridad femenina”, la dispensadora de un conocimiento natural y perdido desde hace demasiado tiempo por la sociedad y el arte.

La mujer de todos modos no encuentra un terreno apropiado por ella tampoco en la sociedad de masa, los ritmos y las exigencias de las mujeres, como el hecho de ser madre, son incompatibles con la producción, ésta no acepta imprevistos que puedan ralentizar sus procesos.

Los valores femeninos los encontramos vivificados en las más espontáneas obras primitivas y artesanales, gracias a su fuerte relación con la naturaleza.

Una vuelta al primitivo y al trabajo artesanal trasladado en las obras de arte lo encontramos en muchas autoras como en las figuras informes de Louise Bourgeois.

Lo mismo vale para el uso “impropio” de las técnicas, que se han desarrollado a servicio de la voluntad masculina de objetivar el caos del mundo en rígidas formas. En este sentido vemos el uso del medio fotográfico por la Condesa di Castiglione que ya desde la segunda mitad del ochocientos lo utilizaba como recurso conceptual. Un medio de representación de la imagen de una mujer a fin de romper con los clichés, hecho por primera vez por la mujer misma.

La Condesa di Casiglione crea un antecedente al pasaje desde el arte objetual a la idea artística.

Esta manera de utilizar la fotografía destruía aquel principio de “autenticidad de la fotografía” dogmatizado por Weston. A través de la solarización, doble exposición y, más que todos, la deconstrucción y reconstrucción de la imagen a través del collage fue adoptado por las artistas al fin de crear su propio

73 Ibidem. Pág. 140

imaginario, encontrando un terreno libre de todos los academicismos, contribuyendo a disminuir la distinción entre categorías artísticas.

De hecho la gran tradición occidental de las bellas artes no pertenece a la mujer, ya que desde siempre ha sido excluida. Se solía formar pintoras, en el ámbito de afición aristocrática, sólo dedicadas a los géneros considerados menores, como bodegones y retratos.

En todo esto la mujer se reapropia de la representación de su propio cuerpo intentando librarse de todo los estereotipos del imaginario creados e impuestos por los artistas varones.

Volviendo la mirada hacia nuestro campo de investigación nos hemos planteado la pregunta ¿existieron en la Historia mujeres orfebres? es muy probable que sí. Podemos tal vez imaginar que en algunos talleres contribuya toda la familia, incluso las mujeres, con mansiones más o menos incidentes para la realización de las piezas. Quizás haga falta investigar mucho más, de momento no hemos encontrado ningún indicio, sobre esto.

La entrada de las mujeres en el mundo de la joyería sería un punto para profundizar más, vista la estrecha relación que la joyería conlleva con el cuerpo de las mujeres mismas. Nos limitamos a esbozar algunas consideraciones.

La joyería occidental, siguiendo la inclinación al predominio masculino sobre lo femenino y de lo racional sobre lo mágico, convirtió la joyería de símbolo amuleto a símbolo de poder.

En breve análisis podemos distinguir el poder económico que el hombre enseña tras la abundancia de ornamentos preciosos de su mujer, el poder social de poder crear un “imaginario”, a través del arte y de la moda, con el cual el hombre plasma e idealiza la imagen de la mujer y de la belleza.

La moda no es sólo una ulterior preponderancia política, los estándares de belleza creados por los hombres, pero generalmente reedificados por las mujeres, limitan ritualmente la seducción sexual del arquetipo femenino. La belleza es la trampa de Apolo: arresta y condensa la indeterminación del devenir natural.⁷⁴

Los trajes dan una forma racional al cuerpo de la mujer, pensemos en las faldas y corsés de los siglos XVII y XVIII, confiriéndole una belleza antinatural y por

74 PAGLIA C. *Sexual personae*. Torino. Ed. Einaudi. 1993. Pág. 41.

tanto subyugada. Esto no es sólo a nivel simbólico sino también práctico, los trajes masculinos han dejado siempre más libertad de movimiento y más comodidad.

Por el otro lado los adornos recargan el cuerpo de significantes, el oro y los diamantes son desde siempre considerados símbolo de lo eterno y de la incorruptibilidad en oposición a la finitud de lo natural.

Según la tesis de Camille Paglia, en la cual nos avalamos para explicar la posible afinidad artesanía/mujer, el arte es una de las armas con la cuales el hombre ha domado las adversidades telúricas, identificando con ellas a la mujer, más involucrada en la naturaleza. El hombre en cambio es más propenso a la conceptualización y a la proyección racional. Por tanto, teoriza Paglia, *concentrándose sobre sus formas, hizo de la mujer un objeto sexual, el hombre se ha esforzado en fijar y estabilizar el espantoso devenir de la naturaleza.*⁷⁵

Tomamos como referentes de la evolución del arte y del concepto de belleza en el paralelo entre los dos tópicos opuestos de Venus: la de Willendorf y la Nefertiti egipcia.

De la Venus de Willendorf (30000 a.C.) lo que llama la atención es la representación tan abstracta de la cabeza, la individualidad parece no formar parte del principio femenino, su cara no es importante por lo que la idea que nos transmite es la conexión que, a través de las espirales que rodean su cabeza, tiene con el universo. Esta Venus tampoco tiene pies. Es informe e inestable, en continuo cambio y movimiento *“La Venus de Willendorf se hunde y desaparece en su propio laberinto”*⁷⁶.

A medida que la sociedad se desarrolla y evoluciona en relación a la voluntad de dominio de la naturaleza, la simbología que explica el mundo y su relación con ello, inevitablemente cambia, se complica.

Nefertiti es el triunfo de la imagen, la firma y clara visión capturada desde el ojo y la razón: *Nefertiti es a la arquitectura hierática egipcia como la Venus a las informidades ovals de la tierra (...) Egipto ha inventado la elegancia, que es reducción, simplificación, y condensación. Madre naturaleza es yuxtaposición y*

75 Ibidem. Pág.35.

76 Ibidem. Pág. 73

*multiplicación mientras que Nefertiti es sustracción”*⁷⁷

De la misma manera podemos comparar la artesanía popular como la tradición que sigue los valores que crearon la Venus de Willendorf y el arte como el progreso de los valores que idearon la Nefertiti.

Mientras el arte se puede considerar la manifestación de la voluntad masculina de organizar y dominar la naturaleza, la artesanía nace y se nutre de la naturaleza misma.

Otro paralelo lo encontramos en el trabajo milenario de las mujeres: anónimo, orientado a armonizar y embellecer el ambiente familiar, dedicadas no a si mismas sino a la colectividad, cuyo trabajo, no exento de habilidades técnicas y estéticas, se trasmite de madre a hija. Encontramos en esto aquella humildad y lejanía del propio ego que eran las condiciones para entrar en relación con *la mano protectora de la naturaleza, material natural, proceso natural, y un corazón que acepta* según la visión budista de Yanagi Soetsu.

La revaloración de la artesanía significa la reevaluación de todos estos valores que muy a menudo la sociedad patriarcal ha ignorado o hasta incluso menospreciado.

Hoy día después que dicha sociedad ha mundialmente demostrado su fácil corruptibilidad y defectuosidad con los desastres medio ambientales, con la desnaturalización de la vida humana, vemos en el interés de recuperar la artesanía la posibilidad de volver a plantear otro tipo de valores sociales, una esperanza de la “feminización” de la sociedad.

La entrada de las mujeres en el arte ha sin duda cambiado mucho los parámetros de juicio y de consideración de los valores artísticos tradicionales, por tanto nos preguntamos ¿cuánto ésta habrá influenciado en la actual joyería? ¿cuánto la artesanía puede incidir en cambiar la ruta de la actual sociedad?

77 Ibidem. Pág. 91.

1.6. Hacia el “artista no cualificado”.

*“La enorme herencia cultural del hombre en los procesos de transformación de la materia no puede ser relegada a aquellos tipos de producciones seriales que tienen el único fin de ser vendidos y son por tanto privados de otros valores añadidos. Quien haya heredado los conocimientos de las sofisticadas técnicas artesanales tendrá que evolucionar y modificar el propio rol: llegar a ser el protagonista y experimentador del propio pensamiento y ya no más un sencillo ejecutor de las ideas y exigencias ajenas”*⁷⁸

Antitético al pensamiento de Morris y de Yanagi son las coetáneas teorías del filósofo inglés Robin G. Collingwood que teoriza una clara distinción entre “Arte verdadero” y artesanía. Él declaró que la mayoría de las cosas etiquetadas como Arte son sólo productos de una mera habilidad técnica. Define la artesanía como una actividad que transforma el material bruto en un producto concebido precedentemente según un proyecto establecido.

Collingwood no trata de definir el arte, sino que se limita a sugerir las características típicas de las actividades artesanales. Identifica en la planificación y en el conocimiento de los medios y de los resultados obtenidos sus características más importantes. En cambio, el arte no define a priori sus resultados ni tampoco tiene que proyectar a priori su trabajo.

Aunque las obras de arte puedan implicar una actividad artesanal, el arte no se tiene que identificar con ésta. El arte no es una cuestión de técnica, no es algo que pueda ser enseñado así como puede ser enseñada una técnica. Resumiendo, según Collingwood, *“técnicos se puede aprender a ser, sin embargo artistas se nace”*.⁷⁹

78 FRANCHI C. “Il mestiere dell’arte. I valori della manualità colta e il nodo tecnica-linguaggio nella plastica dei metalli”. En: AA.VV. Incontri nell’arte. Spazi politici della città creativa, Roma 2007, Meet in Art e Regione Lazio. Pág. 3

79 COLLINGWOOD, R.G. *Los principios del arte*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica. 1968 Pág 33.

La idea del talento como don especial está bien erradicada en la mentalidad occidental que además ha siempre valorado más el trabajo intelectual que no el manual. Fue esto, consciente e inconscientemente uno de los factores que empujan a los artesanos a querer ser considerados como artistas, así como pasó con los pintores y escultores del Renacimiento.

En la joyería contemporánea hay el peligro de una actitud, latente, que podría contribuir a perder los conocimientos técnicos y el espíritu artesano por la aspiración a entrar en el mundo de las artes. La cuestión del ego y de la posición social no son ajenas en las reivindicaciones de la joyería contemporánea, donde, sobre todo las nuevas generaciones, son artistas provenientes de otros campos de formación, como arquitectura y bellas artes, entre las áreas más cercanas, pero no están excluidas todas las otras ramas universitarias.

La formación de la joyería tradicional, así como antes de las academias era la de los artistas como pintores y escultores, era una formación de taller. A este respecto nos informa Claudio Franchi que *“los antiguos estatutos de los gremios de orfebrería (...) pretendían que a cada Maestro fueran flanqueados unos discípulos, con contratos por los menos de siete años. Se asumían chicos de 12-13 años cuya temprana edad permitía una excepcional capacidad de aprendizaje casi automático del oficio. Es lo que hoy se considera para el estudio de ciertos instrumentos musicales, o ciertos deportes, si se anhela a la excelencia. (...) por lo que concierne a la manualidad culta es difícil pensar que se pueda crear un buenísimo orfebre, empezando a trabajar después de los 14-15 años.”*⁸⁰

Hoy no sólo no se obliga a los maestros a tener aprendices en su taller sino que las leyes dificultan, hasta incluso prohíben, esta antigua praxis.

Las nuevas generaciones que quieren trabajar en el ámbito de la artesanía, carecen de una “alta formación” esencialmente por esta razón, por un problema estructural de la actual sociedad. No hay interés económico/político a la formación de gente cualificada, libre y autónoma en su trabajo.

Hoy en día la idea y el proyecto intrínseco a la obra es lo que parece realmente contar en la evaluación de una propuesta artística, respecto a la ejecución técnica

80 FRANCHI C. *“Breve saggio sull attuale dimensióne dell’artigianato”* En: ARRO, Año X N1. Roma, 2001.

puede también no ser competencia del artista, visto que cualquier técnico, o máquina, puede realizarla.

Liesbeth Den Besten⁸¹ argumenta el rechazo, que existía en Holanda en los años '60, hacia la artesanía, considerada como algo retrogrado, fuera de moda, incluso reaccionario:

La aversión a la habilidad artesanal era tan intensa que incluso afectó el sistema educativo en los Países Bajos. En los '70, algunas academias incluso desecharon las tradicionales instalaciones técnicas. En el 1970, por ejemplo, la Academia de Arte de Arnhem atrajo Gijs Bakker como profesor al departamento de joyería más antigua. En pocos años Bakker había cambiado el departamento en uno de diseño de producto. Se inició la cooperación con las industrias, y olvidó el aspecto artesanal de joyas. (...) se adoptó un nuevo enfoque, utilizando materiales prefabricados industriales. Las habilidades de artesanía tradicional de la orfebrería y de la herrería se convirtieron en inaceptables. Arnhem fue la primera academia con un programa educativo en el diseño de productos con óptimos resultados. (...) Siempre he interpretado este fenómeno como un movimiento de liberación que tenía sus raíces en la sociedad liberal holandesa de los años '60/'70.

*Nos ha traído cosas buenas pero también hemos perdido mucho.*⁸²

Nos pareció muy emblemática esta chita, en cuanto testimonia el cambio de la mentalidad y por consiguiente de la enseñanza, y de la actitud de las personas respecto a la palabra artesanía, como algo de negativo, antiprogresista.

La frase de Collingwood “técnicos se puede aprender a ser, sin embargo artistas se nace” puede resultar hoy una graciosa paradoja en cuanto que nacen siempre más artistas y faltan, siempre más, artesanos que les puedan enseñar.

Todas las preocupaciones hacia la sociedad del futuro de Morris y Yanagi, en cambio, se han hecho realidad, hoy el problema del trabajo no cualificado y de la falta de la enseñanza artesanal es algo que se tiene que recuperar a tiempo.

81 Liesbeth Den Besten es una periodista holandés especializada en artesanía y diseño. Es presidenta de la Françoise van den Bosch Fundación para la joyería contemporánea. Da clases, sobre todo acerca de la joyería contemporánea y las artesanías, en las conferencias internacionales y academias de arte.

Es en preparación: un libro sobre la joyería europea actual, basado en sus conferencias.

82 DEN BESTEN L. En AAVV. *The Foundation*. En. Think Tank Edition01[en línea]. N.1, 2004. (<http://www.thinktank04.eu/page.php?4>).

A este respecto dice Claudio Franchi: *asistimos a procesos aparentemente evolutivos que damos por sentado, por el contrario, observando bien, parece que viene a menos lo que es el cotidiano específico de cada hombre, lo que lo llevaba a saber hacer más o menos todo; Vivimos en una temporada de declive de la manualidad culta y quizás pocos advierten el riesgo del compromiso global, hasta incluso ecológico, de un mundo sin manos.*⁸³

Como hemos visto hablando de las teorías de Yanagi Soetsu, al venir a menos la artesanía popular eclipsada por la industria, llega a ser la artesanía de artistas, la que hemos identificado con la joyería contemporánea, la única que, por su carácter no exclusivamente comercial, puede y tiene que hacerse cargo también de la transmisión y preservación de la cultura artesana.

Al igual que la intuición de Yanagi, Claudio Franchi teoriza la necesaria entrada de las artes aplicadas en el mundo del arte, reivindicando su valor artístico y cultural, no pudiendo tener jamás un valor competitivo en el mercado de los objetos de uso.

En palabras de Claudio Franchi: *el terreno de producción de la artesanía, como sector de realización de objetos de uso ha sido transferido a la industria y la manualidad tendrá que continuar viviendo en el sector de las artes, como era en la antigüedad, único lugar en el que puede encontrar terreno fértil de libre experimentación y expresión.*

Sin embargo aquí recordamos la preocupación de Franchi que en nombre de esta libre expresión, los joyeros se olvidan de la responsabilidad que tienen de aprender y perpetuar la enseñanza artesanal, contribuyendo de este modo aún más a la radical desaparición del conocimiento del oficio.

De todos modos, personalmente creemos que la joyería contemporánea, y por esto nos interesa tanto esta investigación, lleva consigo un potencial real de rescate del trabajo artesanal.

A este fin vemos que, aunque sea importante, la formación de los artesanos no debería ser tampoco exclusivamente manual porque gracias a una formación específica universitaria y multidisciplinar las nuevas generaciones tienen la

83 Ibidem.

preparación y la facultad de investigar sobre el pasado, el presente y por tanto ser más conscientes del futuro de su oficio.

La institución universitaria debería hacerse cargo del mantenimiento práctico de este oficio, no sólo documentando científicamente los procesos técnicos sino también creando y favoreciendo el aprendizaje manual, abriendo las puertas a la enseñanza de los maestros artesanos.

Si por un lado es verdad que el artesano analfabeta del cual hablaba Yanagi es una presa fácil de destruir por la actual economía, que es lo que está pasando en los países en vías de desarrollo, es verdad por otro lado que sería también importante para la sociedad que los artistas volvieran al espíritu y al trabajo manual como actitud para mejorar el mundo, su espíritu y sus obras.

Capítulo 2

¿Qué es la “Joyería Contemporánea”?

2.1. Joyas de Artistas.

*En el siglo XX el desarrollo técnico ha venido a cuestionar el funcionamiento artístico anterior. El hecho de que se hayan liberado los conceptos que el arte clásico imponía, ha supuesto la creación desorbitada. Aparecieron una infinidad de propuestas nuevas, en muchos casos desbordadas, como consecuencia de una progresiva evolución. Esta tendencia liberadora se manifestó antes en las artes plásticas que en otros campos del pensamiento. El concepto de experimentación se convirtió en una norma de valoración artística extendida a todas las manifestaciones de vanguardia, tanto las heredadas de lo racional, como aquellas que inferían un carácter romántico. Sin duda, este ha sido el siglo en el que el progreso ha aportado al mundo más avances, además de un sinfín de cambios. La interdisciplinariedad entre las diferentes materias artísticas, confiere la pérdida de los límites; lo que ha potenciado, y en consecuencia, ha producido un enriquecimiento para las mismas. Ese cambio tan profundo que experimentaron las artes del siglo XX, conllevó a la modificación de las estructuras convencionales.*⁸⁴

En este contexto de experimentación, libertad de fronteras entre las artes y búsqueda de originalidad, nace el interés por parte de los artistas por la, que se suele definir, “joyería de autor”, o sea la realización por parte de orfebres de piezas proyectadas por artistas.

La mayoría de los artistas deambularon por el diseño de algunas piezas pero sólo unos pocos se involucraron más, entre estos Braque y Dalí.

84 CABALLERO ARENCIBIA, M. “Técnicas alternativas puntuales e los procesos intermedios entre el grabado de concepción escultórica y la fundición. La cera como germen creativo.”. Director: Dr. Doreste Alonso Atilio Jesús. Universidad de la Laguna, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura y escultura, 2005. Pág. 40.

En 1963 Georges Braque, a la ya avanzada edad de 82 años, diseño más de ciento treinta joyas, de tema mitológico reelaborados en su peculiar clave metafísica.

Dalí, de otro lado, utilizó la joyería a lo largo de su carrera artística, considerándola como una verdadera ampliación de su propia producción.



Figura 1.
Salvador Dalí. *Labios rojos*.
Broce, oro amarillo 18kr,
rubíes y perlas. Años '50.

Sus obras de joyería son el fruto de la colaboración con artesanos orfebres de Nueva York, Henryk Kaston, Ertman y Alemany, y de la financiación por parte de la Fondazione Catherwood Bryn Mawr, entre el 1941 y el 1958. En el 1958 la colección fue adquirida por la Owen Cheatam Foundation que oragizó exposiciones en todo el mundo.

Podemos ver en la aproximación con la que Dalí abordó los proyectos de joyería que sigue la vertiente de objetivar en las piezas su imaginario.

La aportación más importante de Dalí para nuestra investigación ha sido más bien los escritos sobre su filosofía y sus consideraciones, vanguardistas para la época, respecto a la concepción de la joyería tradicional aún vigente.

Dalí hace referencia al renacimiento, al hecho de que los grandes artistas no se limitaban a un solo medio de expresión.

Él hace referencia al genio de Leonardo Da Vinci que “*llegó bien más allá de los límites de un cuadro*” y de Benvenuto Cellini y Botticelli que “*crearon objetos y ornamentos enjoyados de gran hermosura*”.

Dalí por lo tanto rechaza radicalmente la idea de ponerse límites a si mismo:

Mi arte incluye no sólo la pintura, la física, la matemática, la arquitectura y la ciencia nuclear, la física nuclear, la mística nuclear, sino también la joyería!

Mis joyas son una protesta en contra de la importancia que se atribuye al coste de los materiales empleados; son concebidos de modo que el arte de la joya sea en su verdadera prospectiva, donde el valor del diseño y de la manufactura tiene que ser valorado más que el valor de las piedras, ¡como en los tiempos del Renacimiento!

*En las joyas, así como en todo mi arte, yo realizo lo que amo. En algunos de éstos se puede notar una armonía arquitectónica, como en algunas de mis pinturas; la ley logarítmica es aquí evidente, como también la interrelación entre espíritu y materia, entre espacio y tiempo.*⁸⁵

Mis joyas, sigue Dalí, enseñarán que los objetos de pura belleza, inutilizables pero maravillosamente realizados, han sido apreciados también en un periodo en el que los criterios materialistas y utilitarios eran predominantes... los objetos de arte (de esta colección) nunca han sido pensados como objetos inanimados en criptas de acero: ellos han sido creados para el placer de los ojos, para la elevación del espíritu, por estimular la imaginación, para expresar condenas.

*Sin el público, sin la presencia de los espectadores, ellos no pueden cumplir con la función por la que han sido creados. El espectador llega a ser, entonces, el artista principal: su vista, su corazón, su mente se juntan en el intento de alcanzar las intenciones de quien los ha creados, y les dan la vida.*⁸⁶

La recopilación de la Owen Cheatham Foundation de las ideas y escritos de Dalí en torno a la joyería, publicada con el título *A Study of his art in Jewels*, se ha convertido en uno de los testimonios más importantes de la reciente historia de la nueva joyería.

Encontramos en estas afirmaciones tan vanguardistas de Dalí unos de los puntos de debate aún en auge entre los teóricos de la joya contemporánea.

En primer lugar algunas de sus piezas no están estructuradas para ser llevadas puestas, y esto es, como veremos a lo largo de nuestra investigación, aún un punto vivo de debate: ¿se puede seguir llamando joyería?

Otros puntos de su discurso que encontraremos en las posiciones de los artistas joyeros son: la protesta en contra de la importancia que se atribuye al coste de los materiales empleados y por tanto la importancia del proyecto, del estudio y del mensaje del artista; así mismo, la importancia del público en el entender la pieza y apreciarla como obra de arte y no sólo como objeto utilitario.

85 BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara, Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Pág. 292

86 Ibidem.

Se instaura por lo tanto una nueva visión de la joyería donde finalmente también las joyas tienen algo que decir y piden su justo protagonismo.

A lo largo del siglo XX casi todos los artistas más representativos realizaron una interpretación en joyería de sus obras. Interesante es confrontar las joyas de los artistas más famosos y ver cómo a primera vista ya se puede identificar el autor. Esto porque la mayoría trasladaron la poética y el imaginario de su propia obra artística en el pequeño formato de las joyas y con los materiales y la funcionalidad propia de esta clase de objetos.

La manera de enfrentar el mundo de la joyería es, de hecho, para ellos como un cambio de escala de su obra.

En la entrevista con Rita Marcangelo e Andrea Lombardo, artistas y galeristas de “joyería contemporánea”, surgen varias reflexiones a este respecto.

Principalmente se comenta que el interés hacia la joyería por parte de los artistas puede ser también una maniobra comercial puesto que el valor de una pieza de la obra propia del artista, un cuadro o una escultura, costaría muchísimo más que no una reproducción de su arte en formato joya.

Además el favor de la crítica y la apreciación, o simplemente el interés del público hacia la joya ideadas por un gran artista es asegurado al cien por cien: *“una obra de Dalí trasmutada a joya no puede no tener éxito.”*⁸⁷

A este respecto es importante aclarar que la joyería de autor es un fenómeno distinto al de la “joyería contemporánea” cuyo comienzo y desarrollo es autónomo respecto a él.

El fenómeno de la “joyería contemporánea” nace desde el campo de la joyería misma, por artistas como Skubic, por citar el ejemplo que llevó Andrea Lombardo en la entrevista: Skubic tiene una formación de orfebre y sus trabajos son *“una manera vanguardista de pensar, que existía en cuanto existía un patrón tradicional que tenía que ser roto. Por lo tanto la implicación de los artistas joyeros en transformar su campo de acción en arte era mucho más arriesgada que no desde la posición de los artistas consagrados.”*⁸⁸

⁸⁷ Andrea Lombardo, entrevistado por Chiara Pignotti, Roma 27 abril 2011.

⁸⁸ ibidem.

Luego, como puntualiza Rita Marcangelo, hay la completa libertad por parte de ambos de querer adoptar cualquier tipo de lenguaje, de hecho el mismo Skubic se dedica también a la escultura.

Para los galeristas que promueven los nuevos conceptos de la joyería, las propuestas de los artistas que quieren hacer un juego de “reducción del tamaño” de su obra no tienen ninguna originalidad enriquecedora para el ámbito más complejo de la joyería.

Los dos fenómenos, “joyas de artistas” y “artistas joyeros”, son paralelos, nacen y actúan en planos distintos, aun teniendo sin duda muchos puntos en común.

Uno de los puntos en común es el mecanismo del mercado en el que ambas vertientes se mueven. Así como las joyas de los artistas, de manera más fácil y directa, eran destinadas a entrar a ser parte de las colecciones particulares de los adinerados amantes del arte, respondiendo al mismo mercado del arte, así la joyería contemporánea, en cuanto obra de arte, aspira a ser consagrada por una importante colección o museo.

A este propósito Benjamin Legnel comenta: *“Desde mi punto de vista, el mercado de la Joyería Contemporánea funciona de manera similar al del arte, pero a una escala tan reducida que su falta de visibilidad cuestiona su existencia”*.⁸⁹

La exclusividad de la joyería contemporánea podría parecer también una maniobra de mercado. Como en el mercado de las artes, en el circuito del coleccionismo de joyería contemporánea, empiezan a hacerse eco los nombres de los artistas más valorados. Nombres que llegan a ser la garantía de segura inversión por parte del coleccionista.

Así comenta Yanagi poniéndonos en alerta sobre la importancia que los occidentales atribuyen al nombre del artista: *Se los nombres de los autores hubieran sido del todo desconocidos, estamos seguros que sus trabajos hubieran superado la prueba del tiempo? Muchos compran no tanto la calidad del objeto cuanto el nombre de quien lo ha hecho*.⁹⁰

Dicho esto no queremos en absoluto devaluar la gran importancia de las joyas de autor. De hecho es diferente la manera de trabajar con la joyería de algunos artistas que entendiendo la importancia del saber usar las técnicas propias de la

89 GREY AREA AREA GRIS web <http://www.grayareasymposium.org/es/>

90 YANAGI, S. *Un' arte senza nome*. Bergamo, Ed. Servitium. 1997. Pág. 118.

joyería, se implicaron en aprenderlas. Las piezas que los artistas hacen con sus propias manos serán sin duda más completas, porque el procedimiento creativo/constructivo se puede de esta manera desvincular del proyecto inicial, o al contrario, en el mismo proyecto se puede adoptar una solución o la otra, opción que sólo el conocimiento previo del metal y del oficio te puede dar.

De esta clase de artistas joyeros son los italianos Pomodoro. Dos hermanos, Arnaldo arquitecto y Giò pintor y diseñador gráfico. Sus respectivas áreas de formación se reflejaron inevitablemente en la joyería, cada saber y maestría alimenta el uno y el otro campo de expresión dando lugar a obras magistrales. Como hemos visto también con Cellini las artes se ayudan mutuamente al fin de superar dificultades técnicas y expresivas.

La producción de los hermanos Pomodoro llegó hasta obras de escultura monumental, donde el estilo era muy reconocible, sin embargo no había jerarquías entre sus esculturas y joyas. No se puede hablar de su arte sin mencionar las joyas, como no se puede hablar de ellas sin mencionar las otras áreas de actuación de los respectivos artistas.

El español Julio González, es en cambio el ejemplo opuesto: Nacido en una familia de tradición orfebre y artesanos de hierro forjado, pronto se interesa en la escultura.

La orfebrería estuvo presente en todas las etapas de su vida y de carrera profesional. La primera aparición pública de Julio González como artista se produce a través de su trabajo en orfebrería. Fue con ocasión de la participación, junto con su hermano Joan, en la exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas en Barcelona, donde obtuvo con sólo dieciséis años una medalla de oro. Sin embargo en un primer momento la joyería era sólo un declarado “*medio de sobrevivir*”, a pesar de que su trabajo se caracterizó por el uso de materiales humildes como la plata, el bronce, el latón y el hierro forjado.

Sólo después haber conocido al orfebre bilbaíno Paco Durrio, que lo introdujo a la apreciación de la joyería como verdaderas obras de arte, empezó entonces a considerarla como una actividad de igual signo que el de su actividad plástica, aunque delimitada por su tamaño.⁹¹

91 AAVV. *Joyas del arte moderno*. Torrent. Ed. EMAT y Ayuntamiento Torrent. 2009. Pág. 40.

Esto lo demuestra su primera exposición individual, en 1927, en la cual presentó, conjuntamente a sus pinturas y esculturas también los objetos de orfebrería.

Como vemos, no se puede generalizar, cada enfoque hacia el trabajo de la joyería es por tanto personal, cada artista se involucra más o menos según su interés.



Desde arriba a la izquierda: Georges Braque; Alexander Calder; Eduardo Chillida; Jean Cocteau; Niki de Saint Phalle; Lucio Fontana; Dorothea Tanning; Roy Lichtenstein; Man Ray; Pablo Picasso; Giò Pomodoro.

2.2. Artistas joyeros.

Entre los equipos artista/artesano, que surgieron para responder a la necesidad de soporte técnico a los artistas, destacamos, entre otros, un caso de recíproca y fructuosa aportación entre las dos vertientes: la del joyero italiano GianCarlo Montebello.

En 1967 Montebello y Teresa Pomodoro abrieron en Milán un taller de joyería, que se nombra con la sigla GEM, empezando, de esta manera, su actividad de editor de joyas de artista.

Desde el '67 hasta el '78 Montebello trabajará para artistas como, entre otros: Cesar, Sonia Delaunay, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Hans Richter, Larry Rivers, Niki de saint Phalle, Jesús Soto, Alex Katz, entre los más famosos.

Con este material organiza exposiciones en toda Europa y en las Américas, tanto en galerías particulares como en museos.

En '70 conoce en París a Man Ray que será el artista/maestro más importante por lo que concierne a su personal formación como artista.

Montebello suele resumir su enseñanza con la frase: *“il m'apprend la simplicité des choses”*.

Entre 1972 y 1976 viaja sobretodo por los Estados Unidos, donde amplia sus contactos profesionales con artistas y galerías.

Como veremos hablando de la “joyería contemporánea”, uno de los requisitos es precisamente la movilidad por parte de los interesados, en cuanto única manera de estar al paso con la vanguardia de este arte puntual que no tiene una fácil visibilidad pública.

Estos viajes y sus 11 años de trabajo en estrecho contacto con los artistas más influyentes del panorama internacional dieron sus frutos en la madurez de Montebello como artista, que en el 1978 decide cerrar el proyecto GEM, y transformar su taller en un estudio donde trabajará exclusivamente los propios proyectos. Montebello, como él mismo declara, no se pone prohibiciones como diseñador de hecho prefiere llamar a su obra experimental “ornamentos”.

De un lado trabaja según la orfebrería clásica, tal cual es su formación de base, y por el otro lado hay una continua atención por su parte sobre los otros campos de las artes, de las nuevas técnicas y de la investigación, *surgió así la necesidad de*

*enfrentarme a un posible proyecto de interdependencia entre arte, diseño y producción.*⁹²

Montebello no excluye el uso de materiales y máquinas de las nuevas tecnologías, su referente es la Bauhaus y sus talleres:

*quiero subrayar (la palabra) talleres y no industria porque los primeros ponen al hombre a la cabeza del proyecto y de las técnicas al fin de obtener un resultado auténtico; Las segundas invierten la relación anteponiendo la máquina al hombre ... teniendo en cuenta sólo la fácil ganancia y quitando el trabajo a quien posee el saber y la capacidad. Él llama a su producción múltiple porque serial es sinónimo de estandarización mientras la multiplicidad es más cercana a la idea de cuerpo vivo susceptible en continua transformación.*⁹³

Un ejemplo de su manera de trabajar puede ser una obra de 1990 donde aplicó un botón industrial a clips en una pulsera y con esto declaró *la posible autenticidad de un objeto obtenido industrialmente.*

Este recurso es similar al *ready made*, sirvió simplemente el poner el botón en otro contexto, sin cambiar su valor: en cuanto objeto industrial, era al mismo tiempo parte de una obra de arte única.

En la joyería se empieza e introducir un juego de reenvíos de sentidos, un cuestionamiento sobre el valor y el propio ser joya, sobre la funcionalidad y la vanidad. Una de sus obras más representativas de todo lo dicho, que podemos usar como ejemplo, son los “lazos para zapatos” de 1997. En esta obra los lazos, en polímero rojo para cerrar los zapatos, están enriquecidos con unas terminaciones en oro, la alteración de lo funcional a ornamental ha revalorizado su función de uso preeminente.

Su obra es un ejemplo de la naciente inclinación hacia la conceptualización del artefacto, los joyeros se declaran artistas y empiezan a extender sus campos de actuación sirviéndose del medio a ellos más próximo: la joya.

Como se lee en estas líneas de un artículo sobre Peter Skubic, con ocasión de la pasada retrospectiva a la Pinacoteca de Múnich:⁹⁴

92 GianCarlo Montebello web (<http://www.bomontebello.com/bio.htm>)

93 Il giornale **agc** [en línea]. N.3 (2007).(<http://www.agc-it.org/giornale/giornale_2/11%20giornale%20n%203.pdf>)

94 Pinakothek Der Moderne web (<http://www.pinakothek.de/en/kalender/2011-03-19/10534/radical-peter-skubic-jewelry>)

(Él) ve la joyería como un experimento, un *body happening*, un acto de liberación creativa que va más allá de las fronteras establecidas, se deduce que este espíritu ha sido, inevitablemente, por influencia de las artes contemporáneas, cuyos límites también se encuentran vacilantes frente a la adopción de nuevos recursos expresivos como el video, la instalación, la performance, etc.

Entre los años '60 y '70, muchos joyeros empezaron a declarar “*¡Estamos creando arte. Es una revolución!*”⁹⁵, poniendo las bases de lo que en estas últimas decenas de años se está definiendo como “joyería contemporánea”.

El, ya citado, joyero austriaco Peter Skubic⁹⁶ está considerado uno de los primeros agentes provocadores entre los autores de joyería.

Su lema es esclarecedor: “*La joyería es también una disciplina intelectual*”. Nos reenveía una vez más a Cellini, a sus posiciones que declaraban la joyería no sólo un arte mecánico sino también intelectual, en el que se actuaba mediante el pensamiento y la lógica.

Ambas partes quieren el mismo fin, elevar la consideración de la joyería hacia el rango de las artes mayores, sólo que el “intelectual” de hoy no es en el mismo sentido del ingenio celliniano, sino en el “intelectualizar” a la pieza misma.

Esto implica un cambio radical de los parámetros convencionales de la “función” de la joyería. La belleza y el adorno vienen adjudicadas a la joyería tradicional, los nuevos artistas joyeros, parecen querer hacer hablar a su obra, utilizarla como metáfora expresiva de un discurso intelectual.

Esto nace también por el espíritu crítico del arte de post guerra. Los movimientos de los jóvenes revolucionarios de los años '60 critican la sociedad refutando los símbolos del lujo y de la hipocresía burguesa.

Skubic renuncia al oro, en cuanto su historia está “*manchada de sangre y violencias*”⁹⁷, y elige materiales pobres, sobretodo metales fuertes como el acero inoxidable, *símbolo de la sociedad industrial y de la producción de masa*⁹⁸. De hecho sus obras, que espacian entre escultura y joyería, recuerdan el diseño industrial, son elementos ensamblados a encaje, sin ninguna soldadura, el conjunto se queda estable gracias a un juego de un sistema ingenioso de tensiones

95 Ibidem.

96 Peter Skubic web (www.peterskubic.at)

97 Comunicado de prensa, *Peter Skubic lo specchio della creatività*. RAM Padova 2010. En: *Pensieri Preziosi web*, monografie: (<http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/comunicato%20stampa%20skubic.pdf>)

98 Ibidem.

con muelles, hilos de acero e imanes, todo en perfecto equilibrio, que le valieron el apodo de artista/mecánico. Sus obras representan muy bien la sociedad actual: mecánica, racionalista y fría.

Skubic no era el único en sentirse incómodo con el oro y con los dictámenes de la joyería tradicional, él era uno entre los joyeros que en las décadas de los '70/'80 empezaban a entender la joyería de otra manera.

Emblemática es la “última pieza en oro” del artista suizo Otto Kunzli, del 1980, que consistía en un brazalete de caucho negro que encierra, sin dejarlo ver, un balón de oro, complementándolo con el título: “*Gold makes you blind*”.

Kunzli declara que lo que había sido en la antigüedad un *reflejo divino* llegó a ser para él vacío y sin atractivo, *debido a circunstancias sociales y políticas, tales como la extracción de oro en Sudáfrica durante el régimen del Apartheid*.⁹⁹

Kunzli volvió más tarde a usar el oro, utilizándolo por su valor simbólico, y no económico, construyendo una cadena con 48 anillos de boda de segunda mano. Esta pieza es un canto poético a la finitud de la vida, y a la vanidad de los valores humanos: *son piezas muy íntimas... y nos gustaría pensar que iban a ser apreciadas incluso después de la muerte de su dueño, o tal vez enterradas con ellos. Vemos, en cambio, que la mayoría de ellas han sido recicladas, para ser fundidas, para producir otras joyas. La noción romántica de un objeto precioso personal ha sido destruida*.¹⁰⁰

Sobre su carácter simbólico se podría hablar mucho, desde los tesoros robados y destruidos por los conquistadores, hasta la recopilación nazi de los dientes de oro de sus víctimas.

El collar no se propone por tanto como una pieza de joyería hecha para ser vendida por su belleza de adorno, admirada por la maestría técnica o valor comercial, sino nace como obra de arte, expresión de una reflexión poética personal del artista.

En 1961 “the worshipful company of goldsmiths” organizó una muestra internacional de joyería moderna en Londres aunando más de 1000 piezas de 28 países diferentes. Esta exposición reveló al público inglés una nueva concepción de la joyería y provocó un vertiginoso incremento de interés hacia este arte.¹⁰¹

99 Nova Joya, blog (<http://novajoya.blogspot.com/2011/01/otto-kunzli.html> 26/01/11)

100 Ibidem.

101 BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980. Pag. 298.

Esto comportó el abrir de numerosas galerías de joyería artesanal en toda Gran Bretaña, y el sobresalir de los primeros nombres de artistas joyeros que reencontraron mayor éxito por esta exposición.

Entre otros dos artistas: el ingeniero Andrew Grima, cuya producción se caracteriza por la experimentación de las texturas y por los *objets trouvés* fundidos en oro de 18 kilates y decorados con piedras preciosas; y la joyera Gerda Flockinger, que nos recuerda que la Gran Bretaña era el país europeo donde la mayoría de los diseñadores de joyería eran mujeres.

Nombramos, entre otras, Patricia Tormet por sus experimentos bizarros, a fin de encontrar varias posibilidades de texturas. Consistían en *bombardear oro fundido sobre un plato de lentejas, o también el cierre instantáneo del oro fundido entre estratos de carbón texturizado*.¹⁰² Su investigación encuentra en la “joyería erótica” una de las más originales texturas. Se trata de piezas compuestas por una infinidad de figuritas en miniatura que crean complejas composiciones figurativas que a primera vista parecen sólo una textura abstracta.

Otros protagonistas innovadores de la escena londinense fueron el matrimonio Wendy Ramshaw y David Watkins, ella ilustradora y diseñadora textil, él inicialmente pianista de jazz y ahora escultor y artista de joyería, los cuales desde los años '60 diseñaron bisutería inspirada en las pinturas de acrílico pop art de la época.¹⁰³ Con las colecciones de 1963, “*optical art joyería*”, que utilizaba los recursos del homónimo movimiento artístico, y la bisutería en papel “*flat pack*”, (un “kit” de elementos de adorno pre cortados para que sean ensamblados y listos para ser llevados puestos) tuvieron el gran éxito.

Sus obras se basan mucho sobre el diseño de producto y también los materiales, como acrílico o formica (material llamado por su marca Colorcore ®), y las herramientas, como el corte laser, son los recursos del ámbito del *interior design*.

Así David Watkins explica su metodología de trabajo: “*Yo uso todos los métodos y materiales posibles, y elijo lo que me parece más apropiado para*

102 Ibidem. Pag.300

103 The international Design Museum web: archive, event 2011, “*All about. Wendy Ramshaw und David Watkins*” (<http://die-neue-sammlung.de/archive/event/2010/all-about-wendy-ramshaw-und-david-watkins/?L=1>)

*hacer mis ideas realidad. Uso a menudo una combinación entre el trabajo de fábrica y el trabajo artesanal ".*¹⁰⁴

La obra más representativa de Wendy Ramshaw es una serie de cinco anillos que pueden ser combinados entre ellos y llevados juntos. Sus anillos son presentados con una estatuita de diseño similar, como una obra joyería/escultura la una soporte y la otra complemento, en apariencia inseparables entre si.

David Watkins en sus obras refleja sus pasiones personales como la admiración por la película "2001 una odisea espacial" cuya peculiar estética escenográfica se puede encontrar en sus diseños y realizaciones en acrílico; y su primera pasión la de la música jazz: *la escultura/joya portátil tienen sus raíces en el jazz: la superposición, la repetición, la yuxtaposición tienen su origen sin lugar a dudas en la música.*¹⁰⁵

Él considera sus piezas esculturas para llevar, ellas detentan por tanto el protagonismo, su joyería es ambiciosa: no tiene la intención de complementar el cuerpo o la ropa.

Algunos de los primeros en introducir el uso del acrílico poliéster aplicado a la joyería fueron Claus Bury, Gerd Rotham y Fritz Maierhofer.

Estos joyeros de formación tradicional pensaban que la joyería tenía que reflejar los tiempos en los que vivimos.

Anderson Black hace una consideración muy interesante a propósito de este tipo de joyería: *aun no siendo objetos preciosos, sus trabajos son muy costosos y pocos vendidos. Esto hace pensar que el público no está preparado para tales innovaciones. Una de las razones posibles son tres:*¹⁰⁶

Una tradición de seis mil años no puede ser fácilmente olvidada; o, por otro lado, no entendiendo la laboriosidad del trabajo, y el consiguiente costo elevado, los clientes son desanimados por los precios; o en fin, la inversión económica asociada a la adquisición de joyería es aún un factor importante *hasta incluso para el más iluminado coleccionista.*¹⁰⁷

104 GZ, Goldschmiede Zeitung Das Magazin Fur Schmuck und Uhren web: (http://www.gzonline.de/cgibin/adframe/design/article.html?ADFRAME_MCMS_ID=114&id=125671420166249712742)

105 Ibidem.

106 BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico De Agostini, 1980. Pág. 305.

107 Ibidem.

Tomando en consideración que ha sido escrito en 1973, vemos que en sólo pocos años, esta nueva manera de concebir la joyería no sólo ha sido largamente aceptada, sino que influyó en la didáctica de las actuales escuelas de joyería y el naciente coleccionismo de esta específica joyería considerada más bien como obra de arte, aun, como veremos, quedándose relativamente fuera del interés del gran público, por su carácter exclusivo y elitista.

El británico Peter Chang llevó el trabajo con acrílico y plástico a altos niveles técnicos, realizando obras magistrales.

Chang se forma en Bellas Artes, como escultor y grabador, sin embargo aplica su investigación sobre el material acrílico en la realización de joyas.

Su obra se caracteriza por las “escultóricas” pulseras, respecto a las cuales dice el autor:

*"Las piezas se pueden usar como esculturas, o pueden ser usados como joyas. Cada persona tendrá una respuesta diferente, y eso me gusta."*¹⁰⁸

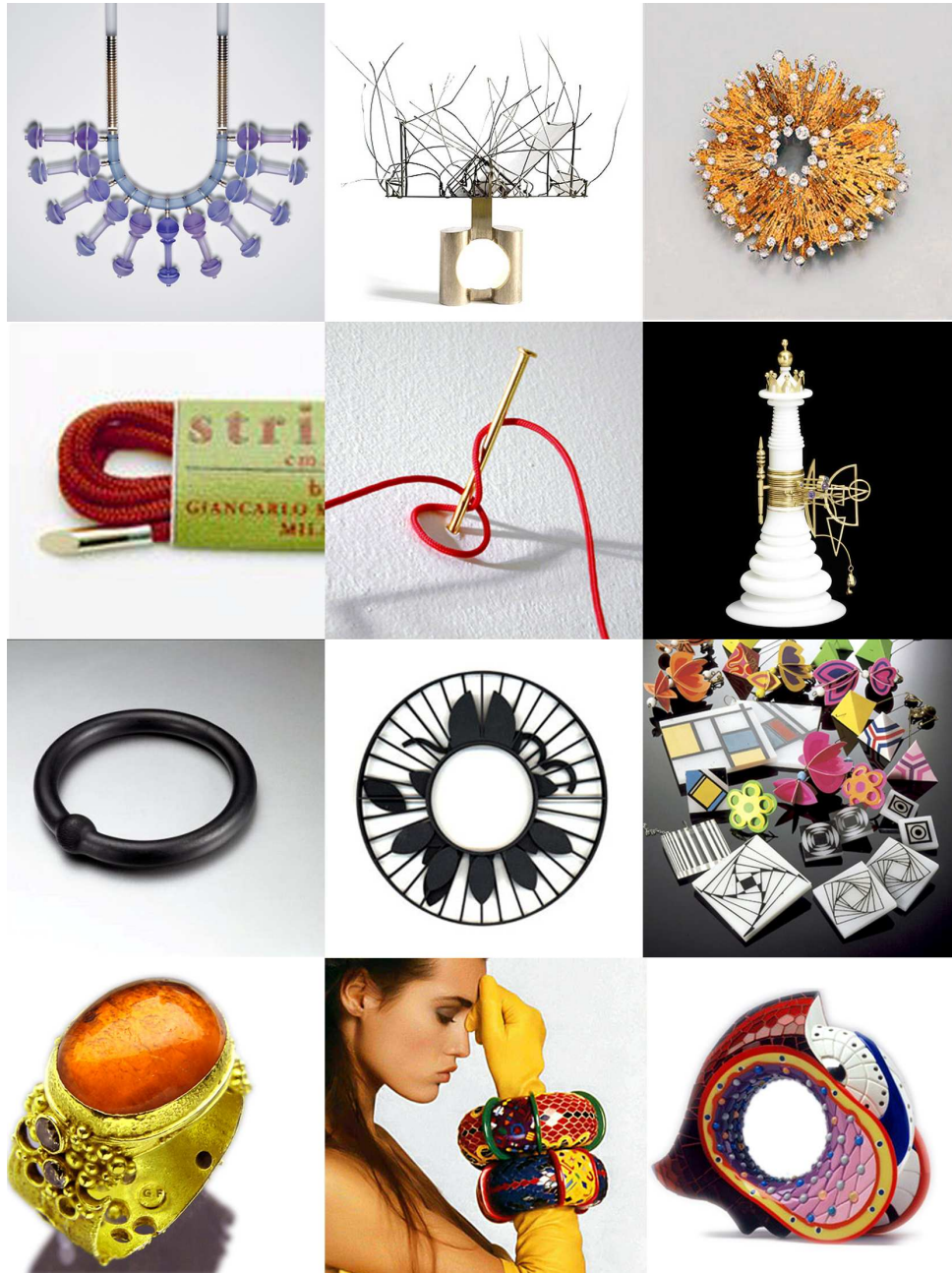
Utiliza diversos plásticos, (acrílico, PVC,) y una variedad de métodos para lograr las formas extrañas de multicolores brillantes en su obra plástica.

Él comienza con una espuma o una base de madera y utiliza una capa de resina de poliéster mezclado con fibra de vidrio para la estabilidad estructural. A continuación, sigue con capas de acrílico para incorporar los colores hasta una última capa de barniz transparente. luego talla y corta el acrílico para obtener resultados diferentes. Suele incorporar también objetos encontrados, sobretodo en las primeras piezas utilizaba plástico reciclado.¹⁰⁹

Los joyeros que trabajaron en este sentido dejaron por tanto aparte el material tradicional y concentraron toda la atención hacia nuevas fronteras, donde no siempre, como en el caso de Chang, se minimiza el aspecto artesanal, visto que su trabajo presupone un gran conocimiento técnico que él desarrolló y perfeccionó durante años.

108 Walker art gallery, Exhibitions, Peter Chang. En National Museums Liverpool web: (<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/peterchang/>)

109 Ibidem.



Algunas de las obras de los autores mencionados.

- David Watkins *Hinged Loop Neckpiece* Acrílico y plata 1974.
- Peter Skubic, anillo. Plata, acero y espejos años '90.
- Andrew Grima, broche 18kr oro y diamantes, años '80
- Gian Carlo Montebello. Cordones en polímero rojo y puntales en oro amarillo 18kr. 1997.
- Gian Carlo Montebello. Ornamentacion para la casa, clavo. Oro rojo 18kr cm 10 x mm 4,5 1998.
- Wendy Ramshaw, *White queen ring set*. Escultura y anillos 1975.
- Otto Kunzli, *Gold's Makes you Blind*. Goma y bola de oro 18kr. 1980.
- David Watkins, *Palaces of the Night*. Pulsera de acero inoxidable y recubrimiento negro por plasma. 2003
- Wendy Ramshaw y David Watkins, serie de aretes en papel. años '60.
- Gerda Flockinger, *Sculptural Ring*, anillo oro, ambar y diamantes 1992.
- Peter Chang. Pulseras en resina y acrílico años '90

2.3. La joyería juega con el arte. Las nuevas generaciones.

Objetos engendrados en mi mente reflejan inquietudes, estados emocionales y observaciones sobre el mundo, filtrados a través de experiencias íntimas y el contexto cultural en el cual me encuentro. Los trato como una especie de diario, prótesis de mi memoria, encarnación de pensamientos o tal vez unos instantes guardados para siempre... o casi siempre...

La joyería según yo, es la respuesta a una necesidad humana de tener algo personal, íntimo, pequeño, pero extrañamente duradero. Una duración entre multitudes de cosas disponibles, parece una característica excepcional, y por lo tanto muy deseada. El tiempo pasa demasiado rápido, buscamos la manera de detenerlo...¹¹⁰

Esta cita de Marta Hryc, gran amiga, diseñadora y artista joyera, nos introduce a la nueva actitud con la cual se enfrenta la creación y la concepción de “joyería” en las nuevas generaciones de creadores.

Las propuestas que surgen de este ámbito son fuertemente contaminadas por todas aquellas características propias del arte contemporáneo: lo conceptual, lo lúdico, lo irónico, lo iconoclasta, lo efímero, el simulacro etc.

Desde los primeros experimentos de los años ‘60 ‘70, se llegó a una siempre más creciente hibridación entre la joyería y los otros medios y recursos expresivos,



Figura 2. Marta Hryc.
Boxer. Tu Dolor. Aluminio
125x 86mm x8mm.

creando una nueva esfera artística que se “caracteriza”, si así podemos decir, por el uso de algo que en varios grados se acerca, o se aleja, de la joyería.

Las joyas contemporáneas son por tanto joyas pensadas como obras de arte, que en algún punto hacen referencia a la joyería, o obras de joyería (pensadas para ser llevadas puestas, por tanto siguen unos parámetros estructurales) con una marcada influencia de los lenguajes del arte o del diseño contemporáneo.

110 AAVV. *Área Gris. Joyería contemporánea y diversidad cultural.* México. Ed. otro diseño. 2010

Juntar los dos campos significa investigar las posibilidades expresivas entre el cuerpo y los objetos que lo adornan o lo cargan de significado, y el objeto “joya” en relación a si mismo, a la sociedad y a las otras artes.

En este contexto la joya por tanto puede hasta no ser llevada puesta.

Esta independencia del cuerpo y dependencia de la temática que su presencia soporta, está fomentada también por los concursos que invitan a los artistas y joyeros a desarrollar un tema a través del lenguaje de la joyería.

Uno de los concursos europeos más importantes es el de la galería Legnica, en Polonia, que desde el '99 abre anualmente una competición temática.

En este tipo de competiciones se ve claramente las características peculiares que se buscan en la joyería como expresión artística, donde se valora principalmente la interpretación original y evocativa del tema.

El responsable principal del concurso es Slawomir Fijalkowski, uno de los personajes activos en la producción y teorización sobre la “joyería contemporánea”, el cual es encargado de seleccionar, según su grado de actualidad en la reflexión artístico/social internacional, la temática del año.

En el 2006 con *Skandal* (Escándalo) se pone sobre la mesa la cuestión de la sociedad del espectáculo donde ; “*Nada vende más que un gran escándalo*”!.

Se preguntan por lo tanto “*¿La provocación artística es aún posible? ¿Deberían los artistas hacer declaraciones cada vez más radicales para lograr una provocación intelectual?*”.¹¹¹



Figura 3. Bogan Dowlaszewic Ring.
Pieza presentada al concurso Legnica con el tema *Decadence*.2009

En el 2008 con *Exclusive* la atención se enfoca en la relación que la joyería tiene con la popularidad de las marcas donde el nombre tiene más importancia que el producto en sí mismo.

Con el tema *Decadencia*, 2009, se quiere hacer manifiesto el declive de los valores del XXI “*la presente contracultura se manifiesta sólo a través de la alienación, y no de la rebelión*”;¹¹²

En el certamen se presentan así los objetivos del concurso:

111 AAVV. *Skandal 15º International Silver Competition*. Legnica. Ed. Legnica Gallery. 2006.

112 AAVV. *Decadence 18º International Silver Competition*. Legnica. Ed. Legnica Gallery. 2009.

El objetivo de la muestra es realizar una amplia presentación de las últimas realizaciones del arte de la orfebrería contemporáneo. Los trabajos deberán ser de joyería en su sentido más amplio, contener una concepción creativa y original así como también mostrar un alto nivel artístico y de ejecución de los mismos. Los organizadores no ponen ninguna limitación en cuanto a los materiales utilizados y técnicas, pero basándose en la tradición del concurso de casi 30 años se espera que se aplique la plata en los trabajos.

Por tanto las obras seleccionadas son consideradas a todos los efectos orfebrería contemporánea, y aunque se invita a la presentación de obras en plata, el arte no puede haber restricciones, así que la técnica, el soporte y el formato son libres.

Los participantes están estimulados a la libre experimentación entorno de una temática, buscando el vínculo con la joyería como objeto o como significante.

Muchas de las obras seleccionadas no pueden ser llevadas puestas, y como en el caso de la obra de Bogdan Dowlaszewicz (ver foto) precisamente esta imposibilidad avala el concepto de decadencia.

Algunas obras galardonadas, se encuentran incluso en formato video digital, o sea en ausencia misma de la joya, su presencia existe sólo y exclusivamente en el concepto.

También las escuelas de joyería suelen dirigir los alumnos hacia la realización de obras de arte, visto que como veremos muchos de los más representativos artistas de la “joyería contemporánea” suelen ser también profesores o colaboradores de escuelas de joyería que organizan *workshop*.

En Holanda en los años '90 academias, pero también museos y galerías, empezaron a hablar de las artes aplicadas con el término ambiguo de “vormgeving vrije”, que se podría traducir como “diseño libre”.

Era una manera de crear un perfil distinto para un cierto grupo de artistas (...) aprobado por la fundación de un curso de máster del mismo nombre en el instituto Sandberg.

En el folleto digital se puede leer: “lo que importa en “vormgeving vrije” es la mentalidad con la cual la obra se origina, y la forma en que el diseñador presenta su producto al mundo”(...) “ la visión artística prevalece sobre las demandas

pragmáticas... los trabajos incluso podrían tener un carácter autónomo o conceptual".¹¹³

Extremistas en este propósito son los planos de estudio de la escuela de Munich, bajo la enseñanza de Otto Kunzli, y el máster de joyería en la universidad de arte, oficio y diseño en Estocolmo, bajo la tutoría del artista joyero Ruudt Peters.

En Munich hemos tenido la ocasión de conocer la galerista Olga Zobel Biro, que a propósito de Schmuck 2011 organizó una exposición de los artistas salidos de la escuela de Munich. La Biro nos explicó que dicha escuela quiere formar artistas a todos los efectos: *"quien se presente como artesano o diseñador no será aceptado en la escuela"*.⁸

Parecido es la voluntad de Ruudt Peters: *"tenemos el único programa que se centra en el arte sin el elemento de diseño"*¹¹⁴

Ruudt Peters subraya también la peculiaridad de este arte como algo aislado, animando, por tanto a los alumnos a moverse por todo el mundo: "esto es importante para saber qué está pasando en el mundo del arte de joyería, ya que es todo un campo pequeño".

A raíz de esto proponemos un paseo entre las propuestas más excéntricas de los últimos años, al fin de tener un amplio abanico visual de lo que se está produciendo actualmente bajo el nombre de "joyería contemporánea".

113 DEN BESTEN L. En AAVV. *The Foundation*. En. Think Tank Edition01[en línea]. N.1, 2004. (<http://www.thinktank04.eu/page.php?4>).

114 Christine Demstader (Jan 24, 2007). *For something completely different...* En Study in sweden web (http://www.studyinsweden.se/Home/News-archive/2007/And-now-for-something-completely-different-/#idx_1)

Performance.

En el '74 se expandió el fenómeno del “hacer arte” por medio del uso del cuerpo: el Body art. El cuerpo empezó a ser experimentado como espacio escénico de un teatro sin ficción, un teatro que narra la experiencia real y directa del artista con su cuerpo, al público espectador.

En 1975 con la acción *jewellery under the skin*, Peter Skubic llevó puesta, durante



siete años, una joya en forma de implante por debajo de la piel, en su antebrazo izquierdo.

¿qué se quiere expresar con esta acción?

Se podría leer la pasión del joyero que quiere reapropiarse indisolublemente de su artefacto, o la búsqueda de una nueva relación entre la joyería y cuerpo, o una referencia a los adornos primitivos, como los sacrificios y los tatuajes, o a las joyas ocultas como amuletos y talismanes.

De hecho la moda introdujo años más tarde el uso de los *pearcing* que preveen la introducción violenta de la joya en el cuerpo, como en los arcaicos ritos de iniciación.

Lauren Kalman, *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments*, 2009.

Asimismo podemos relacionar la obra de la artista visual Lauren Kalman, *Blooms, Efflorescence, and Other Dermatological Embellishments*, 2009, al poder curativo del oro y de las piedras que nuestros

antepasados utilizaban efectivamente como recurso medico y espiritual.

En sus performance Lauren Kalman a través del uso de oro y piedras pone en evidencia la paradoja entre la publicidad de los productos de belleza y las enfermedades que destruyen el cuerpo. Su trabajo es considerado entre el ámbito de la joyería de artista contemporánea¹¹⁵.

115 Apparat, Showcasing International contemporary jewellery Artists web (<http://www.apparat.be/sculpture-and-body/lauren-kalman>).

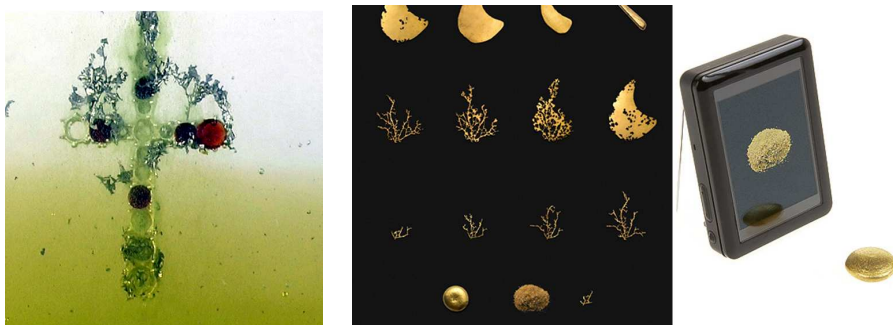
Foto y Video.

En la obra *Transformacia* del alemán Gisbert Stach, ganadora del concurso Legnica, con el tema *Skandal*: una cruz de plata, con 16 granates, se disuelve poco a poco en el ácido nítrico en el cual está sumergida.

La imagen se convierte en pura abstracción de fragmentos de plata flotando y piedras cayendo y desapareciendo. No sólo el vídeo parece gritar al escándalo blasfemo, sino también, o sobre todo la escandalosa indiferencia frente a la destrucción de un material tan costoso. Hemos podido encontrar a Gisbert Stach con motivo de la feria Schmuck, donde el vídeo era presentado con un MP4 en el interior de una cabina. Preguntando sobre su obra, Gisbert nos comentó acerca de la realización de sus videos, que una de las primeras piezas que disolvió era en ¡oro!, nos confió que en aquel caso ¡sí, se arrepintió mucho!

Similar es la obra de Attai Chen, artista joyero israelí, que nos enseña la “redundancia de la materia” a través de un broche MP4, con un slide show de las fotos de todas las piezas realizadas fundiendo una y otra vez la misma gota de oro. La foto ha sido un medio muy experimentado en la joyería, una de las artistas que más hizo de ella su imagen distintiva en la joyería es Bettina Speckner.

En su trabajo utiliza sobretodo antiguas fotos de álbumes de familia que recuerdan los colgantes conmemorativos.



Desde Izquierda. Gisbert Stach *Transformacia*, video 30min. 2006
 Attai Chen. *The Redundance of Matter*, 2006. Broche MP4 y bola de oro 18kr. Y foto de una parte de la secuencia del slide show.

Nuevos materiales.

Entre los materiales usados por la “joyería contemporánea” hay de cualquier especie, desde materiales efímeros como los orgánicos, el papel, a materiales industriales y humanos.

El trabajo del artista Stefan Heuser, es enfocado precisamente en el continuo descubrimiento, perfeccionamiento y uso de nuevos materiales.

Al concurso Legnica con el tema *Decadence*, el jurado galardonó su obra, se trataba de un collar de perlas de aspecto clásico, cuyas perlas, sin embargo, están hechas con leche materna.



Figura 4. Desde arriba.

Stefan Heuser anillo. Leche materna y oro. 2010.

Jiro Kamata. Broche. Lentes de cámara y plata. 2010.

Alexander Blank. Broche. Plata y rigid foam. 2010.

Nos ha llamado mucho a la atención esta obra porque nos pareció rica de significados altamente simbólicos en su austera sencillez.

La perla es un elemento clásico, utilizado por la iconografía cristiana como símbolo de la virgen¹¹⁶.

La perla, por sus peculiaridades, es también popularmente considerada símbolo de transformación y de cura de los males, características estas del amor y de las curas maternas. Los mensajes de la leche materna son bastante claros, por tanto el conseguir

hacer de ésta unas perlas nos pareció una eficaz sublimación de todos estos referentes.

Heuser consiguió realizar un material, contrariamente a como se podría pensar, muy duro,

parece como una piedra o un marfil.

Ésta es la receta “secreta” que él mismo proporciona:

Estos trabajos se realizan a partir de leche pura (...) conseguí la leche de un hospital de mujeres en Munich. Luego la envié a una empresa que separa

116 La asociación perla/virgen es tratada por las sagradas escrituras (Evangelio de Mateo XIII, 45-46) y usada por los pintores en el adornar la virgen. Otro elemento asociado a la virgen es el topacio, símbolo del espíritu santo. Sobre todo en los cuadros de Leonardo da Vinci se puede ver que la Virgen está adorna de perlas y topacios.

de la leche el agua y la grasa. La leche se queda en polvo. (...) Con un pegamento especial (que fue el consejo que le pasó un museo de queso en Suiza). 82% de leche en polvo y 18% de cola.¹¹⁷

Stefan Heuser fue alumno de Otto Kunzli en la escuela de Múnich.

De la misma enseñanza y generación son otros artistas actualmente en auge: Alexander Blank, Christian Hoedl y Jiro Kamata.

También sus trabajos nos enseñan la estrecha relación con la continuación de la investigación de su maestro sobre la materia:

las lentes de cámaras fotográficas “engastadas” en las obras de Jiro Kamata, los animales tallados *en rigid foam*, (espuma rígida de poliuretano) de Alexander Blank, y en fin las tiras de plástico o algodón de Christian Hoedl.

Arqueo-joyería.

Una de las tendencias es la de volver la mirada al pasado, recuperar y readaptar formas y simbologías de la historia de la joyería lenguaje más contemporáneo.



Figura 5. Robert Baines.
Bracelet from Saaremaa. Oro, plástico y metal. 2004.

Robert Baines es profesor orfebre en el Royal Melbourne Institute Of Technology, su estudio de doctorado ha sido sobre la reconstrucción histórica de las antiguas técnicas de joyería¹¹⁸. Su producción se basa sobre los diseños y las técnicas de joyería medievales, o sobre la joyería étnica árabe, readaptados en clave contemporánea a través de elementos y materiales modernos (foto).

La obra de Karl Fritsch parece nacer del desafío a la afirmación de Cellini:

117 Klimt02 (www.klimt02.com)

118 El título de la tesis doctoral: *The Reconstruction of Historical Jewellery and its Relevance as Contemporary Artefact*. OZArtis web (http://www.ozarts.com.au/artists/robert_baines)

“hay que tener buen cuidado de no colocar la piedra en el engaste tan baja que pierda su gracia ni tan alta que parezca una obra a parte separada de sus ornamentos”¹¹⁹. En sus anillos las piedras son engastadas de las maneras más raras, y si el valor de las piedras preciosas suele estar relacionado con el trabajo de



Figura 6. Karl Fritsch.
anillo. Plata, acero, bronce,
cuarzo ahumado, espinela
sintética, sintético Zirkon, 2010

refinamiento y del corte, él desafía también este valor, clavándolas de manera bruta al anillo (foto). Su obra es una vuelta a las formas sencillas y brutas de la joyería primitiva donde forma y materia parecen estar desvinculadas de los cánones racionales.

El orfebre David Huicke es profesor e investigador en la Media Arts Design Faculty en Bélgica. Su investigación doctoral fue sobre el re-presentar la antigua técnica de la granulación:

Como consecuencia de su relación amor-odio con la ornamentación, su interés en los procesos y calidades

de materiales y su fascinación por lo "imposible" que cuestionó en su último proyecto El ornamento metamórfico: Re-Pensar la técnica de granulación desde una perspectiva artística, en búsqueda de su relevancia contemporánea. Granulación - tradicionalmente una aplicación en la superficie - se utiliza en este proyecto como un método constructivo y como un marco conceptual para orfebrería escultórica.¹²⁰

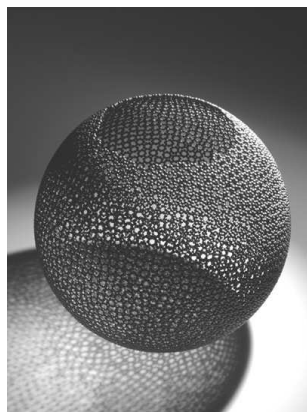


Figura 7.
David Huicke.
Lace sphere. 2006
Objeto de plata.

119 CELLINI, B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág. 52.

120 Artist statement . En David Huicke web. (<http://davidhuicke.posterous.com/pages/david-huycke>)

Una nueva figura de artista.

En la joyería contemporánea, como en el resto de las artes, la personalidad excéntrica del artista contribuye a difundir su fama. Entre las “estrellas” podemos nombrar sin duda Ted Noten.

Su actitud es la de la trasgresión, sus obras más notables son las bolsas de mujer hechas por un bloque de acrílico en el cual se pueden ver en transparencia objetos extraños, desde una pistola de oro hasta un ratón con un collar de perlas.

Su arte es sátira social, sus artefactos, realizados con las nuevas tecnologías, ridiculizan la obsesión social hacia la “cultura de la celebridades”.

En una entrevista, hablando sobre su obra con el ratón en el bolso de acrílico,



Figura 8.
Ted Noten. *Lady K Bag N4*. 2008

comenta: “la mujer que lo compra piensa que es bello, pero todo el mundo dice que esto no es bello, sin embargo al final todos ¡miran hacia el ratón!”

Y sigue aclarando: “por supuesto tengo el sentido de la estética, lo que pasa es que ni la belleza ni la funcionalidad son mis principales preocupaciones”.¹²¹

También sus piezas de joyería son caracterizadas por elementos en acrílico donde dentro se pueden encontrar

materiales de lo más heterogéneos: piedras preciosas, cigarrillos, otras piezas de joyería etc. Su manera de trabajar es peculiar: suele realizar modelos en escala 1:1 con modelos de objetos reales ensamblados entre sí siguiendo una determinada idea. La reproducción en pequeño está finalmente confiada a la tecnología del 3D CAD, que a través de una máquina reproduce, sintetizándolo por capas, el objeto real en el tamaño deseado.

Durante su participación como jurado en el XVIII concurso de Legnica, declara lo que según él debería ser la joyería¹²²:

La Joyería debe ser sentimental y no mirar para el compromiso.

La Joyería debe ser propiedad de la opinión pública.

La Joyería debe robar y tratar de ser robado.

La Joyería debe cuidar a sus enemigos con el fin de hacer amigos.

¹²¹ Submarine Channel, Ted noted. En vimeo (<http://vimeo.com/6979151>)

¹²² AAVV. *Decadence 18th International Silver Competition*. Legnica. Ed. Legnica Gallery. 2009.

*La Joyería hay que olvidar el psicoanálisis de los estudios.
 La Joyería tiene que salir a la calle a comer y a ser comida.
 La Joyería debe ser descaradamente curiosa.
 La Joyería debe mirar dónde atacar y el abandono de sus defensas.
 La Joyería debe utilizar los códigos tradicionales con el fin de romper.
 La Joyería no debe perdonar ni olvidar.
 La Joyería debe pasar por alto todas las recetas.*

Con estas afirmaciones donde vuelve el tono irónico de sus obras él afirma unos conceptos que como veremos son los gérmenes de la animada discusión sobre el uso del término joyería. Su democratización, que “*debe ser propiedad de la opinión pública*”, es justo el problema que crea la crisis de la “joyería contemporánea” que está falta de una crítica referencial.

Ted Noten habla de lo que debería ser la joyería, sin embargo él mismo no se considera orfebre: *siempre he tratado de evitar ser encasillado como un artista, diseñador, artesano, artista autónomo etc. No me molesta, pero no soy cuanto he dicho. Se tiene que pensar en otro nombre para mi trabajo.*¹²³



Figura 9. Alelier Ted Noten. *The Lady Killer Ring*. 2010.
 Anillo de oro 22kr, con dos diamantes, uno blanco y uno negro.
 A lado el brazo mecánico que presenta el anillo a la “dama” cada vez se abra la caja donde esta puesto, realizado por la *Laikingland*.

2.3. Roma, 500 años después Benvenuto Cellini.

La orfebrería romana ha sido uno de los escenarios más ricos de la historia de la joyería.

A servicio de emperadores, Papas y aristocracia, siendo la manifestación objetual de sus riquezas y poderes, ha desde siempre tenido estímulo, apoyo e interés de mantener un espíritu vanguardista, y garantizar una alta y reconocible calidad de sus artefactos.

El periodo más representativo es sin duda, como hemos visto, el renacimiento al cual hace referencia la actual Escuela Orfebre Romana heredera de toda aquella tradición que hasta hoy en día intenta salvaguardar.

De hecho el término “escuela” subraya la inclinación didáctica sobre determinados valores culturales, que se han perdido con la industria:

- Los valores de la estética y de lo bello.
- la “manualidad culta” y la ética del trabajo.
- la figura del artista/autor.

La escuela romana opera en el contexto de una estética característica, en la recuperación de los procedimientos productivos lentos y ponderados, para una vuelta a una cultura de proyecto basada en la investigación y la experimentación de códigos expresivos extrapolados de los lenguajes del arte, de la naturaleza, de la tradición, por tanto en evidente antítesis con la industria de la joya.

*El lugar de la investigación de lo bello no es la fábrica si no el taller... lugar de transmisión del saber, de la relación entre materia y estética.*¹²⁴

Heredero de la Escuela Romana es el maestro orfebre y histórico del arte Claudio Franchi. Hemos tenido el placer de conocerlo en su histórico taller, en el centro de Roma, y de poder debatir sobre su punto de vista entorno a nuestro argumento.

Su pensamiento nos ha aportando aquella visión crítica que nos faltaba, hemos podido, por tanto, crear una dialéctica de reflexión sobre algunos puntos.

Franchi, fascinado por las nuevas propuestas de lo que él nombra “ornamento contemporáneo”, está investigando teóricamente, publicando artículos, organizando conferencias, y por supuesto también en su producción artística.

124 *L'industria del bello e la scuola romana orafa*, capitulo III, Franchi Claudio. En *La producción industriale del bello in Italia*, Saba Andrea Ed. Art Servizi editoriali, Bologna 2011. p.26

Es presidente de la ARRO, Associazione Regionale Romana Orafi¹²⁵, y también colabora con las AGC, Associazione Gioiello Contemporaneo¹²⁶.

La AGC promueve las propuestas de “joyería contemporánea” creando un punto de referencia italiano en el escenario internacional, con el cual dialogar y colaborar. Organiza eventos, exposiciones, congresos, etc. con el fin de reanudar todos los que trabajan en este sentido, enmarcarlos y distinguirlos de la homologación de la producción de mercancía en el actual sector joyería.

Entre los creadores y promotores de la AGC hemos entrevistado Rita Marcangelo y Andrea Lombardo ambos artistas joyeros y galeristas de Alternative, una de las pocas galerías en Italia que trata exclusivamente con la “joyería contemporánea”. Alternative presenta exposiciones monográficas temporales de los artistas más relevantes de la escena contemporánea, además de ser un punto de venta de muchos otros artistas de todo el mundo.

Rita Marcangelo, nació y vivió en Londres donde tuvo la oportunidad de conocer la “joyería contemporánea” gracias a las muchas galerías de este género.

Llegando a Roma se maravilló que no había nada parecido en esta importante metrópoli europea. Así nació la idea de abrir en 1997 La galería *Alternative*, y presentar en Italia esta nueva concepción de la joya.

Podemos leer sobre la presentación de la galería en su web: *desde siempre se ha empeñado en la valoración de la joya como expresión cultural de nuestros tiempos*”.¹²⁷

A nivel internacional opera a través de la participación en exposiciones y ferias,



Figura 10.
Claudio Franchi.
Tetera Principessa.
Plata 925. 2009.

125 Asociación Regional Romana Orfebres.

126 Asociación Joyería Contemporánea.

127 Alternative web (<http://www.alternatives.it/info.html>)

ras destaca *Collet* en el A&V Museum, Londres, organizada por el British Craft Council, que propone lo mejor de la artesanía artística a nivel mundial.

Empezando nuestra entrevista, Andrea Lombardo nos explica que siendo la “joyería contemporánea” una parte del arte contemporáneo es un sector abierto a muchas experiencias diferentes, desde el fotógrafo que parte de la fotografía y realiza con ella una pieza de joyería, sin necesariamente tener nociones de orfebrería, y artistas joyeros, como Betina Speckner, que al trabajo de joyería incorporan la fotografía:

“son orfebres que desde la experiencia joyera utilizan técnicas de otros sectores de las artes. Viceversa los que vienen desde el mundo del arte y que hacen joyería no tienen la necesidad de los conocimientos de orfebrería. Macchioni es un ejemplo que trabaja con los collares de plástico, por lo tanto depende de cuál es el back ground de proveniencia: si eres un orfebre y abrazas otros campos tendrás una impostación mucho mas técnica en la construcción con los metales, y luego insertarás otros elementos.

Al contrario si eres un artista insertarás elementos diferentes sobre “algo” que reenvía al mundo de la joya. Finalmente es un poco una ósmosis que caracteriza este sector que ya no tiene ramas predefinidas: yo soy orfebre y hago sólo el orfebre; tú eres fotógrafo y haces el fotógrafo... son experiencias técnicas, modalidades que se funden todos juntos.

Por esta razón que, tal vez, es uno de los sectores del arte contemporáneo mas interesante.”

La situación actual de la escena romana es muy peculiar en cuanto una tal concepción de joyería choca con la fuerte presencia, o mas bien persistencia, de la milenaria tradición de la joyería romana.



Figura 11.
Rita Marcangelo.
Plata y silicona quemada



**Figura 12. Andrea lombardo.
Anillos. Plata, oro y diamantes.**

glaterra o en Alemania tiene un amplia y fácil difusión, fruto, como hemos dicho, de las teorías de Morris y de la Bauhaus, y el interés y apoyo de las instituciones culturales; en Roma el término “joyería” crea un conflicto de intereses con la tradición a la cual esta palabra está estrechamente relacionada.

Esto crea una confusión no sólo a nivel de público y de mercado sino entre los mismos componentes del movimiento, y no sólo en Roma como veremos es una cuestión de debate internacional: ¿cómo establecer el valor y la justa denominación de las piezas? ¿cuál es el rol de la joyería y de la artesanía hoy en día?.

Hemos por tanto elegido Roma punto de comienzo del debate a través de la bastante esclarecedora comparativa de entrevistas. Para aventurarnos luego, fuertes de cuanto hemos dicho, dentro de los circuitos y de los eventos más recientes de la “joyería contemporánea” ampliando el mismo debate con las opiniones de los artistas y teóricos internacionales.

2.3.1. ¿Joyería o arte?

Comparando las entrevistas, que se pueden leer en su totalidad como anexos a la tesis, podemos destacar los puntos de divergencia, a fin de entender mejor y poder puntualizar las peculiaridades de este movimiento artístico respecto a la joyería.

Hay entre una vertiente y la otra, parámetros muy distintos que parecen resumirse en una cuestión lexical de base: ¿qué se entiende con la palabra joyería y con la palabra contemporánea?

Todos reconocen y admiten que hace falta una estructura crítica/teórica para sujetar y dar el justo valor a este nuevo arte, sin embargo para quién trabaja en la “joyería contemporánea” es más difícil dar definiciones perentorias, y no venir a menos al libre espíritu artístico que se está reivindicando, y sin tampoco venir a menos a la denominación joyería, que es el marco de distinción entre las otras artes.

Para Franchi en cambio, avalado por la larga tradición joyera, resultará como veremos, más fácil.

Franchi es como hemos dicho uno de los colaboradores la AGC, y estando interesado en el arte contemporáneo y su posible influencia en la joyería, denuncia que la experimentación y la libertad expresiva promovida por este movimiento artístico *“se ha transformado poco a poco en la ilusión que la ornamentación experimental se pueda librar de las reglas de la joyería. ... que se pueda realizar joyas sin tener conocimiento del uso de las sofisticadas técnicas del arte de la orfebrería y que confrontarse con el mundo de la joyería ha llegado a ser un acceso fácil y libre para quien quiera”*¹²⁸

Franchi apunta a la salvaguardia de las reglas de la joya, que su tradición milenaria impone: *“las joyas se hacen con las técnicas, si se renuncia a la técnica renuncias a la parte fundacional de la joyería”*¹²⁹

Como nos explica, la experimentación que se puede adquirir con la mirada hacia las artes contemporáneas tiene que ser llevada y aplicada a la joyería en cuanto tal. De hecho este nuevo fermento creativo alrededor de su oficio desde temprano

128 FRANCHI C. *Definire il Gioiello Contemporaneo*. Acta de la I conferencia: “Intorno al Gioiello, Esperienze dei Contemporanei nella strategia dell'ornamento”. Promovida por ARRO Associazione Regionale Romana Orafi, Roma, MAXXI sala Auditorium. 13 junio 2011.

129 Ibidem.

ha fascinado e inspirado su trabajo, el cual, con su maestría de orfebre, ha canalizado esta fructuosa creatividad en su producción artística, sin salir de sus pautas: *Que sea bienvenida (la experimentación) si sirve para dar nuevo vigor, porque sin grandes ideas el peso de la tradición no te haría salir del solitario.*¹³⁰

Sin embargo mientras el arte es un campo libre donde se puede llegar hasta la trasgresión, hasta la negación misma de las categorías, la joyería, para ser definida como tal, según Franchi, tiene que responder a sus valores fundacionales, entre los cuales cita: *el equilibrio, la armonía compositiva, la ergonomía, la funcionalidad técnica y sobretudo la relación entre estructura, metales y gemas.*¹³¹

De otra manera se crean obras de arte, y es necesario entonces otro nombre y otro tipo de clasificación, crítica y evaluación de tal producto.

En la entrevista con Rita Marcangelo y Andrea Lombardo resulta la clara identificación entre la “joyería contemporánea” y el arte.

Andrea Lombardo afirma: *la joya como vehículo comunicativo hoy es ¡arte!*

Y luego: *El arte contemporáneo se explica en tantas maneras desde la fotografía...hasta la joyería.*¹³²

Hasta aquí las opiniones son concordantes, queda el problema del uso del término joyería, recurso expresivo/conceptual por la nueva forma de arte, y palabra recargada de significado histórico/cultural por la vertiente de los artesanos orfebres.

Además la reivindicación de la “joyería contemporánea” es la de querer ser aceptada como forma de arte y no como joyería *tou cour*. De hecho su entrada en el mundo artístico nace de la necesidad de reformular su lenguaje que ya no se identifica con la tradición.

Es por tanto un hibridismo que por un lado aún no viene aceptado en el circuito del arte contemporáneo, y por el otro lado entra en conflicto con las reglas de la joyería tanto da crear el actual problema ¿por qué la “joyería contemporánea” arroga el derecho de usar el nombre joyería a piezas bien lejanas de lo que la palabra indica?

130 Ibidem.

131 Entrevista con Franchi Claudio, Roma 25 julio 2011.

132 Entrevista con Lombardo Andrea, Roma 27 abril 2011.

Rita Marcangelo subraya la importancia de la parte artesanal en el trabajo del artista: *esta tipología de joyería es un trabajo a 360°, desde el pensamiento de lo que se quiere realizar, hasta el terminado... Se debería conocer muy bien también las técnicas y saber realizar tus propias piezas.*

*Los artistas que en los años 60 y 70 pasaron al campo de la joya haciendo realizar sus dibujos, según yo nunca será completa como obra porque no podrá nunca el artesano realizar lo que tú exactamente tienes en tu mente. Yo creo que es muy importante que se tengan las competencias técnicas, por lo menos básicas, a fin de poder realizar lo que se quiere expresar, que luego no sea perfecto esto no importa.*¹³³

La “joyería contemporánea”, al igual que el arte, admira y valora el virtuosismo técnico, sin embargo, simplemente no lo reputa un requisito fundamental. El uso de los recursos formales serán juzgados según lo que se quiere expresar:

la aplicación técnica es en función a lo que quieres hacer, si quieres trabajar con botellas de plástico no tienes que saber soldar, afirma Andrea Lombardo.

He aquí la disputa: *quien trabaja el plástico no es un maestro orfebre ¡es sólo uno que trabaja el plástico!* Contestaría Claudio Franchi.

La joya de papel es como el tiburón de Damien Hirst, es una forma de expresividad de una contemporaneidad donde hasta incluso el arte llega a ser efímero, tal como nuestro tiempo:

¡sí!, es en línea con nuestro tiempo: ¡es contemporáneo!, ¡no es joya!

2.3.2. Aclaraciones sobre los términos.

Estas puntualizaciones nacen sobre todo respecto al temor de la pérdida de la cultura artesanal debida a la democratización de la joyería, o sea la aceptación como “joyería” de todas las propuestas sin diferenciar el grado de lejanía a lo que es literalmente hablando el “prototipo” de la joya, y al fin de evitar confusiones entre la comunidad de los “hablantes”, sean del mismo oficio, o para todo el público externo y, por tanto, en el mercado.

133 Entrevista con Marcangelo Rita. Roma 27 abril 2011.

Hay el peligro de una banalización de la joyería que puede perjudicar la transmisión de los conocimientos técnicos de la manualidad culta a las futuras generaciones.

Está claro, comenta Franchi, que es más difícil investigar a través del aspecto culto, mientras es más fácil “coger un material nuevo y hacer algo nuevo” esto es un escapar de la confrontación con la materia y la historia.

Si quieres librar de la tradición a favor de la investigación entonces es otro tipo de investigación, es arte.

Se necesitaría, por lo tanto, de una rigurosa definición de este nuevo movimiento artístico.

Hay muchas opiniones sobre este punto, citamos la de Montebello del cual ya hemos visto y comentado su obra:

Es mejor hablar de ornamentos antes que joyas porque los primeros ofrecen un espectro de acción más amplio de los segundos, un campo de investigación panorámico.

Hablando con Franchi nos comenta que podría definir la “joyería contemporánea” de esta manera: *“Una forma de expresión libre, cercana al arte, que es un ornamento que habla de los lenguajes contemporáneos”.*

Y puntualiza: *hice una larga argumentación, no lo he llamado joya. ... ¿hacemos cultura de la joyería en el ser sintéticos? Por lo que me concierne no. Con la definición de “libre expresión de ornamento de lenguajes contemporáneos extremos”... damos el valor al autor y estamos afirmando “no te estoy vendiendo una joya, te estoy vendiendo una obra de arte”.*¹³⁴

Por el otro lado la definición de joyería contemporánea, en el sentido literal, según Franchi, sería la experimentación de lo contemporáneo en el lenguaje y en la función propia de la joyería. Aquí con la palabra “contemporáneo” se entiende: *los trazos comunes de las evoluciones lingüísticas entre las varias disciplinas creativas de nuestros tiempos. Contemporáneo es por tanto lo que pone en luz los progresos, o de todos modos los cambios, de la nueva búsqueda estética, la de última generación, con el fin primario de descubrir contactos y divergencias entre las experimentaciones de los signos, formales y del contenido de las*

134 Entrevista con Franchi Claudio, Roma 25 julio 2011.

*distintas materias, distintos lenguajes expresivos con los cuales la joya dialoga*¹³⁵.

Franchi intenta hacer una diferenciación volviendo al uso de la palabra *bijou*, bisutería. Hace directa referencia con la reflexión de Roland Barthes sobre el *bijou*, en su célebre artículo de 1961:

Así como la joya de la sociedad antigua exprime en el fondo su naturaleza esencialmente teológica, al mismo modo el bijou de hoy sigue, exprime, significa nuestro tiempo ... se puede decir que el bijou se ha laicizado.

Esta secularización ha tocado ... la sustancia misma de los bijoux: ya no están hechos sólo de piedras o metales ... y cuando imitan los metales preciosos, oro o perlas, lo hacen sin vergüenza. La imitación es característica de nuestra civilización capitalista, no es un mundo hipócrita de mostrarse ricos a buen precio; ella muestra claramente, no busca engañar (...) en breve, hay una liberación general del bijou; su definición se amplía, se trata de un objeto (...) privado de prejuicios.

*Variado en las formas y en los materiales, infinitamente utilizable, ya no sujeto a la ley del precio alto ni a la de un uso especial, festivo, casi sacralizado: el bijou ha llegado a ser democrático*¹³⁶

Franchi averigua en esta descripción, que el tipo de producto definido “joyería contemporánea” es un desarrollo artístico no de la historia de la joya, sino del *bijou*.

La bisutería como adorno menos valioso que la joyería, también tiene una larga y valiosa historia. Encontramos el término bisutería también en Benvenuto Cellini, que le dedica un capítulo: “*es el arte que se hace con el cincel, realizando anillos, pendientes o pulseras (...) y entre otras bellas joyas ciertas medallitas sutilísimas de oro para llevar en los birretes y en sombreros*”¹³⁷, con figuras a bajo relieve o a bulto redondo.

135 FRANCHI C. *Definire il Gioiello Contemporaneo*. Acta de la I congreso: “Intorno al Gioiello, Esperienze dei Contemporanei nella strategia dell’ornamento”. Promovida por ARRO Associazione Regionale Romana Orafi, Roma, MAXXI sala Auditorium. 13 junio 2011.

136 Barthes R. *Il senso de la moda. Forme e significati dell’abbigliamento*. Torino. Ed. Einaudi. 2006

137 CELLINI B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pag.77.

Las obras, en nuestro caso, presentándose como obra de arte, y por tanto, exclusivas y costosas, por valores añadidos, podrían en este sentido ser llamadas “*bijou* de autor”.

2.4. La situación internacional.

¿Qué es la joyería contemporánea?

Esta es una respuesta francesa a una pregunta italiana, escrita en inglés (!y ahora traducida en español!): una linda metáfora del carácter internacional de nuestra comunidad de manipuladores del oro... y también de las dificultades que encontrará nuestro intento de definición. Los ingleses usan alternativamente joyería de diseño y joyería contemporánea, los franceses pueden emplear la expresión joya de creador, los italianos, orfebrería artística o joyería contemporánea, mientras que los lectores americanos preferirán joyería de arte o joyería de estudio, y sus colegas alemanes joya de autor. Como me formé en el Reino Unido (y para simplificar las cosas) utilizare la expresión Joyería Contemporánea, aunque... no estoy para nada convencido de que describa con gran exactitud la profesión.”¹³⁸



Figura 13. Benjamin Legnel. Happy Family. 2002.

El fenómeno de la joyería contemporánea no es la única esfera de las artes aplicadas, que quiso salir de sus pautas y recurrir al lenguaje del mundo del arte, si no que en todas las artes aplicadas ha habido la misma reivindicación de visibilidad y la voluntad de tener un rol activo en el ámbito artístico y social.

Las artes aplicadas se cuestionan sobre sí mismas en relación a los cambios sociales y artísticos de las últimas décadas, descubriendo una identidad inestable que necesita espacio a sus argumentaciones a fin de explicarse y comprenderse.

La teoría no ha mantenido el paso con la evolución de la artesanía y del diseño, por lo tanto hay mucha confusión y malos entendidos entre los artistas, diseñadores y críticos de arte.

En este contexto retórico el problema más inmediato,

¹³⁸ LEGNEL, B. *¿Qué es la joyería contemporánea?* Chitado en Grey Area Área Gris, Simposio [en línea] (<http://www.grayareasympodium.org/jewellery/es/>). Artículo original de Bethel, Metal smith Magazine, 2006.

como hemos visto, es la cuestión de las “palabras”.

El significado tradicional de las palabras “artes aplicadas, artesanía, artes menores, artes populares, joyería, etc. está sujeto hoy en día a toda una serie de matices de significados distintos, de prejuicios históricos y de ignorancia general del campo incluso para quien trabaja en esto.

Hay la voluntad de intentar matizar los diversos aspectos a los que las palabras, los términos de las artes aplicadas, se puedan referir sin por esto querer encasillar las nuevas propuestas artísticas en definiciones rígidas, porque el principal motor es precisamente la libertad de las artes aplicadas, la voluntad de desvincularse desde cualquier delimitación en su campo de actuación.

He aquí algunas citas a resguardo, tomadas por los artículos de las revistas de artes aplicadas nacidas recientemente:

Para Edmund De Waal los parámetros del problema responden a lo del “pathos”, el punto de vista del curador, luchando para definir el objeto; y el de la “visión” el punto de vista del público que tiene que comprender el objeto con el cual entra en contacto, y su relación con él: ¿es arte o artesanía? ¿se usa o se contempla?¹³⁹

Peter Assmann habla de una cuestión de prejuicios, porque surge espontáneo, cuando se habla de artes aplicadas relacionarlas con algo que se hace en función de su aplicación y no posee ninguna característica de elaboración “artística” según la teoría del arte, en el imaginario general se piensa en un artefacto “no intelectual” apartadamente a la tradición del hacer.¹⁴⁰

Otro “prejuicio” que se le adjudica al ámbito de las artes aplicadas es el pensar en algo completamente hecho a mano.

Liesabeth Den Besten a este respecto dice: *“Artes aplicadas es un concepto que funciona, sin embargo la definición adjunta “objetos hechos a mano” es en mi opinión muy limitada. Un torno de alfarero es una máquina, así mismo lo es un telar. (...) la joyería puede utilizar corte a láser, electro formados o fotograbados. Por lo tanto el hecho a mano no es la cuestión. Hay, sin embargo, una diferencia entre las cantidades grandes y pequeñas series industriales.*

La terminología puede ser confusa, ocultar o elevar, y puede servir a cada objetivo político. La terminología puede también llegar a ser inútil. Este es el

139 AAVV. *The Foundation*. En. Think Tank Edition01[en línea]. N.1, 2004.

(<<http://www.thinktank04.eu/page.php?4>>.)

140 Ibidem.

*caso con el concepto de “arte aplicada” en las últimas tres décadas del siglo XX –al menos en los Países Bajos-”*¹⁴¹

La problemática de los términos se complica aún más en este contexto políglota internacional, aunque el idioma oficial, de referencia, es sin duda el inglés.

De hecho la mayoría de informaciones en las que nos hemos apoyado para la realización de esta tesis son fuentes en inglés o traducidas sólo del inglés.

En inglés el término artesanía es *craft*. La palabra tiene muchos significados distintos: puede referirse a artesanía, oficio o gremio, subrayando la prerrogativa de la habilidad manual o trabajo cualificado en cualquier campo; así mismo se puede referir a las embarcaciones o en sentido negativo a personas expertas en artificios y engaños.

A este propósito Bruce Metcalf en una conferencia sobre la artesanía dice:

*“Craft es una palabra difícil, sin una definición precisa. Esto es un simposio sobre la artesanía, sin embargo es dudoso que hayan aquí fontaneros o instaladores de techos confundidos pensando que ésta podría ser una conferencia sobre la industria de la construcción”.*¹⁴²

Bruce Metcalf, artista joyero americano, desde los años 80 se interesó en profundizar las cuestiones teóricas de su oficio. En estas décadas publicó y dio conferencias intentando definir los puntos cruciales de los cuales aún hoy se está debatiendo. Proponemos un extracto donde pone en evidencia la relación entre la artesanía y el “otro poder”, de un lado de las fuerzas mágicas y de los misterios alquímicos de la naturaleza, y por el otro lado el poder de la tradición del conocimiento secreto.

“Arte” es una construcción cultural y no un hecho independiente. (...) Quiero decir que el significado de la palabra “arte” cambia a medida que cambian las sociedades, y la gente adapta la palabra a sus necesidades y deseos específicos. Antes del movimiento Arts & Crafts, lo que ahora consideramos como arte, tenía varias implicaciones relacionadas. El primero fue obra calificada, en el sentido de que ahora hablan del “arte” de la escritura o el “arte” de la cocina.

141 Ibidem.

142 METCALF, B. *Contemporary Craft: A Brief Overview*. [En Línea] (http://www.brucemetcalf.com/pages/writing_toc.html)

En este sentido las artesanías se remontan al misterio y a la magia,(...) y sugiere que el trabajo cualificado es una forma de conocimiento secreto.”¹⁴³

Volvemos ahora que concierne el debate sobre la joyería, como área específica de las artes aplicadas.

A propósito de la falta de definición, interesante es el título: Área Gris, con el cual fue nombrado el primer simposio sobre la joyería contemporánea entre América latina y Europa. *“Área Gris es un área intermedia; algo que no es claramente una cosa ni la otra. Área gris es un término fronterizo entre dos o más cosas definidas de manera confusa, una frontera que es difícil o imposible de definir o una definición donde las fronteras tienden a cambiar. Algo que está abierto a la interpretación...”¹⁴⁴*

“Área gris” podría ser la no-definición de comienzo, o quizás de conclusión de nuestra investigación.

Se trataría, entonces, de dar “los toques de color” definiendo lo más posible el espectro de matices en las diversas propuestas de esta nueva tendencia artística contemporánea, y aclarar la siempre más expandida confusión.

Además de poner en evidencia la ambigüedad del área del debate Área Gris nos introduce a otra característica fundamental: su internacionalidad.

El simposio tuvo lugar en Ciudad de México en marzo del 2010.

Es el primer encuentro entre los joyeros de América latina y los europeos que por cinco días han podido conocerse y relacionarse y sobretodo discutir acerca de su campo laboral:

“¿Qué es joyería contemporánea? ¿Qué significado tiene para las diferentes culturas? ¿Tiene la joyería el poder para influir en nuestras actitudes, creencias, valores y comportamientos? ¿Es realmente importante llegar a un consenso en su definición? ¿Es necesario redefinir la manera en que la joyería contemporánea es expuesta, percibida y consumida? ¿Quién produce la joyería contemporánea? ¿Es capaz de reflejar una sociedad culturalmente diversa? ¿De qué manera cambia la globalización nuestra noción de espacio e identidad? ¿Es la escena de la joyería internacional tan internacional después de todo? ¿Qué se está haciendo a ambos lados del

143 Ibidem.

144 Grey Area Área Gris, Simposio web (<http://www.grayareasympodium.org/es/>)

océano? ¿Qué sabemos los unos de los otros? ¿Qué podemos aprender los unos de los otros? ¿Es posible compartir audiencias y mercados? ¿Cómo podemos establecer las bases para un diálogo refrescante y enriquecedor entre artistas e investigadores de la joyería de ambos continentes?”¹⁴⁵

El simposio ha sido una ocasión para crear un clima de visibilidad de la joyería contemporánea a través de una serie de eventos paralelos en toda la ciudad que exponían las obras de los artistas americanos y europeos participantes.

El fenómeno se manifiesta, como hemos visto, en escala internacional, intercontinental.

Los profesionales del campo por lo tanto tienen que mantener una relación constante entre ellos para no perder de vista el rápido desarrollo de la joyería contemporánea.

Gracias a los medios de comunicación, y la relativa facilidad y velocidad de desplazarse de un lado al otro del globo, pueden con estos eventos internacionales conocerse, compartir las problemáticas comunes de esta misma área de interés.

Ha sido necesario, entonces, crear varias tipologías de plataformas y encuentros periódico entre los artistas y todos los interesados en la cuestión de las artes aplicadas del siglo XXI.

La “joyería contemporánea” con todas sus preguntas, ha tejido un circuito desde donde moverse, crecer, crear y mantener contactos.

Mirando desde afuera, lo más alejado posible, toma la configuración de un “gremio mundial”, una congregación que une todos los que dejan, o desvinculan, el camino de la joyería tradicional.

Hemos seguido sus huellas y trazado el recorrido con el cual hemos podido entrar en contacto con sus protagonistas, y tenido acceso a las informaciones que nos han ayudado a hacernos una idea estructurada de la situación actual.

145 Ibidem.

2.4.1. Plataformas de debate.

Desde las primeras civilizaciones, véase por ejemplo los comercios fenicios en el área mediterránea, la joyería ha sido un arte que por su comerciabilidad y facilidad de ser transportada de un lugar a otro ha ayudado a la divulgación de los estilos artísticos/decorativos de su proveniencia, influenciando otras civilizaciones. El comercio marítimo de antaño era el único puente entre oriente y occidente para entrar en contexto con diferentes materiales y técnicas de trabajo de la joyería.

Hoy en día hay otra manera de “navegar”, hablamos de internet, naturalmente.

La joyería contemporánea superando su identidad nacional, sin por esto rechazar necesariamente su tradición local, se ha proyectado en un discurso mundial usando internet como principal medio de comunicación.

Una plataforma de debate no sólo nos permite conocer otros puntos de vista relacionados con la particularidad de realidades locales o experiencias y trabajos personales sino también la tentación de crear una teoría que afirme este sector, con la finalidad de renovación continua del mismo.

Para nuestro trabajo de investigación estos “recursos on-line” han sido la fuente primaria de información.

Principalmente hemos consultado el sito internet Klimt02 creado en Barcelona por Leo Caballero y Amador Bertomeu.

Klimt02 es una ventana a 360 grados, nos proporciona paso a paso, todo lo que concierne a la “joyería contemporánea” desde los eventos expositivos hasta las informaciones sobre las galerías, museos, escuelas, blogs etc. europeos y nacionales.

Klimt02 y la AGC colaboran activamente juntas, creando un propicio puente entre Italia y España. Soportan y difunden el discurso teórico a través del fórum, la una, y la otra con *Il Giornale AGC*, revista on-line periódica, en los cuales se pueden encontrar artículos, entrevistas, conferencias etc. Estos portales son también una vitrina para los socios que pueden tener las obras y el currículo publicado en la misma web, creando así un escaparate virtual realmente eficaz.

No es de olvidar el gran aporte informativo que hemos encontrado en los *blogs*. Hay una cantidad sorprendente de estos *blogs* en internet, creados por jóvenes autores, escuelas o simplemente por algunos aficionados.

Entre las fuentes en las que nos hemos apoyado más tenemos que subrayar la revista Think Tank. Esta expresión anglosajona “contenedor de ideas” nos resume muy bien la iniciativa que más refleja las características internacionales y polifacéticas de esta nueva esfera artística y que responde a su necesidad de cuestionarse sobre si misma.

Nace en el 2004, en Gmunden (Austria), y responde al nombre completo de “*Primera Revista Europea de las Artes Aplicadas. Think Tank*”.

Todos los fundadores y participantes están profundamente comprometidos con el arte y el diseño, a través de la escritura, la enseñanza y la docencia y sus nacionalidades representan una amplia gama de países europeos.

En el equipo hay, entre otros, los ya citados Benjamin Legnel, Francia, Mónica Gaspar, España, Edmund De Waal, Inglaterra, Peter Assmann, Austria, y la holandesa Liesbeth Den Besten.

Se da inicio de esta manera a una plataforma internacional de reflexión sobre el nuevo papel que las artes aplicadas tienen en relación con la actual sociedad, sus significaciones estéticas sociales y su relación con el arte y la tecnología.

Así cita su manifiesto:

*“históricamente las artes aplicadas han sufrido por la falta de atención de la crítica y de la ausencia de una perspectiva. (...) El desafío es articular el significado de nuestro propio campo. A finales del siglo XIX, inspirados en los escritos de William Morris, muchos países europeos abrazaron un nacionalismo romántico que a menudo se expresó a través de las artes aplicadas y de la arquitectura. Ahora, al comienzo del nuevo milenio, las artes aplicadas tendrán un nuevo papel en Europa”*¹⁴⁶

El objetivo es dar visibilidad al tema de las artes aplicadas como forma de arte y cultura y fomentar el apoyo y el interés por parte de las instituciones.

“Estamos en peligro de perder y olvidar toda una cultura del hacer artesanal y del conocimiento (...) la identidad inestable de las artes aplicadas lo convierte en un interesante campo de investigación. Sin embargo nuestro objetivo no es hacerlas estables o limitar sus significados. Tampoco queremos presentar conclusiones fijas.

¹⁴⁶ AAVV. *The Foundation*. En. Think Tank Edition01[en línea]. N.1, 2004. (<http://www.thinktank04.eu/page.php?4>).

Por el contrario, el carácter complejo de las artes aplicadas es algo que encontramos estimulante y enriquecedor. Con nuestro trabajo queremos hacer visible la diversidad de las artes aplicadas en los diferentes países.”

La revista es una edición anual, es distribuida por algunas galerías europeas, y está también disponible en la homónima web ThinkTank04 donde se puede consultar on-line.

Los organizadores quedan durante cuatro días en la misma ciudad de Gmunden, al fin de elegir y discutir una temática sobre la cual reflexionar y elegir unas obras relacionadas a su propia tesis.

La revista tiene, de hecho, el carácter de catálogo. En el primer apartado hay los textos y en el segundo las fotos de las obras con una pequeña explicación al lado del porqué han sido elegidas. En torno a estas reuniones se organizan también un seminario público.

De todos modos, internet, no es suficiente para establecer una fuerte identidad de esta nueva esfera artística sin que sus miembros se conozcan y puedan hablar y trabajar juntos.

Resulta, entonces, útil reunirse físicamente a menudo, organizando eventos en varias partes del mundo, a fin de intercambiar ideas, experiencias y tener una visión amplia y constante del panorama actual, que de otra manera sería difícil enterarse.

2.4.2. Schmuck 2011.

En Europa hay eventos que convergen la atención hacia la joyería y las artes aplicadas contemporáneas, sobretodo en Inglaterra y Alemania.

Es justo destacar que, en principio y hasta ahora, son estas dos naciones, más que otras, las que cuidan de manera especial estas áreas artísticas en todas sus facetas desde las ramas especializadas a nivel universitario hasta instituir museos, ferias y concursos.

Londres por ejemplo, cuenta con el Museo Victoria&Albert y el museo del Diseño, y cada año se organiza la prestigiosa feria internacional *Collect, The International Art Fair for Contemporary Objects*.

Alemania por su tradición de interés hacia las artes aplicadas sobre todo por ser la cuna de la Bauhaus no puede no hospedar los museos y las escuelas mejores de Europa, como la escuela y el museo de Pforzheim.

En Munich cada año se organizan los dos grandes eventos internacionales: *Inorgenta* y la *Handwerkskammer*, feria de artes aplicadas, dentro de la cual tienen lugar las exposiciones de *Schmuck* y *Talente* exclusivamente dedicadas a la joyería contemporánea.

Personalmente tuve la oportunidad de visitar la *Handwerkskammer* de este año. Esta experiencia fue fundamental para tener una visión más clara y entrar en contacto directo con mi campo de estudio y poder dialogar con sus protagonistas.

Las primeras líneas del *statement* del catálogo de Schmuck explican muy bien el espíritu con el que se organiza este evento, que resume en pleno nuestro discurso: “Hoy la joyería llegó a ser un importante segmento del arte contemporáneo en una medida inimaginable hace sólo unas pocas décadas atrás. Es una combinación de diseño, estética de la materia, artesanía, experimentación, investigación, *zetgeist*, la visión del mundo. En breve, casi no hay otra actividad tan propicia para reflejar el estado de nuestro mundo. A pesar del hecho que la joyería está determinada principalmente por su portabilidad, su diseño es potencialmente infinito, (...) la joyería es un medio ideal para comunicar”.¹⁴⁷

La exposición recopila obras inéditas de todo el mundo proporcionando un resumen del estado actual de la evolución de esta expresión artística, acercando

147 AAVV. Schmuck 2011. Munchen Ed. GHM- Gesellschaft. 2011. Pág. 9.

recíprocamente los profesionales y el conocimiento de sus trabajos y trayectorias de investigación.

El circuito es abierto también a los jóvenes creadores poniendo junto su participación con la de los nombres más celebres de las primeras generaciones. Nacen de esta manera colaboraciones y nuevas ideas entre los artistas, fomentando la experimentación y la innovación.

La participación de los jóvenes está también apoyada por *Talente* que cada año invita a los estudiantes de todas las escuelas especializadas en artes aplicadas a presentar sus obras. Serán elegidos una selección de 96 artistas y diseñadores menores de 33 años de edad. Presentando de esta manera las últimas tendencias en 14 oficios diferentes, tales como la madera, textiles, joyería, cerámica, vidrio, *paperworking*, etc.

Las obras participan también en tres premios por cada categoría. En la presentación del concurso nos informa que las características buscadas en las obras elegidas han sido: la equilibrada relación entre tradición y los modernos procesos de producción, así como la exploración de nuevos materiales, buscando la sostenibilidad y la inspiración por la naturaleza.

Es desde 1979 que los organizadores han colaborado con instituciones de formación, academias, universidades y organizaciones de artes y artesanías de todo el mundo, al fin de presentar lo mejor de cada país. Una tan datada colaboración garantiza, sin duda, el alto nivel de conocimiento de cuáles sean las tendencias válidas entre las propuestas de nuevos profesionales para una buena competición.

Aunque el circuito de esta tipología de joyería es aún pequeño, no hay claramente espacio en la feria para todas las peticiones de participación.

Por lo tanto hay una ardua selección que permite la aceptación de sólo 62 artistas. Interesante es la pregunta que se formula el curador del evento, Rudiger Joppien: “*Seremos capaces de hacer justicia sobre cada aspecto actual del diseño de joyería?*”¹⁴⁸

Vuelve descaradamente otra vez la problemática de la crítica, que confirma su actualidad, nos parece, por lo tanto, significativo subrayar que este mismo cuestionamiento autocrítico se presente en el texto del catálogo de este año.

148 Ibidem.

Se percibe por tanto la falta de una estructura, que enmarque, unifique y confiera valor a esta expresión artística.

A este respecto emblemático, ha sido la presentación, en ocasión de Schmuck 2009, del mastodónico (13,5 kilos por 2400 páginas) trabajo de recopilación de autores de joyería contemporánea *The Compendium Finale of Contemporary Jewellery 2008*, ideado, publicado y editado, por Andy Lim.

El objetivo primero de Andy Lim es tratar de establecer la Joyería Contemporánea como una forma de arte respetada por igual que el arte contemporáneo y crear una presentación de 1044 artistas joyeros, que trabajan en esta dirección, en una sola publicación.

Lo más interesante de esta obra es que los artistas han sido parte activa en la recopilación de los otros artistas. Después de la primera elección entre los más reconocidos representantes de la joyería contemporánea mundial se ha delegado a cada uno de ellos la presentación, en la máxima libertad de juicio, de dos artistas más. Todos los seleccionados aparecen en orden alfabético, el que asegura una clasificación final sin algunas preferencias o jerarquía.

En un contexto donde el problema de la selección y valoración de las obras es aún un dilema, la idea de Lim de hacer los joyeros artistas mismos como *talent scouts* de otros artistas puede ser un buen punto de partida:

“Lim quería que el proceso de selección fuera más abierto y democrático (...) por eso pone el poder en manos de los propios joyeros.

¿Por qué los joyeros no pueden ser calificados para seleccionar otros joyeros?

No son menos expertos que los curadores o escritores. En efecto, el libro mostrará lo que los joyeros piensan colectivamente, sobre su propio campo.

Creo que el proceso de selección es lo más parecido a una obra de arte conceptual. Lim crea una estructura, y luego deja que funcione como un reloj. Sin duda habrá perros, pero también habrá sorpresas. Piensen en ello como una exposición con 1000 comisarios.”¹⁴⁹

Ha sido esto el comentario de Bruce Metcalf, a propósito del libro en el cual, por supuesto, participa.

Metcalf nos informa también que *“hay un elemento de caos que Lim proyecta en el diseño del libro. Cada joyero es el encargado de diseñar sus propias páginas...*

149 Darling Publications web (<http://www.darlingpublications.com/pdf/Press+release+Compendium.pdf>)

Lo fascinante es que todo el mundo tiene dos lados de una sola página - no hay páginas enfrentadas. Esto significa que cada joyero se “tira por la mejilla” contra otros dos, en orden alfabético. Un sistema de relojería que produce encuentros casuales (...) ¡nadie puede ejercer el control! Yo no sé ustedes, pero creo que es bastante grande. Muy subversivo... Muy duchampiano.”¹⁵⁰

La importancia de eventos como Schmuck no es sólo la feria en si misma sino toda la serie de eventos paralelos que se generan a su alrededor, aprovechando la resonancia mundial de tal evento.

La ciudad entera, incluso desde antes de los días de la feria, se organiza para hospedar exposiciones de artes aplicadas y sobre todo de joyería.

El folleto “Schumck 2011” anuncia más de 50 eventos, diseminados en toda la ciudad, entre *vernissages*, encuentros, simposios, etc. A través de la participación de galerías temporales, galerías de joyería de renombre e institucionales, como la *Galerie Handwerk* y la *Pinakothek der Moderne*, que presentó una retrospectiva completa de Peter Skubic y la conferencia “All About Me” de Wendy Ramshaw and David Watkins.

Otro veterano de la joyería, como forma de arte y fuente de experimentación constante, Ruudt Peters presentó la exposición de su colección *Anima* en la galería Spectrum y organizó como curador la exposición *Look*, en la pequeña sala de la galería Caroline Van Hoek. Esta exposición es peculiar porque nos abre una nueva cuestión: la del montaje de la exposición de joyas.

Look es significativa por la elección de una presentación tan extrema que, contradiciendo el título, dificultaba la visión de las obras con luz negra. Los espectadores tenían que arreglársela con las luces de los móviles o haciendo fotos con el flash para poder ver las piezas.

Ya en el 1924 Paco Durrio, orfebre español, sentía la importancia del montaje de las exposiciones de joyería. Las indicaciones para el montaje de su exposición en el Museo de Bilbao fueron las siguientes: “*Desearía expusieran las joyas en cajitas de cristal, una para cada objeto, y de dimensiones y proporciones adecuadas a él y diseminadas todas estas pequeñas vitrinas por la sala.*”

150 Ibidem.

Presentadas así lucirán más y no tendrán el aspecto repugnante de escaparate de tienda que produce el conjunto de todas aglomeradas en una sola vitrina” ¹⁵¹

Las joyas como obras de arte tienen la necesidad de ser expuestas en un contexto coherente con su esencia, que remarque o focalice la atención en lo que se quiere transmitir. Siendo obras de pequeño tamaño su relación con el espacio es muy peculiar, además tienen que ser, en línea general, obras que fácilmente se puedan coger, al fin de probarlas o mirarlas en su totalidad.

La ambientación tiene que focalizar la atención hacia las piezas y crear un recorrido coherente entre ellas.

La visita a Schmuck ha sido un escaparate ideal para poder ver este tipo de exposiciones. Ha sido una inmersión, espectacular y fascinante, en la “joyería contemporánea” fundamental para que nos podamos hacer una idea no abstracta, sino totalmente concreta gracias a las sensaciones que hemos vivido y a lo que hemos visto con nuestros mismos ojos.

151 AAVV. *Joyas del arte moderno*. Torrent. Ed. EMAT y Ayuntamiento Torrent. 2009. Pàg. 21.

2.5. Conclusiones.

En el recorrido que hemos trazado la intención era la de aclarar la cuestión de la incertidumbre concerniente a las definiciones de artesanía, para enmarcar la crisis de su identidad en el mismo ámbito de quien debería estar comprometido en cuidarla y salvaguardarla, en cuanto artistas de arte aplicada.

El problema de la artesanía es un hecho reconocido y tratado por la mayoría de los implicados en trabajos artísticos en las artes aplicadas, sin embargo no nos resultó nunca una verdadera posición firme, o una propuesta de solución, para el efectivo rescate de la artesanía, aunque hemos admirado en la kermesse trabajos de alta excelencia técnica y manual.

Como hemos podido leer, en la cita del manifiesto de la revista Tink Tank, existe la conciencia del riesgo “*de perder y olvidar toda una cultura del hacer artesanal y del conocimiento*” causada por “*la identidad inestable de las artes aplicadas*”, sin embargo el objetivo de las nuevas artes aplicadas no es el de defender este conocimiento y aplicarlo a las creaciones artesanales junto con la actitud artística, sino convertirlo en un “*interesante campo de investigación*” sin límites o conclusiones fijas, o sea aplicarlo a la libre experimentación artística.

La artesanía es algo *estimulante y enriquecedor* sin duda, visto que a primera vista nos hemos dejado fascinar. Esperamos que esta fascinación nos sirva, como a los artistas que se enfrentan con esta área de investigación de responsabilizarse en aprender a fondo el lenguaje con el cual se prestan a trabajar, al fin de crear piezas de alto nivel artesanal y profundo contenido artístico.

Por lo que concierne a la “joyería contemporánea”, surge la necesidad de una crítica, lo que pareció ser el principal *leitmotiv* que nos acompañó a lo largo de nuestra investigación.

En Munich hemos tenido la ocasión de hablar con Benjamin Legnel a propósito de la falta de crítica: él dijo, que efectivamente, hasta ahora, para incentivar la creación de nuevas propuestas y construir de esta manera un abanico cuanto más amplio e innovador, han sido aceptadas todas las propuestas con el soporte de una crítica favorable unánime. Sin embargo, ya llegó el momento de establecer

criterios válidos para filtrar las propuestas y garantizar una alta calidad de la joyería contemporánea.

Este cuestionamiento ha sido recurrente en el debate internacional de este año. Además de cuanto ya hemos dicho destacamos también otros dos hechos, que no nos parecen en absoluto fruto de pura coincidencia:

En la última revista anual Tink Tank con el título *Currency* el tema ha sido precisamente sobre el concepto de “valor” relacionado a las artes aplicadas;

El artista/joyero Ted Noten en el workshop, organizado en su taller de joyería en Amsterdam, de la primera semana del pasado mes de julio, focalizó la atención hacia las mismas cuestiones. Así se puede leer en el plan de estudios:

¿Cuál es el valor de la joyería contemporánea? ¿Quién decide, y donde se decide? ¿De qué manera se relacionan con el valor de tamaño, material, técnica, historia, historias y el nombre del fabricante? Esto es lo que nos esforzamos por descubrir durante un taller de una semana de experimentación, utilizando diferentes materiales y técnicas - no detenerse en las fronteras de lo que sabes, sino cruzarlas porque creemos que el futuro está en la colaboración multidisciplinar¹⁵²

No nos hemos maravillado por tanto de que en la conferencia sobre el ornamento contemporáneo, del pasado 13 de junio, en el museo MAXXI de Roma, se abrió el debate sobre la necesidad de hacer distinción entre la excesiva diversificación de las propuestas, a través de una más apropiada definición entre las obras que puedan entrar en la denominación “joya” y las que entran en la denominación de “arte, “ornamento”, o “*bijou*”. El acontecimiento al MAXXI que llevó a la luz el conflicto de intereses entre quien reclama el término “joya”, fue más bien una perfecta conclusión de nuestra investigación que nos permitió crear un contraste dialéctico interesante, avalándonos en el fuerte aspecto crítico de las opiniones de Frachi.

En la misma estancia en Munich, hemos podido ver la exposición “*Neuer Schmuck*” en el Maximilians Forum, organizada por la galerista Olga Zobel Biro. La exposición contaba con las colecciones completas de seis coleccionistas

152 Invitación a la inscripción del workshop Taller Ted Noten Ámsterdam publicado el 14/03/2011 En Domus, web. (<http://www.domusweb.it/en/news/ted-noten-s-summer-school/>)

anónimos. Nos llamó la atención la comparación entre las colecciones que tenían en común a casi todos los autores, entre ellos comparten mayormente Robert Baines (presente en todas las colecciones), Peter Chang, Karl Fritsch y Peter Bauhuis.

La falta de crítica y de sólidas bases de referencia de un mercado de joyería artística, hace más arriesgada la inversión de los coleccionistas.

Quizás el hecho de comprar obras de los mismos autores sea una maniobra de refuerzo del nombre mismo, y por lo tanto una garantía de éxito de sus propias colecciones en el futuro, seguramente cercano, de afirmación de esta nueva área en un mercado de arte más amplio y formalizado.

El mercado del arte es un mecanismo muy lejano de los valores que hemos destacado de la artesanía, y de otros valores genuinos del arte misma cuando no está corrompida por el dinero.

Si la crítica tiene que estar en manos del mercado entonces los parámetros con los que se establece el valor serán más bien otra intención que no el “sentido artístico”. Por el otro lado si se quiere perfilar un criterio de valor de las obras artesanales, y en el específico de la joyería, se debería empezar a restablecer pautas y distinciones por parte de una crítica autorizada y competente.

Aquí parece volver el eco de Claudio Franchi:

“¿Cuántos estarán dispuestos a aceptar la crítica?”

Capítulo 3. Producción Artística Personal.

3.1. El aprendizaje.

La investigación sobre la situación actual de la joyería tiene como finalidad la aclaración sobre la ubicación de nuestra producción artística de los últimos años, puesto que se recurrió a menudo a la realización de joyas o al uso de la plata.

Después de cuanto hemos comentado sobre la “joyería contemporánea” podemos situar los trabajos que vamos en seguida a presentar en esta nueva esfera artística. Aunque, el término “joya” no sea exactamente apropiado.

La formación en Bellas Artes y la falta de conocimientos técnicos ortodoxos en el ámbito de la joyería tradicional, si por un lado limitan el trabajo, sin embargo por el otro nos empujan a utilizar otras técnicas y recursos, más propios de las bellas artes a fin de realizar proyectos al límite entre joyería y otros campos artísticos.

Como se podrá bien ver en lo que presentaré de mi producción artística la joyería se casa a menudo con otras disciplinas, sobretodo la escultura y el grabado.

El aprendizaje de las técnicas de joyería no ha sido por tanto un camino lineal, sino lleno de obstáculos pero también de afortunadas coincidencias que me han llevado hasta la presente investigación.



Arete Plata oxidata 925 y vidrio azul. 2008.

Una de las primeras coincidencias que nos introdujeron a la joyería en cera perdida ha sido la casualidad de tener clases en los primeros dos años del *V Instituto Artístico* con el escultor y orfebre Ugo Sartoris, nos introdujo a las técnicas de fundición para la microescultura y joyería.

Desde entonces he seguido experimentando por mi cuenta el trabajo con la cera, afinando la técnica y el diseño con la practica.

La falta de conocimiento técnico ha sido siempre una frustración para mi desarrollo artístico sobretodo en Roma donde la Academia de Bellas Artes tiene faltas en la enseñanza técnica en casi todas las disciplinas, siendo fundamentalmente no provista de los talleres adecuados.

Hay muchas escuelas de joyería de renombre en Italia, sin embargo son escuelas privadas, que requieren demasiado presupuesto económico, y personalmente dudo de la calidad de tales escuelas.

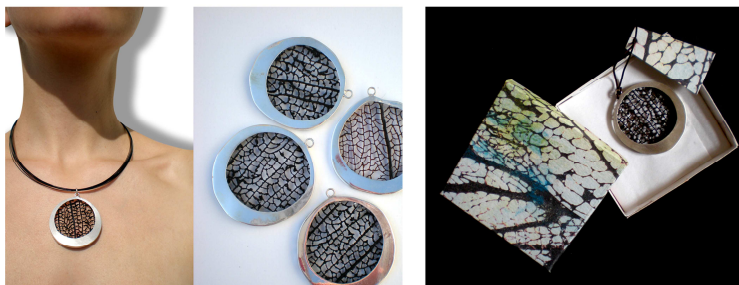
Además creo que una escuela de joyería debería comprender un mínimo de conocimiento interdisciplinar para que los alumnos puedan de alguna manera tener una visión artística más amplia que seguro, como Cellini nos ha demostrado, los ayudaría en el enfrentarse a cualquier proyecto que se presente o quieran realizar.

Por tanto aun pudiendo no me habría interesado formarme exclusivamente en una escuela de joyería, porque mi interés es en las artes y considerando la joyería

c



Colgantes en plata 925 y coral negro. 2011. Imágenes gráficas y packaging realizados durante la clase del master Procedimientos Creativos en la gráfica impartida por los profesores Dra Amparo Berenguer y el Dr Rafael Calduch



o

de expresión entre otros creo que su presencia en las Bellas Artes debería ser fundamental.

Me mudé a Valencia con el fin de terminar mis estudios en una estructura más adecuada. La Facultad de Bellas Artes puede presumir talleres excepcionales, y sobretodo, por lo que me interesa, el taller de fundición.

Gracias al interés y al empeño de la profesora Dra. Carmen Marcos el taller de fundición está provisto con todo lo necesario para la realización también de joyería. En el curso de fundición se pueden aprender técnicas muy sofisticadas y a la vanguardia como la fundición a la cascarilla cerámica, sujeto de la tesis doctoral de la Profesora Carmen Marcos, así mismo técnicas más antiguas con recursos naturales, como la fundición a la arena verde.

En las clases y en los trabajos de la Profesora Carmen Marcos reencontré el mismo interés hacia la cuestión de la artesanía y su revaloración, así mismo la importancia atribuida a un amplio conocimiento técnico por medio del cual se da vida a la poética de la obra, igualmente importante.

Su interés hacia la cuestión de la artesanía popular y la voluntad de ampliar los conocimientos técnicos también en el ámbito de la joyería, la llevó a investigar en el centro de extensión de Taxco de Alarcón, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la tutoría del Maestro Francisco Díaz durante los meses de septiembre a noviembre de 2010.

He aquí la otra afortunada coincidencia la de haber podido conocer y estudiar con ambos profesores y haber podido perfeccionar la técnica de la cera perdida, sea en escultura o en microfusión.

Tuve la suerte de poder trabajar en el taller del Maestro Francisco Díaz gracias a dos diferentes becas, otorgadas por la Universidad Politécnica de Valencia, la primera la beca Promoe, desde febrero hasta junio del 2009, y la segunda fue la beca Leonardo da Vinci/ Blasco Ibáñez, por el periodo entre febrero y julio 2010.

El Maestro Francisco Díaz es la imagen que define al verdadero maestro, que enseña no sólo una técnica o una disciplina sino a enfrentarse al trabajo y a la vida en todas sus facetas. Su principal enseñanza ha sido que cualquier cosa se puede realizar, y que todo puntualmente se alcanza con la perseverancia, el entusiasmo, y el buen humor. Esta actitud elimina el miedo del enfrentarse a algo desconocido, y confiere seguridad y pasión hacia el trabajo.

Su aprendizaje fue trabajando de taller en taller desde muy joven edad, cuando en los años '30 Taxco empezó a ser unos de los puntos plateros más importantes a nivel mundial. Su carácter positivo junto a la personalidad ingeniosa y curiosa lo llevaron a una constante experimentación de la materia y también a ampliar sus conocimientos teóricos. Uno de sus principales referentes es el mismo Benvenuto

Cellini, de hecho en los Tratados se puede reencontrar la misma actitud que se puede resumir en la expresión del mismo Cellini: “el hacer de necesidad virtud”. Nada parece parar su trabajo, cuando falta alguna herramienta o algún recurso simplemente lo construye. Esto se aprende sobretodo a través del estudio de las antiguas culturas que alcanzaban niveles altísimos a través de recursos naturales.

Volviendo a la cuestión planteada durante el desarrollo del presente trabajo final de máster, según nuestra opinión los temores de la posible pérdida de las técnicas y valores artesanales son hoy en día muy fundados y preocupantes.

Por lo que nos concierne estamos trabajando en la dirección de aprender lo más posible las técnicas ortodoxas de la joyería, y a través de éstas experimentar, con la mirada hacia lo contemporáneo, con las nuevas técnicas y materiales a disposición, y al mismo tiempo investigar el pasado perdido de la joyería, como hicimos, lo veremos más adelante, con las técnicas prehispánicas.

Por esto somos de la opinión que la Facultad de Bellas Artes, en cuanto institución Politécnica, debería hacerse cargo de la investigación científica y práctica de la joyería y convertirse en salvaguardia de las tradiciones técnicas que pueden servir a los alumnos como herramientas para usar también en relación con las otras disciplinas artísticas.

La universidad debería garantizar una sólida formación de “manualidad culta”, donde teoría y praxis vayan juntas hacia la tramitación de las enseñanzas de generación en generación y en segundo lugar dejar la posibilidad, a raíz de lo aprendido, de la libre expresión a través del diálogo con las otras áreas artísticas y con las cuestiones conceptuales contemporáneas.

En conclusión anticipo el último afortunado acontecimiento, el de haber recibido la beca de investigación de nivel de maestría, otorgada por el gobierno de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, con la cual tendré en los próximos meses la posibilidad de seguir investigando sobre la artesanía popular mexicana, así como perfeccionar y aprender nuevas técnicas de joyería.

3.1.1. El Taller del Maestro Francisco Díaz.

El estado pre industrial de la sociedad humana, estadio que remonta a las primeras grandes sociedades, como la griega romana por llevar el ejemplo a nosotros más cercano, es el estadio del artesano.

*Hay un progresivo aumento y afinación de las técnicas que ayudan y mejoran el estilo de vida. Sin embargo una hipotética súbita desaparición, crisis o atasco de las técnicas no haría imposible la vida de las colectividades, que aún se apoyaban en lo natural. Es que todavía el invento sólo ha llegado a producir instrumentos y no máquinas. Esta distinción es esencial. Mientras las máquinas actúan por si mismas, y por si mismas producen el objeto, el utensilio del artesano es sólo una ayuda para el hombre. El artesano, por tanto, sigue siendo el actor principal de su trabajo, y figura social esencial, en cuanto preserva un conocimiento útil para toda la colectividad.*¹⁵³

La tecnología nos puede sin duda facilitar y apresurar en algún caso el trabajo. Sin embargo crea una dependencia hacia la máquina como nos ilustra muy bien la cita de José Ortega y Gasset.

También Claudio Franchi, en la entrevista, nos comenta que la situación en la que hoy día vivimos es la del “histerismo tecnológico”.

El uso del diseño y fabricación asistido por ordenador sin previo conocimiento de la técnica de orfebrería es extremadamente dañino sea por la calidad del producto sea por la pérdida progresiva de conocimientos manuales que esto conlleva.

Dicha dependencia es también por el material y la herramienta industrial cuando acostumbrados a comprar directamente lo que hace falta nos sentimos perdidos en el momento que no lo podemos comprar y no sabemos cómo reemplazarlo.

Ortega y Gasset habla de un paisaje artificial, de objetos y procedimientos técnicos, que nos rodea desde el nacimiento y que por tanto lo percibimos hasta incluso como natural: *es decir, que puede llegar a perder la conciencia de la técnica y de las condiciones - por ejemplo morales – en que éste se produce,*

¹⁵³ ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre la ciencia y filosofía*. Madrid. Ed. Alianza. 2000. Pág 35.

*volviendo, como los primitivos a no ver (en este paisaje) sino dones naturales que se tienen desde luego y no reclaman esforzado sostenimiento.*¹⁵⁴

Todos los autores que hemos tratado hasta ahora, no proponen en absoluto una abolición radical de los nuevos alcances técnicos, de hecho Ortega y Gasset habla de una situación donde “*materialmente el hombre no puede vivir sin técnica*”¹⁵⁵. Por tanto la propuesta es la de encontrar un compromiso.

Así respondería Yanagi a este propósito: *en los casos en los que la mecanización consigue armonizarse con el trabajo manual, el hombre trae provecho (...) el trabajo manual, que está estrechamente conectado con la naturaleza, difunde una vida feliz.*¹⁵⁶

Los antiguos recababan todo desde la naturaleza y por tanto nunca podía faltar ningún recurso y el conocimiento profundo de las propiedades de lo natural servía de base para seguir inventando y adaptando nuevos materiales y mejorar las técnicas.

Además los materiales industriales suelen ser dañinos para el ambiente, por esto es importante saber que se puede hacer a menos de muchas cosas fabricadas industrialmente y por el otro lado cosas muy comunes pueden ayudar en el trabajo.

Este es el espíritu del aprendizaje en el taller de cera perdida del Maestro Francisco en la escuela de Taxco. Su conocimiento de los recursos naturales aplicables a la realización de un taller de joyería, le permitió crear y coordinar la escuela de platería Hidalgo unido, en Pachuca, Real del Monte, donde no había recursos, ni industriales ni muchos menos económicos.



Foto 1. El maestro francisco Díaz con una maqueta de un ábaco maya Nepohualtzintzin.

154 *Ibidem*. Pág.38.

155 *Ibidem*. Pág. 37.

156 YANAGI, S. Un' arte senza nome, La visione Buddhista della Bellezza. Bergamo. Ed. Servitum. 1997.

El Maestro Francisco pudo estudiar las técnicas pre hispánicas en su trabajo como coordinador de réplicas de las piezas en plata del Museo Virreinal, en Tepotzotlán, estado de México, las del Museo pre cortesano de Teotihuacán, Estado de México, y como instructor de taller de replicas Tláhuac, en el Museo de antropología e Historia de México¹⁵⁷. Este trabajo le permitió investigar directamente sobre los hallazgos arqueológicos, y acceder a la información de los antiguos tratados de los conquistadores europeos.

Una de sus principales referencias es la del Códice Florentino del Fraile Bernardino de Sahagún, presente en México entre el 1529 y el 1590, que describía las técnicas artesanales de los indígenas y las maravillas de sus artefactos, sobretodo de orfebrería.

Un taller de cera perdida según esta óptica, que se podría definir “arqueología experimental”, se monta realmente a muy bajo coste.

Como veremos más adelante la fundición en cera se puede realizar empleando exclusivamente materiales naturales, por tanto de manera gratuita.

El vaciado en tierra o arena es aún empleado por muchos orfebres, sin embargo la industria nos ha proporcionado máquinas mucho mas sencillas que permiten un vaciado más seguro y facilitan producciones más grandes.

Hablamos de la máquina *vacum*, por ejemplo, que utiliza la fuerza de presión del vacío: *el metal es succionado inmediatamente penetrando en la cavidad del modelo del molde sobre el cual actúa el vacío*¹⁵⁸; Hay también máquinas que se avalan de la fuerza centrífuga, en este caso el fuerte empuje rotatorio permite que se inyecte el metal en la cavidad del molde.

Estas máquinas son equipos muy costosos no al alcance de todos, por tanto es importante en la fase del aprendizaje que se busquen también recursos en los que se pueda prescindir de ellas.

Hay un mecanismo muy sencillo llamado “la honda de mano”. Es este el uso más antiguo de la fuerza centrífuga con el cual se realizaba joyería en cera perdida. La honda de mano presente en el taller consistía en un mango de madera,

157 Escuela Nacional de Artes Plásticas, Centro de extensión de Taxco. Web (<http://www.enap.taxco.unam.mx/profesores/>)

158 ALSINA BENAVENTE, J. *La Fundición a la cera perdida (micro fusión)*, Ed. Alsina, Barcelona 1992. Pág. 270.

suficientemente grande para que pueda empujarse bien, que sujeta el brazo flexible. Este consiste en una cadena de alambre (de 45cm. aproximadamente) conectada a la otra extremidad con una plataforma circular de fondo plano, hecha con un disco rodeado de una pestaña de algunos cm. de alto, parecida a una cesta para el cilindro, como se puede ver en la foto2.

La centrífuga “honda de mano” sigue aún vigente en muchos talleres de joyería y aparatos dentales.

De todos modos, entre las máquinas centrífugas hay algunas muy básicas y por tanto económicas. Son máquinas sin ninguna sofisticación, ni motor, el mecanismo es muy sencillo, hasta incluso fácil de construir, se basa en la fuerza de un resorte de acero. Esta tipología de maquina centrífuga es la presente en el taller de la escuela de Taxco con la cual hemos trabajado las piezas que nos prestamos a presentar en las próximas páginas.

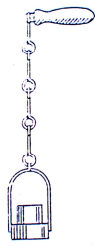


Foto 2.
Izquierda: centrífuga a honda de mano;
Derecha centrífuga modelo básico.

Otro pasaje fundamental es el del descere y cocción del molde, para el cual se suele utilizar un horno. En nuestro caso hemos utilizado un soplete, más o menos grande, la segunda de la pieza a realizar. Se construye con una serie de ladrillos refractarios una zona cerrada que guarde el calor.



foto 3

Al fin de guardar cuanto más posible el calor hemos puesto una plancha de hierro semicircular alrededor del cubilete para que la llama de la vuela y caliente todos los lados de la pieza, hasta alcanzar la temperatura adecuada (Foto3).

En general los cubiletes tienen que alcanzar en su interior un rojo muy vivo, para que estén listos para el vaciado, cuanto más calor mejor para que el metal encuentre una temperatura que lo mantenga fluido durante toda la inyección.

Cellini describe así un horno que realizó en una situación de emergencia durante el saqueo de Roma:

*encontrándome en un lugar apartado, pensé servirme de mi ingenio, haciendo de necesidad virtud, y así tomé los ladrillos de una habitación y con ellos formé un horno a la manera de una meta, dejando entre un ladrillo y el otro un espacio tal que entrasen dos dedos, y lo fui reduciendo; cuando estuvo a una altura de un palmo del suelo, lo dispuse en manera tal que se le pudiera poner dentro una parrilla con asas, hechas de un asador que rompí. Hecho esto, alcé mi hornillo reduciéndolo todavía más de un palmo y cuarto; tomé después una olla de hierro que allí había para el servicio de la cocina... y en ella hice un lodo de ceniza y tierra mezclados; Después puse dentro el oro y comencé a aplicarle un gran fuego todo de una vez, para evitar el peligro de que se rompiera el crisol. (...) Y este es el procedimiento mejor y más fácil que se pueda usar.*¹⁵⁹

Como se puede deducir de la cita de Cellini, en cualquier situación, conociendo los principios básicos, se debería saber resolver los problemas, y por tanto el taller puede ser realmente sencillo e igualmente muy funcional.

De hecho esta tipología de horno permite un control del fuego más constante a fin de utilizarlo cuanto más apropiadamente según lo que se quiere realizar y escapar de los límites de la máquina.

159 CELLINI B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág 123.

Fundición con materiales incrustados a la cera.

Con la centrifuga y el horno mencionados, hemos experimentado algunas técnicas más complejas de la microfundición a la cera perdida.

Una de las primeras pruebas fue el engaste directamente en la cera de materiales heterogéneos, piedras, vidrio, conchas etc. Hace falta mucha práctica a fin de entender muy bien el punto de calor suficiente para el descere, calentar suficientemente el molde y al mismo tiempo no prejuzgar el otro material que se quiere engastar.

Según aconseja Alsina Benavente en su manual es mejor utilizar piedras de una dureza entre 6,5/8 de la escala de Mohs. Nos aconseja por ejemplo el rubí y el zafiro. Nosotros sin embargo hemos experimentado más bien con el vidrio siguiendo las mismas consideraciones que el manual nos proporcionaba para las piedras: *calentar lo más lentamente posible, aún a riesgo de obtener una fundición tosca, el metal debería fundirse mientras la temperatura del cilindro es elevada por lo menos a 535°C. En cambio la temperatura del metal, debe ser lo mas baja posible, la indispensable para que no pierda su fluidez.*¹⁶⁰

A raíz de estas bases, y teniendo a disposición mucho vidrio barato, hemos experimentado lo más posible a fin de alcanzar la modalidad justa para que el vidrio no se rompiera. El cubilete quemado con un soplete tiene en este caso que calentarse muy despacio sin alcanzar el rojo vivo de las piezas hechas sólo en cera.



Foto 4. Pulsera, plata 925 y perlas de vidrio azul.

¹⁶⁰ ALSINA BENAVENTE, J. *La Fundición a la cera perdida (micro fusión)*, Ed. Alsina, Barcelona 1992. Pág.60.

Metales casados.

En el México prehispánico casar metales por fundición era una técnica muy afinada. El misionero Franciscano Toribio de Benavente, Motilinia describió en sus escritos dos piezas sobresalientes hechas con esta técnica: *un pez con escamas unas de plata y unas de oro, y una cabeza de hombre que se mitad de oro y mitad de plata, cuya juntura en una línea de la delgadez de un cabello*¹⁶¹.

El estudio de estas piezas no halló ningún tipo de soldadura por tanto han sido realizadas en cera perdida con magistral técnica.

Con el mismo sistema de control directo sobre el fuego y la centrífuga, hemos experimentado los metales casados por fundición. Se trata de vaciar antes una parte de la pieza en un metal, como el cobre por ejemplo y luego acoplarla a la parte restante de la pieza aún en cera, agarrándola bien, haciendo penetrar la cera en un agujero del metal, o sobreponiéndola a él, por ejemplo. Algunas otras recomendaciones las podemos encontrar en el manual de Alsina Benavente como la de poner fundente en la parte de contacto entre cera y metal.¹⁶² La temperatura para el descere y la cocción, no puede superar la temperatura de fusión del metal utilizado como base de la cera. Sin embargo es importante mantener cuanto más alta la temperatura para que los dos metales se casen bien. Otra manera de casar metales en la centrífuga, de manera pero más casual, puede ser la de vaciar una única pieza en cera, inyectando, cuanto más rápidamente, antes un metal y luego el otro, sin quitar el cubilete de la centrífuga. Nos hemos servido del mismo principio a fin de casar una parte de la pieza hecha en plata trabajada con el calado y una parte en cera a ella incrustada y vaciadas juntas por centrífuga. Esta tipología de piezas permite juegos muy interesantes de colores, y de texturas.

En el ejemplo de la pulsera que llevamos en la foto n.5, a fin de ilustrar este procedimiento, hemos “casado” plata con plata. Resulta una diferencia de estilo y de textura que dan vida a la pieza. La lámina de plata calada resulta lisa, sutil y en neto contraste con la parte fundida en cera que tiene el volumen y la porosidad típica de este tipo de facturación. De la misma manera se podrían emplear dos metales diferentes y jugar además con el contraste de color.

161 ROSADO OJEDA V. “El oro y la plata en el México antiguo”. En revista Artes de México. año III, N10, diciembre 1995. Pág. 3.

162 Ibidem. capítulo 24: *Piezas fundidas con dos o mas metales diferentes.*

foto 6. Ejemplo de metales casados por fundicion. Colgante, plata 925 y cobre, 50x30mm.



foto 7. Ejemplo de metales casados por fundicion. Pulsera plata 925

El troquel

Otra técnica aprendida por el Maestro Francisco que resulta muy útil, económica y fácil de hacer, es la realización de troqueles en metal zamac.

El troquel que vamos a describir, es una manera “casera” de poder realizar un patrón en metal duro, a fin reproducir varias copias, repujando encima de éste una lámina de metal de modo que se ajuste a la forma de abajo.

En primer lugar se realiza un bajo relieve en positivo de la figura deseada. La figura tiene que ser escavada en un material refractario, que puede ser el mismo yeso del revestimiento que se utiliza para llenar los cubiletes de la microfusión. La pieza cocida al punto de eliminar toda la humedad del yeso, se posiciona en el medio de un contenedor con arena, y se encaja dejando fuera de la arena sólo el relieve de la figura, finalmente se rodea con la misma arena, de la altura que se desea dar al troquel.

Manteniendo siempre caliente la pieza se vierte encima el metal fundido que registrará la forma, en negativo, del relieve y del espacio vacío de la arena a su alrededor. Éste será nuestro troquel. Utilizamos el metal zamac por una cuestión práctica, porque es muy duro, y por tanto aguanta bien los golpes que daremos a la lámina, sin modificarse. Además es un metal con un muy bajo punto de fusión y cómodo de manejar por su capacidad de mantener por un tiempo su estado líquido, dándonos todo el tiempo y la calma de verterlo despacio encima de la figura.

Colocando la lámina de metal, plata, cobre, etc. recalentada (para que sea más elástica) encima del troquel podemos empezar a darle forma repujando por detrás. A fin de dar el volumen general podemos ayudarnos con la característica maleabilidad del plomo. El plomo fundido se vierte encima del troquel registrando la forma positiva de la figura. Se coloca entre el troquel y el plomo nuestra lámina y con un martillo se golpea el plomo que suavemente empieza a dar forma a la lámina. Se puede repetir la operación varias veces, visto que el plomo tiende a perder a poco a poco su forma. Para los detalles nos valemos de cinceles de madera con las puntas adecuadas a lo que queremos alcanzar.

Algo parecido lo encontramos también en el tratado de orfebrería de Cellini:

Caradosso (un maestro orfebre de la época) acostumbraba a hacer un molde de cera exactamente igual a como quería fuese su obra; después lo

*cogía y rellenando todos los huecos, formaba el modelado y lo vaciaba en bronce de un grosor razonable. Hacía después una lámina de oro algo gruesa por el centro (...) la calentaba, la colocaba encima del modelo de bronce y con unos pequeños cinceles, de madera de brezo o de cuerno, comenzaba a poco a poco a darle forma a las figuras que quería hacer. Hay que tener cuidado que el oro no comience en seguida a romperse; por ello se le da con los cinceles una vez por un lado y otra por el otro.*¹⁶³

Como podemos constatar es el mismo principio empleado por nosotros, y con esto se realizaban sobretodo medallitas decorativas, lo que Cellini llamaba bisutería. Es ésta de hecho una manera rápida de repetir elementos muy finos y sencillos que pueden formar módulos de collares u otros adornos. El uso del troquel era empleado así desde las primeras civilizaciones.

El recurso del trabajo de las láminas permitía un mayor ahorro de metal que no en la fundición donde el grosor de la pieza no puede ser tan fino.



Foto 8. Calavera, cobre, plata y latón.

En alto a la derecha modelo para la realización del troquel, trabajado en positivo sobre una lastra de yeso refractario. A bajo, a la derecha, la parte trasera de la pieza.

163 CELLINI B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág. 78.

En las civilizaciones mediterráneas, como la púnica y fenicia, por ejemplo, el estilo más utilizado era el de finas hojas de metal trabajadas por separado y luego juntas con soldadura.

Para hacer estampas de imágenes iguales se realizaba un punzón con la figura en relieve y una base con la misma figura en negativo. La hoja de oro presionada entre estos moldes reproducía perfecta e ilimitadamente las mismas figuras decorativas. Dichos punzones podían ser de metal como el bronce o de madera tallada.¹⁶⁴

Esta rápida panorámica de algunas de las técnicas aprendidas con las enseñanzas del Maestro Francisco es debida al uso de las mismas en las obras realizadas durante el presente máster de producción artística.

Como veremos más adelante, la aplicación del principio de los metales casados y la técnica del troquel en zamac, lo emplearemos para la escultura en bronce y plata realizada durante el segundo trimestre en el taller de fundición.

Asímismo queremos ahora ilustrar la técnica pre hispánica y los trabajos realizados con ella, a fin de insistir sobre los estudios de las técnicas primitivas, e introducir el tema de la “madre tierra”, recurrente en mi producción artística.

164 PISANO G. *I Gioielli Fenici e Punici in Italia*. Roma Ed. Istituto Poligrafico e Zecca dello stato. 1998. Págs. 10/11.

3.1.2. La técnica prehispánica de fundición.

Se llama “fundición a la cera perdida” cuando se hace un molde a un prototipo en cera y después de ser desecado se vacía en metal. Con esta técnica el prototipo y el molde son ambos “perdidos” o sea utilizables una sola vez.

Resumiendo los parámetros generales podemos decir que los cuatro requisitos básicos de un molde para fundición son:

- Ser de material refractario, para que soporte el calor del metal fundido que tiene que contener.
- Tiene que tener un buen aglutinante, al fin de soportar el peso y contener la masa del metal fundido.
- Tiene que ser poroso: *puesto que el vacío dejado por el modelo está en realidad ocupado por aire y el metal añade sus propios gases debido al estadio en el que se encuentra.*
- Por último la *capacidad de separarse del metal fundido y solidificado.*¹⁶⁵

Los antiguos buscaron entre lo natural los elementos que juntos podían alcanzar estos cuatros requisitos. Hay hallazgos arqueológicos que testimonian la técnica de fundición ya desde la Edad del bronce, y utilizados por todas las civilizaciones por venir, y en todos los casos los moldes eran un revestimiento de barro.

Varía más bien la receta de la mezcla del barro según del lugar de proveniencia, de lo que la naturaleza proporciona.

El procedimiento no ha variado mucho, hasta la época industrial cuando se descubrieron materiales nuevos.

En el México prehispánico la técnica de la fundición era prácticamente desconocida hasta después del año 1000, cuando fue importada probablemente desde el Perú.¹⁶⁶

165 MARCOS MARTINEZ, C. “Fundición a la cera perdida: técnica a la cascarilla cerámica”. Director: Dr. Albaladejo, Juan Carlos. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas artes. Departamento de Escultura, 2000. Págs. 204 – 205.

166 El investigador Paul Rivet supone que el país de origen (de la técnica de fundición prehispánica) era la costa norte del Perú, ya que México tenía en común con ellos el bronce, (este último desconocido en Costa Rica y Colombia). El hecho de que el bronce no es una aleación casual sino deliberada prueba la hipótesis de Rivet. “El oro y la plata en el México antiguo” de ROSADO OJEDA V. En revista Artes de México año III, n10 diciembre 1995, pág. 3.

Según la investigación del Maestro Francisco, cuya fuente principal ha sido la descripción del fraile Bernardino de Sahagún¹⁶⁷, el material básico para la técnica prehispánica de fundición consistía en una mezcla de carbón (*teoclatl* o *teculli*), y se le agregaba arcilla (*tlaltzacutli*), estos elementos se mezclaban formando una masa sólida y compacta.

De esta masa se daba forma de bloques o discos y se dejaban secar.

Estas piezas de carbón seco se tallaban según la forma deseada y luego se aplicaban finas capas de ceras, preparadas con copal blanco que la pone más compacta. La capa de cera tiene que ser uniforme porque las desigualdades de espesor provocarían en las partes más delgadas el enfriamiento más rápido del metal, que por tanto se contraría con mayor rapidez causando grietas o queiebras en la pieza.

Aunque Bernardino de Sahagún no lo menciona la cera tendrá que ser sujeta al carbón con unos palillos para que se mantenga en su lugar.

Para que entre el metal es necesario que el molde tenga un canal de entrada, bebedero, y varios de salida, respiraderos, desde los cuales puedan salir el aire contenido en el molde y al mismo tiempo los gases que el metal emite en su estado líquido.

Por tanto estos canales se tienen que realizar con la misma cera y soldarlos a la pieza antes de cubrirla con el revestimiento en barro.

Encima de la cera era aplicada una delgada capa una pasta de carbón pulverizado,



Foto 9. Proceso de fundición, para avivar el fuego utilizaban unos tubos llamados *pucunas*. Códice Florentino libro 9F. 52V.

llamada *teculatl*. Ésta, siendo el primer forro del molde es muy importante porque determina la precisión de la reproducción fundida en oro por lo que era importante que esta capa cubriera muy adentro todos los rincones del molde de cera.

Se recubría el todo con capas de la misma arcilla y carbón siempre más gruesas mezclando con barro. Era necesario hacer secar muy bien esta arcilla durante días.

Cuando está listo el molde se pone en un brasero boca abajo para que se cueza y al mismo tiempo se descere. En el mismo brasero en

167 DE SAHAGUN, B. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid. Ed. Alianza , 1988.

posición propia para la fundición se sigue manteniéndolo bien caliente para recibir el metal fundido.

Los Aztecas variaron con el tiempo su forma de fundir introduciendo la arena al molde de carbón y trabajando las piezas directamente con la cera.

Visto que lo que nos interesaba principalmente era la realización de esculturitas en bulto redondo hemos adoptado principalmente esta última manera de trabajar realizando la figura completamente en cera.

Además no nos interesaba inicialmente el realizarlas huecas, en cuanto el reducido tamaño de las piezas y el metal que hemos empleado como cobre, bronce, zamac, no necesitaba de una figura sutil como lo necesitaban los que trabajaban de esta manera el oro.

En los tratados de Benvenuto Cellini encontramos técnicas parecidas. He aquí su receta. Después de una primera capa de yeso de trípoli sobre la cera y luego recubre con capas de tierra del grosor de un cuchillo:

Se mezcla esta tierra (la que usan los maestros artilleros) con una tundidura de paños que se le pone en el medio; y adviértase que éste es un secreto admirable que no ha sido nunca usado; mézclese la tierra con la tundidura de paños y báñase bien en agua de tal modo que quede como si fuera una pasta de hacer el pan; bátanse concienzudamente con una barra de hierro de dos dedos de grueso. Y el secreto es éste: hay que mantenerla mojada durante cuatros meses cuanto menos, si es tanto mejor, para que los paños se pudran y la tierra se convierta así en una especie de unguento. (...) quedará demasiado grasa, pero ello no le impide aceptar el metal sino que por el contrario lo acepta mucho mejor, sin comparación si no estuviere podrida, y se mantiene consistente cien veces mejor.¹⁶⁸

Cellini utilizaba una tierra próxima a los ríos porque era arenosa, *pero no tiene que serlo en exceso sino que basta con que sea árida*, y en específico nombró la del río de París: *la mejor tierra que yo haya visto nunca en el mundo.*¹⁶⁹

De la misma manera hemos hallado una tierra muy buena a lo largo de un río que se encuentra en el pueblo de Taxco el Viejo.

168 *Ibidem*, Págs.151,152.

169 CELLINI B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág. 151.

Después de cuanto hemos visto hasta ahora podemos resumir las componentes del molde: *el barro que aporta adherencia, la arena principal componente refractario y el carbón refractario, antioxidante y ayuda el descascarillado.*¹⁷⁰

Fuertes de todas estas fuentes hemos de alguna manera hecho una nuestra propia receta, según nuestras intenciones y según lo que el lugar nos proporcionaba.

Teníamos, como dicho, una tierra muy buena, arenosa, y muy refractaria.

Después hace falta tamizarla, limpiada de todas las impurezas que podrían perjudicar la buena resolución del trabajo. Hemos utilizado dos tipos de matices una más fina que la otra para utilizar la primera para las primeras capas que tienen que adherir mejor a la pieza y ser lo más lisa posible y la segunda para el revestimiento más grueso final que puede ser más basto.

Otra característica que es recurrente en las composiciones de moldes, es el estiércol, de vaca o de caballo, cual principal *aporte es un refuerzo fibroso que evita el craquelado y aporta al mismo tiempo mas porosidad.*¹⁷¹



Foto 10. Vaciado en metal en el molde de barro

El material fibroso lo hemos solucionado añadiendo las características “plumillas” de la flor *Typha Latifolia*, de modo que el barro se quedara aún más compacto, evitando que se rompiera en el secado.

Finalmente hemos constatado que una vez amasados todos los componentes (cuanto más se amasa menos aire queda en la composición, y mejor será el molde), el barro efectivamente se queda muy compacto, liso y elástico.

170 MARCOS MARTINEZ C. “Fundición a la cera perdida: técnica a la cascarilla cerámica”. Director: Dr. Albaladejo Juan Carlos. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas artes. Departamento de Escultura, 2000. Pág.209.

171 Ibidem.

El primer estadio lo hemos puesto lo más suave posible, con el barro más fino, con menos plumillas. Se tiene que recubrir toda la figura con varias capas de igual grosor. Según el tamaño de la figura entre 3 y 5 capas, y dejado secar por uno o dos días. Con el brasero hemos descerado y cocido al mismo tiempo los moldes de barro.

Para volcar el metal hemos puesto los moldes en posición vertical u oblicua, según la forma a vaciar, dentro de una cazuela con arena, teniendo cuidado que los respiraderos, fueran más arriba del bebedero, la boca cónica de entrada del metal. Mientras se mantiene caliente el molde que se va a vaciar se funde el metal y se vierte en el bebedero. Los moldes de fundición en cera perdida son únicos, una vez vaciada la pieza se rompen para sacar el objeto.

En la página siguiente se puede ver el procedimiento resumido gráficamente de cuanto hemos dicho.

Este procedimiento lo hemos propuesto en *Emari09, Primer Ritual de Arte Actual de la Zona Ultzama*, gracias al cual hemos podido poner en práctica cuanto hemos aprendido, difundir la técnica a otras personas interesadas y finalmente crear obras y agradecer con ellas la misma tierra que nos ha permitido crearlas.



1/2

3

4

1- Tierra arenosa, y muy refractaria en su estado bruto

2- Flor Typha Latifolia, cuyas "plumillas" las usamos como material fibroso.

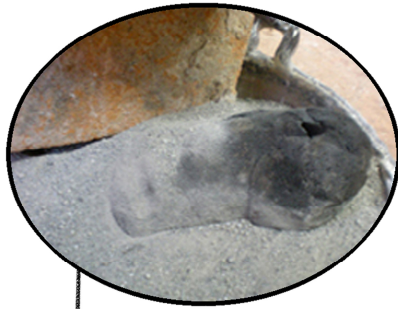
3- Molde de barro con bebedero y respiradero.

4- Cocción y descere

5- Desde izquierda: Molde de barro en una cazuela con arena, en frente del fuego para mantener el calor; horno de ladrillos donde se esta fundiendo el metal con el soplete .

6- Vaciado del metal.

7- Ruptura del molde y 8- Pieza.



5



6



7



8

3.1.3. Ofrenda a la Madre Tierra.

Este “interior” que el racionalismo moderno ama tanto hacer derivar por el “exterior”, tiene una propia estructura, anterior a la experiencia consciente. La psique pertenece a lo que hay de más íntimo en el misterio de la vida. Como cada organismo viviente tiene la propia estructura y la propia forma particular, así también la psique. Lo que se reencuentra siempre presente es la condición primera, es la madre.¹⁷²

Carl Gustav Jung, el arquetipo de la madre.

La madre primordial es el aspecto femenino de Dios, representada con el cuerpo de mujer ya desde el paleolítico. Testimonio de esta veneración son los descubrimientos arqueológicos de millones de estatuillas representantes de la Diosa Madre, que datan por los menos 20.000 años, en todo el territorio indo europeo.

La Diosa Madre tuvo su apogeo sobretodo en la edad neolítica, cuando el sustento de los pueblos se basaba principalmente con la agricultura:

este periodo de nuestra historia era poco conocido hasta los recién descubrimientos de los arqueólogos, (...) centros aislados aparecieron desde el 7000 a.C. en la Europa oriental, en el Sur de la Turquía, en Egipto, en Palestina, en Mesopotamia y en el valle del Indio. No obstante la gran distancia que los separa, han sido halladas esculturas de la Diosa prácticamente idénticas.

En este estadio de la evolución de la conciencia, los dioses tribales no existían. Solo existía la grande Diosa, universalmente venerada.¹⁷³

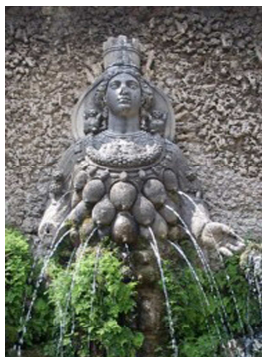
Se invocaba la Diosa en los rituales de fertilidad, para asegurarse el buen rendimiento de los frutos de la tierra que ella dispensaba.

En las primeras grandes civilizaciones el culto de la Diosa Madre seguía el centro de la vida religiosa, flanqueado con otras divinidades masculinas y femeninas.

Inanna la Diosa de la cultura sumara, Cibele en Anatolia, y Iside en Egipto.

172 YUNG C.G. L'Amé et la Vie. Paris. Ed. Buchet/Chastel 1963. Pag. 17.

173 VEREZ G. La madre e la spiritualità. La verità nascosta e ritrovata. Paris/Firenze Ed. Vishwa Nirmala Dharma. 1995. Pag. 55.



La evolución humana sin embargo se desarrolló progresivamente en contraposición al primordial vínculo de respeto/armonía con la naturaleza, creando un nuevo orden social, el orden patriarcal.

Los humanos se opusieron al vínculo subyugando la naturaleza a su voluntad y dominio: *sean fecundos y prolíficos, llenar la tierra y dominarla. Someter los peces de la mar, las aves del cielo, y cada animal se mueva en la tierra* (génesis 2, 22-3). Las religiones monoteístas pusieron la figura de un Dios único y Padre.



Durante toda la antigüedad la Diosa era al mismo tiempo virgen y madre, y era la que confería el renacimiento del alma. Estos tres atributos están recuperados integralmente por la Virgen María cristiana, y de esta manera se sigue venerando el aspecto femenino de dios en occidente.¹⁷⁴



Los padres de la iglesia lucharon mucho en contra del principio femenino, en contra sobretodo de los paganos y de los gnósticos, cuya interpretación de la enseñanza de cristo no renegaba el culto de la Madre.¹⁷⁵

Sin embargo el culto mariano, establecido por devoción popular, en cuanto no mencionado en las escrituras, (los evangelios hablan muy poco de María) aseguró el continuo de la antigua veneración del principio de la madre en el mundo cristiano: *No obstante los esfuerzos (de los padres de la iglesia)... la fe de los pueblos en el Eterno Femenino quedaba bien viva. (...) es así que aparece, a partir del quinto siglo, el culto de la Virgen María.*¹⁷⁶



Foto 11. Desde arriba: referente, Diana Efesina; boceto; prototipo en cera; escultura en bronce.

La aversión de la iglesia con todo lo que esté relacionado a la primordial divinización de la naturaleza, culmina con la recién inquisición donde se abrió la matanza de las mujeres consideradas brujas que preservaban antiguas creencias de

174 Ibidem. Pág. 93.

175 Ibidem. Págs.126/134.

176 Ibidem. Pág. 160.

alguna manera vinculadas a los poderes de la naturaleza, como los conocimientos herbolarios.

En este contexto se posiciona la investigación del artista vasco Koldo Agarraberes Echeverría, uno de los curadores del Primer Ritual de Arte Actual en la Zona de Ultzama (en Navarra, España).

Esta iniciativa parte desde la voluntad de aclarar esta relativamente reciente pérdida de la cultura precristiana del país vasco, y retomar el mito de la diosa de la tierra Mari.

¿cuál es el contenido profundo de nuestro mito? Se preguntan en el prólogo del catálogo de la presentación de Emari09: Esta forma de pensar tiene su base en el vínculo de todos los seres humanos en el equilibrio y armonía con la naturaleza; esta forma de pensar tiene como base la compatibilidad de los opuestos, en contra del dogmatismo; esa forma de pensar le adjudica a la muerte imprevista, a la enfermedad y al conflicto un origen social... y a la misma falta de armonía con la naturaleza.(...) ¿qué puede tener mayor actualidad que todos estos asuntos, en esta época de fuerzas que llevan a un total desequilibrio a la sociedad y al planeta?¹⁷⁷

Este es el espíritu del ritual Emari, cuyo certamen de participación invitaba a los artistas a realizar una obra o una acción inspirada por el tema del mito de Mari, involucrando, lo más posible, la participación de la gente de los pueblos de la zona de Ultzama.

Hemos pensado por tanto que la fundición en técnica prehistórica que utiliza las propiedades de la misma tierra era algo muy apropiado al evento.

De hecho el proyecto fue bien recibido, financiado y contó con mucha participación e interés popular. El proyecto consistía en llevar a cabo una semana de taller de técnica prehistórica con los habitantes del pueblo de Etulain.

Esta ofrenda quería ser una manera de utilizar el arte para despertar la atención hacia la perdida relación con el antiguo amor, respeto, veneración y dependencia con la naturaleza representada como visto desde la prehistoria con la imagen de la madre.

177 AAVV. Emari09. Primer Ritual de Arte Actual en la Zona de Ultzama. Pamplona. Ed. Mancomunidad de servicios sociales zona Utmala. 2009. Pág. 5.

Después de una presentación teórica de la técnica y de la temática a tratar, los participantes eran invitados a realizar un prototipo en cera de la imagen que según su propio imaginario representaba la Diosa.

Los rasgos característicos de estas estatuillas arcaicas se basan principalmente en la acentuación en la anatomía femenina de los símbolos de fertilidad y maternidad por excelencia: *la cadera y los brazos son amplios, así como la corpulencia son un trato constante en las representaciones de la diosa, simbolizando el poder nutritivo de la madre.*¹⁷⁸

Los participantes han recreado en cera pequeñas imágenes de este estilo, así mismo han utilizado la imagen de las venus, figuras fantásticas como pueden ser arpías o esfinges, y los símbolos sagrados propios del aspecto femenino del divino como la espiral, la luna, la serpiente, entre otras.

Las ceras han sido vaciadas con un molde hecho con una tierra local muy arcillosa, refinada y amasada con plumillas, tal y como ya se ha mencionado.

Para el vaciado hemos empleado el metal zamac, que por su color recuerda la plata, un color frío, lunar que nos pareció apropiado por el tratar de las divinidades telúricas femeninas. El fin último era realizar una verdadera ofrenda a la madre tierra dejando estos artefactos a lo largo de un recorrido desde un roble al otro en el sendero del bosque limítrofe al pueblo de Etulain.

Las piezas eran todas de pequeño tamaño, desde pocos centímetros hasta un máximo de diez, las hemos puestas dentro de las cortezas, o entre las hojas, escondidas en la vegetación. La idea era la de la búsqueda por parte del espectador que improvisadamente podía encontrar la imagen de la diosa como una epifanía. Las piezas tenían la apariencia de verdaderas joyas que adornaban “el cuerpo” de la naturaleza.



Foto 12. Taller de fundición pre hispánica en el pueblo de Etulain, Pamplona Es.

178 VEREZ G. La madre e la spiritualità. La verità nascosta e ritrovata. Paris/Firenze Ed. Vishwa Nirmala Dharma. 1995. Pág. 55.



Foto 13. Algunas de las obras ofertadas a la madre tierra en el bosque de Etulain

3.2. Joyería y escultura.

Como hemos visto a lo largo de la presente investigación la relación más próxima de la joyería es sin duda la de la escultura. Desde Cellini hasta Julio González hemos nombrado muchos escultores que han utilizado la joyería como parte integrante de su producción artística.

Presentamos por tanto, en las siguientes páginas, tres obras en las cuales resulta una manera diferente de interpretar la relación entre joyería y escultura.

Las primeras dos piezas han sido realizadas durante el Master en Producción Artística, donde pude seguir trabajando sobre el proyecto *Magna Mater* empezado durante el curso académico del 2008 en el mismo taller de fundición de la profesora Dra. Carmen Marcos (foto 14).



Foto 14. Las dos piezas anteriores del proyecto Magna Mater.

**A lado. *Hoja*. 2008.
Objeto en plata 925. 100mm x 50mm
aprox.**

**La pieza ha sido realizada en cera
partiendo de un molde de una mano real.**

**Abajo. *La Magna Mater*. 2008.
Escultura en bronce y madera.
40x 25cm x 15cm.**

3.2.1. El ombligo del mundo.

Referentes.

El ombligo era un símbolo muy difundido en el mundo antiguo, representaba el punto desde donde nació el cosmos.

La homónima escultura que presento es el desarrollo del estudio sobre la representación de la naturaleza, en su esencia, encontrando en el “ombligo” un símbolo que de inmediato evoca la imagen del mundo como un ser vivo.

El ombligo es presentado en esta obra como efectivamente el fulcro del mundo, símbolo recuerdo de la primera relación con la madre, que nos alimenta ya desde antes del nacimiento.

El “ombligo del mundo”, de Delfi (Foto14) originariamente consagrado a la diosa de la tierra Gaya, y sólo más tarde a Apolo, es en este sentido el puente de conexión con la alteridad tierra: *símbolo de un ideal centro del mundo, punto de*



foto 14. Ombligo del mundo. Museo Arqueológico de Delfi

encuentro entre lo subterráneo, la tierra y el mundo superior. Por esto podía favorecer la revelación de los oráculos (...) En sentido general el ombligo reenvía al cierre en piedra de un canal que conecta varios niveles del mundo y reúne en tal modo los elementos del chamanismo, del culto de las piedras y de la fe en la madre Tierra.¹⁷⁹

En el caso de la escultura en cuestión el mundo está sintetizado en un cuerpo ovalado como en las imágenes de las primitivas diosas. Características de estas representaciones es la presencia de lo “informe” y del híbrido.

De la escultura en bronce el elemento del ombligo está realizado mediante una copia en cera de un molde de un ombligo real, vaciado en plata.

Por tanto la imagen representativa de la escultura es precisamente la más preciosa y la más “realista”, “reconocible”.

¹⁷⁹ BIEDERMANN H. Enciclopedia dei simboli. Italia. Ed. Garzanti. 1991. Pág. 345.

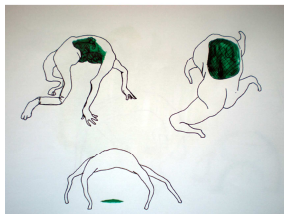
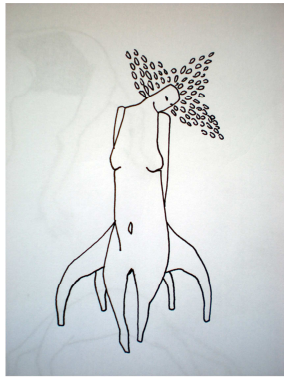


foto 15. Esbozos.

Dicho ombligo era inicialmente un colgante en plata en forma de hoja desde el cual se inspiró todo el proyecto.

Por su posición, este elemento, se puede ver sólo a través de un espejo sobre el cual se sitúa la entera escultura.

El espejo es otro elemento simbólico fundamental, sea por el hecho práctico, por el cual sin él no se podría de hecho ver el ombligo, que en la teoría, como “espejo de lo divino” (como esencia reflejada en todo el creado) que es una idea común a todas las religiones, a la alquimia, al misticismo (según el concepto de “purificar el espíritu para ser el espejo de dios en el mundo”) y a la, más reciente geometría fractal (el micro mundo como el espejo del macro mundo y vice versa).

Desde el elemento de base el “ombligo” se ha sacado un molde en negativo en metal, a fin de usarlo como troquel y hacer varias copias del ombligo con láminas de cobre.

Las piezas en cobre resultantes son una copia del original, metáfora de lo creado “a imagen y semejanza de Dios”, pero también la imposibilidad de una igualdad de lo creado respecto a su matriz única y perfecta.

De hecho aun queriendo con esta técnica nunca se podría alcanzar, evidentemente, copias tan detalladas como el original. Las “hojas” en cobre tampoco son iguales la una con la otra, así como lo creado se encuentra a niveles distintos hacia la perfección final.

Todos estos elementos de la naturaleza hacen parte de un collar hueco de la escultura, como si se tratase de una caja de joyas.



El uso de los metales casados por fundición en la estatuaria tiene también sus ilustres antecedentes. Uno de los más famosos es la estatua del púgil en las termas atribuida a Lisippo datada alrededor del 330 a.C. (actualmente conservada en el Planetario del Museo Nazionale Romano).



Los metales casados sirven en esta estatua para hacer más reales los detalles, cambiando los colores según necesario: debajo del ojo derecho un moratón ha sido realizado con un elemento metálico de una aleación más oscura, fundido y luego soldado aparte; los labios son de cobre, que como en nuestra escultura han sido creadas antes y luego insertadas en la cera antes del vaciado en metal. Mientras estos detalles se sirven del cambio de metal como un toque de color que haga más real la imagen, nosotros hemos utilizado el cambio de metal con finalidad simbólica. Simbología que nos lleva otra vez al ámbito de la joyería.



foto 16.
Primeras maquetas

Proceso técnico.

A fin de realizar una pieza en los dos metales plata y bronce, hemos incrustado la parte en plata directamente con la cera y vaciado las dos juntas, con la técnica de fundición en cascarilla cerámica:

Llamamos cascarilla cerámica la técnica de fundición en la cual el molde - desechable o perdido – se elabora por capas sucesivas de una barbotina o cascarilla cerámica y un estuco o granulado cerámico aplicadas sobre un modelo, también perdido, habitualmente creado en cera¹⁸⁰.

180 MARCOS MARTINEZ C. "Fundición a la cera perdida: técnica a la cascarilla cerámica". Director: Dr. Albaladejo Juan Carlos. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas artes. Departamento de Escultura, 2000. Pág. 203



Gracias al arduo trabajo durante años y viajes de investigación, la profesora Dra. Carmen Marcos pudo perfeccionar la realización de la técnica con la cascarilla cerámica, en el taller de fundición de la Facultad de Bellas artes de Valencia.

*La cascarilla cerámica nace en EE.UU en la década de los cuarenta como desarrollo de la técnica para posibilitar la fundición de ciertas aleaciones especialmente complejas. (...) puede decirse que se dio el primer paso en la aplicación del procedimiento de la cera perdida a la producción industrial.*¹⁸¹



La facultad tiene por tanto el privilegio de poder beneficiarse de un taller de fundición de lo más avanzado y profesional.



Por lo que concierne la realización de la pieza de la que estamos presentando resumimos ahora las varias fases de realización.



El núcleo de la pieza ha sido esbozado en plastilina a fin de alcanzar el volumen interno de la escultura. Colocada la pieza en plata se ha puesto a su alrededor un capa de cera al fin de incorporarla mejor con la plastilina. De este núcleo se hizo un molde en escayola para poder hacer más de un “prototipo base” en cera y poder trabajar con varias composiciones distintas, compararlas y elegir mejor la definitiva.

La cera utilizada, en esta fase, ha sido una composición de un 20% colofonia y 80% cera virgen.

foto 17. Desde arriba, molde de cascarilla cerámica. Preparación y calentamiento de los moldes. Colada del bronce en los moldes

181 Ibidem. Pág. 206.



foto 18. Desde arriba, molde en alginado de un ombligo real y contramolde en silicona. Esbozos del collar. Troquel en zamac y colgantes definitivos en cobre.

Encima de dicha base se ha trabajado añadiendo hojas de cera roja calibradas, algunas de las cuales llevan el gofrado de una plancha de linóleo realizado mediante la presión de la cera encima de la plancha. Así mismo se han añadido las “patas” según la forma y la textura que pudieran recordar las raíces de los árboles. Mientras tanto, respecto a la forma general del conjunto, se ha buscado una morfología que sugiera un movimiento de animal cuadrúpedo.

Una vez realizada la escultura definitiva se ha puesto en un árbol de colada cuyos bebederos han sido colocados bajo de las 4 patas y uno en la parte central. Así mismo se pusieron 4 respiraderos.

Sucesivamente, y después de una capa general de goma laca, se pasó al recubrimiento con cascarilla cerámica (5 baños: tres veces utilizando moloquita fina y 2 veces con moloquita mediana).

Con una última capa de fibra de vidrio la pieza ha sido completada para el descere, después del cual hemos visto

que efectivamente el molde resultó suficientemente resistente.

El molde ha sido otra vez recubierto con una ulterior capa de revestimiento, cerámico y fibra de vidrio, llamada capa de seguridad; y luego calentado y vaciado en bronce por colada.

La pieza ha sido pulida y sólo la parte interior, donde se encuentra el “ombligo” ha sido pulida hasta alcanzar el brillo que pudiera destacar los dos colores de la plata y del bronce.

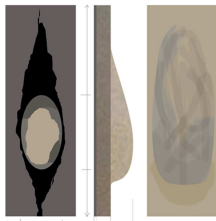


foto 19. Arriba izquierda detalle de los elementos del collar, plata 925 y barro, a la derecha, maqueta del collar *El Ombligo del mundo*, cobre, barro y plata 925. A bajo, collar con colgante en plata 925.



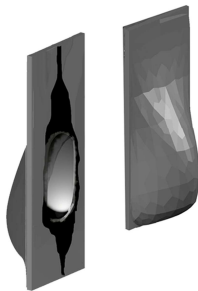
Desde arriba: detalles ombligo reflejado;
escultura entera; detalles ambos lados; a
bajo a la derecha, plancha xilografica
linoleo, por medio de la cual se ha real-
izado la textur.





3.2.2. Dentro de la Materia

Presentamos ahora la pieza realizada durante el curso Procedimientos Constructivos en Madera y Metal, bajo la tutoría del profesor Doctor Ricardo Perez Bochons.



En esta pieza se quiso encontrar el punto de unión escultura/joyería donde la primera sea de soporte físico a la segunda, y al mismo tiempo la joyería sea el contenido de la escultura.

“Contenido” en su doble sentido: que la joya sea efectivamente contenida adentro de la escultura, y de otro lado que la joya pueda soportar el contenido temático de la pieza en el conjunto.

foto 20. Renders del proyecto de la escultura Dentro de la Materia.

Vuelve el tema de la Madre, esta vez en una forma más severa, donde la abundancia de los cuerpos de los referentes que hemos citado hasta ahora se resume en un pequeño bulto, que recuerda el vientre materno y al mismo tiempo la línea sinuosa de la tierra. Ambas cuidan, nutren y protegen sus criaturas, algo precioso: sus joyas.

Hemos enfrentado el trabajo en hierro partiendo del posible contraste entre su presencia, fuerte y dura, y lo que protege en su interior: un elemento tierno, como lo es la plata pura, y vivo, como el coral rojo.

La escultura tiene por tanto un doble punto de vista, por un lado hay un bulto en la lámina de hierro que crea un movimiento orgánico en un severo y oscuro paralelepípedo como se presenta la estructura general de la pieza.

Del otro lado, en correspondencia del bulto, hay un agujero que deja ver su concavidad en la que está colocada la joya sujeta por la fuerza de un imán en su interior.

La joya estará iluminada por un *led*, oculto en el interior de la estructura.

La escultura será entonces funcional en la presentación de la pieza pero no orientada a ésta. En otras palabras no es en absoluto un mero escaparate para la joya. Aunque la joya puede ser, en cuanto tal, autónoma en relación a la escultura, y la escultura será vacía sin la pieza, ambas tendrán su última finalidad en el completarse la una a la otra.

Proceso técnico

Cada pieza está constituida por:

- una lámina de hierro, 450 x 150 mm., 1 mm. de calibre, cuya superficie ha sido forjada hasta alcanzar el justo grado de concavidad que se buscaba.
- Un Marco interno hecho con perfiles en “U” de 20 x 40mm., y los lados de 450 x 150 mm., 3 mm. de calibre.
- Una lámina de hierro, 450 x 150 mm., 5 mm. de calibre, que ha sido grabada y agujerada y cierra la composición pegándose a ella con unos imanes que permiten el fácil abrir y cerrar de la estructura para facilitar el manejo de la luz y de la joya en el interior.

El proceso constructivo de la pieza empezó con la problemática de realizar un molde que pudiera ayudar a la realización de los 4 bultos de manera fácil y rápida. Hemos por lo tanto realizado una estructura en hierro (foto21) con la cual se pudiera sujetar bien la lámina, para no hacerla torcer, y poder libremente martillar en correspondencia de un agujero de forma y tamaño similar al bulto que queremos realizar.

Efectivamente de esta manera ha sido fácil la realización de la forma aprovechando la elasticidad del metal para estirar cuanto se pueda su superficie sin torcer o reducir la plancha.

El marco y la plancha han sido sucesivamente ensamblados con la soldadura que aportara carga de ulterior cantidad de hierro en las fisuras entre un elemento y el otro, necesaria al fin de compactar y unificar la estructura.

La parte móvil de la pieza es, como hemos dicho, una plancha de 5 mm. de calibre que ha sido agujerada y aplicada mediante imán para así cerrar y completar la estructura.

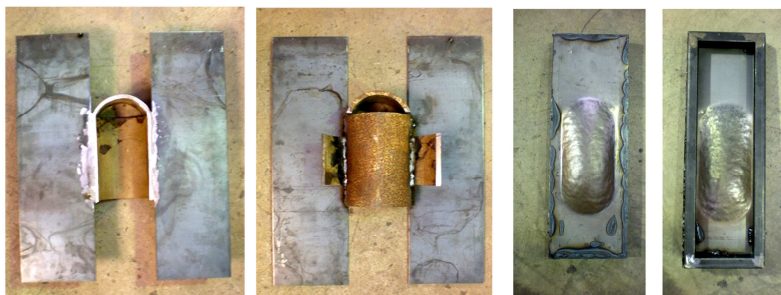


foto 21. Desde izquierda. Base (vista delantera y trasera) en hierro realizada para ayudarnos en sujetar la plancha y martillarla hasta formar el bulto. Imagen, delantera y trasera, de la escultura en hierro en fase de construcción.



**foto 22. Desde arriba. Dentro de la materia detalle, broche plata 999 y coral.
A lado algunas de las imagenes realizadas a partir de la pieza, realizadas en la clase de Procedimientos Creativos en la gráfica impartida por los profesores Dra Amparo Berenguer y el Dr Rafael Calduch.
A bajo, vista delantera, trasera y detalle de la escultura Dentro de la Materia, 2011. hierro, plata y coral, 45x15x30cm.**

3.2.3. El collar de Paulina Borghesa.

Breve reflexión sobre la vanidad humana.

Referencias

Siguiendo el camino entre joyería y escultura nos parece interesante presentar el collar ideado para ser llevado por la estatua de Paulina Borghesa de Canova.

En este caso la escultura, el personaje que representa, es el motivo inspirador de la joya y al mismo tiempo su destinatario.



foto 23
Antonio Canova.
Paolina Bonaparte
como Venerus
victoriosa.
Detalle. 1805-1808.
Roma, Galleria
Borghese.

El proyecto surge por la participación en el certamen y exposición titulados “las Divas”. El concurso ha sido organizado por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México (febrero 2010), el certamen invitaba a los participantes a la ideación de una joya, en plata, inspirada en famosas estatuas de la antigüedad cuyas copias están expuestas a la Academia de San Carlos, Ciudad de México.

Como ya hemos comentado a propósito de los concursos de joyería, estas tipologías de eventos son favorables al desarrollo de un proyecto que pone en juego la búsqueda teórico/simbólica y el virtuosismo técnico, a fin de que la pieza resulte lo más innovadora y al mismo tiempo representativa del tema propuesto.

Las estatuas que el concurso proponía, eran todas figuras alegóricas:

La Venus de Milo, la Victoria de Samotracia, la Noche de Miguel Ángel etc.

Entre ellas por tanto nos llamó la atención la estatua de Paulina Borghese.

Esta estatua destaca siendo la única que representa la metamorfosis de una persona real, histórica, en una alegoría.

La estatua fue ideada y realizada por Canova entre el 1804 y el 1808, años de máximo esplendor mundano de la celebre Paulina, hermana de Napoleón. Representa a través de la belleza física de la princesa, el símbolo del triunfo y esplendor de la familia Bonaparte.

Canova, escultor neoclásico, retrató a Paulina como alegoría de la victoria de Afrodita en el juicio de París, representada por el símbolo de la manzana de Eris, “la manzana de la discordia”, que lleva en su mano.

Si nos preguntamos por Paulina y por lo que ella representa, podemos decir que, más que una Venus Mitológica, ha sido una mujer real, con mucho poder y una fuerte personalidad, cualidades que en su época le permitieron enfrentarse con la Roma papal que rechazaba los temas paganos y –sin lugar a dudas- la desnudez de la princesa: “¿Como pudo posar desnuda en frente de Canova?” le preguntaron, “Pude en una habitación bien aclimatada”, contestó Paulina.¹⁸²

Con esta célebre anécdota se deduce la actitud no convencional de la princesa.

Después de haber investigado sobre la vida de Paulina como personaje histórico, y sobre la estatua de Canova como alegoría mitológica, hemos constatado la incongruencia que nos llevó a la reflexión:

¿Cómo puede un ser humano, representar la Victoria, si la “victoria temporal” humana es una victoria vana por antonomasia?

De hecho la estatua que eternizó un momento de victoria de la vida y de la familia de la mujer en cuestión, cambia su significado después de Waterloo, de la caída del impero napoleónico. Mientras que la Nike alada ha sido y será para siempre un fuerte símbolo de la victoria, con su presencia de mujer, pero anónima y que trasciende lo humano, convirtiéndose en una verdadera metáfora de una victoria que va más allá de los acontecimientos históricos; del otro lado en la estatua de Paulina imagen y símbolo se descontextualizan con el andar del tiempo, la misma belleza retratada había conocido las ofensas de los años, de las enfermedades y de



foto 24. Detalle del collar, grabado en plata 925 representante la carta de la torre. A lado carta de Tarot de Marsella.

la decadencia de los últimos años de vida de la princesa.

En una carta de Paulina dirigida a su marido, el príncipe Camillo Borghese (comitente y propietario de la estatua expuesta, hasta la fecha, en la homónima villa romana), se puede percibir el estado de ánimo

182 Galleria Borghese web (<http://www.galleriaborghese.it/borghese/it/paolinab.htm>).

de una mujer que ha conocido la gloria pero también el derrumbe:

*“Camillo, se que a veces permites que algunas personas vean mi estatua de mármol. Te ruego que esto no pase más, porque la desnudez de la estatua se acerca a la indecencia. Ha sido creada para tu placer, ahora ya no es así, por tanto sería justo si se quedara oculta a la mirada de los demás”.*¹⁸³

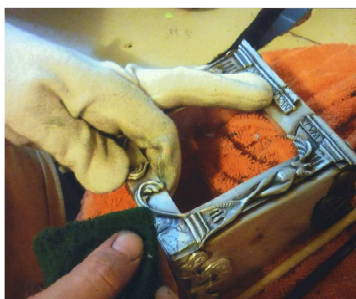
El cuerpo desnudo que antes era el alarde de la princesa, victoriosa, segura de si misma, se ha convertido en un sentido de vergüenza. La desnudez ahora le parece indecente, algo para ocultar a los demás, y para olvidar por si misma.

En la obra que presentamos por tanto hemos representado la “otra” metáfora, que a raíz de cuanto dicho quisimos atribuirle a la estatua: o sea que todas la victorias humanas materiales, como guerras, poderes sociales, conquistas, pero también juventud y belleza, tienen un principio y inevitablemente un final, como bien simboliza la carta de la torre de los Tarot: todas las construcciones humanas están condenadas a caer.

El collar.

La carta de la torre de los tarot de Marsella, es la llave de lectura de toda la obra. La hemos realizado con un grabado calcográfico sobre plata y es el fulcro del collar en cuanto junta, al juego de los hilos de perlas, sujeta todo el peso del gran colgante principal.

Este último representa el “teatro de la vida”, aquella continua “ilusión” que nos convencemos sea la única realidad, identificándonos con nuestro “personaje”, y actuando según su papel.



La estructura es la de una caja, 10,5 x 10,5 cm. x 5 cm. de profundidad.

Las grandes dimensiones están pensadas en proporción a la estatua.

Lo que nos interesaba era el desarrollo conceptual

foto 25. Algunas fotos del proceso constructivo de la caja en plata, soldadura y pulido.

¹⁸³ Ibidem. Trato de una carta de Paulina datada 22 enero 1818, enderezada al príncipe Camillo Borghese.

de lo que nos prestábamos a representar, más que la portabilidad del objeto, que de hecho tenía que ser llevado por una estatua por tanto no nos hemos preocupado de su practicidad.



La caja exterior es completamente en plata 925, trabajada en láminas del mínimo espesor posible (calibre 27) para tener la fuerza de sujetar las decoraciones y el contenido.

Las decoraciones de la parte frontal en estilo neoclásico (pero fantásticamente revisitado) constituyen el marco del escenario con una estructura arquitectónica mínima, dos columnas y un arquitrabe, recargada de estatuas y otros detalles.



Esta decoración ha sido realizada en cera perdida, es un relieve hueco en su interior, para que fuera cuanto más ligero, soldado a la base sólo en sus extremidades mas hondas.



Las dificultades técnicas encontradas en esta fase resolutiva han sido la de la soldadura. Inicialmente soldar la gran dimensión de la caja ha sido difícil, encontrar el punto de calentamiento justo para que se quedaran juntos las dos estructuras a "L" que formaron los cuatros lados de la caja.



Luego hubo el problema de sujetar la decoración a la caja, con una soldadura que no afectara a la otra. Hemos utilizado por tanto una soldadura más blanda al cadmio y sólo donde era posible, lejos de las juntas de la base, una soldadura más dura que garantizara el mantenimiento de la decoración.

Para reforzar los ángulos de los cuatros lados, hemos empleado una decoración realizada a la cera perdida, con una estructura también a "L" para que sujetara de manera compacta los lados.

Justo dentro del mencionado marco a la cera perdida

foto 26. Desde arriba.
Collar, Plata perlas y
tecnica mixta. 10,5 x 10,5
cm. x 5 cm.
La estructura interna del
collar.
Detalle del cierre.
Detalle de la decoración que
nos sirvió de refuerzo para
la caja.

se encuentra la aplicación del telón escénico realizado, para contrastar con lo demás, en una sutilísima lámina de plata pura, gravada por presión del tórculo, para estampas calcográficas, directamente con un bordado, que le dejó impresa una sutil textura que crea un claro/oscuro que recuerda el brocado de un tejido. La

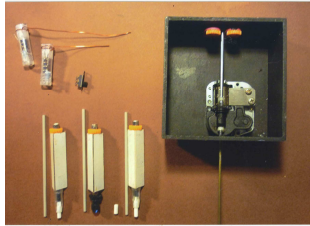


foto 27.Desde arriba.
Estructura interna, caja de madera 10x10cm x3cm con carillon a cuerda, dos led de luz blanca y los tres *periaktoi*.

Caja parte trasera con llave para el carillon, fermo y visagra de la puerta y interruptor de la luz.

plata pura es muy suave por esto se alea con el cobre en determinados porcentajes, según el grado de dureza que se requiere. En el caso del telón, siendo éste un elemento meramente decorativo y no portante ni funcional, hemos podido trabajarlo en plata pura, dándole forma, los pliegues típicos de la tela, casi directamente con las manos únicamente, ayudándonos con algunos punzones en madera cuando era necesario. Resulta un movimiento y un efecto muy natural y realista.

La caja exterior, en plata, se puede abrir y en el interior encontramos otra caja de madera, un poco más pequeña que soporta todo el mecanismo del carillón y de los tres *periaktoi*.

Los *periaktoi* son un elemento escenográfico teatral, un recurso utilizado para realizar rápidos cambios de

escena. Están constituidos por una estructura paralelepípedica de base triangular que gira sobre un eje central, mostrando por cada cara una imagen diferente.

Moviéndose sincrónicamente, a través de un mecanismo de carillón a cuerda, y puestos los unos cerca de los otros, nuestros tres *periaktoi* dan la

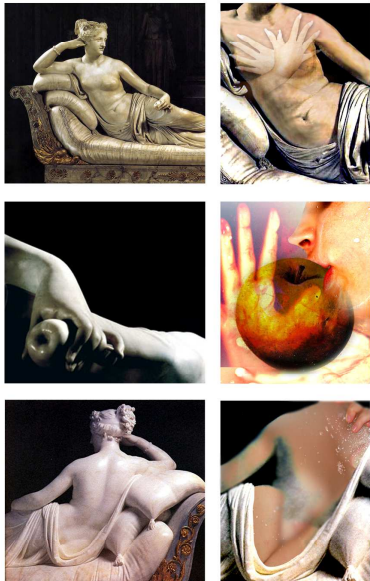
vuelta y componen, con cada cara, en el conjunto, las tres imágenes, que dan lugar a los tres cambios escénicos.

Las imágenes son un collage de fotos digitales acopladas y modificadas con Photoshop. Paulina en las fotos sigue enseñando su cuerpo tal como lo mostraba en el movimiento rotatorio de la estatua original, pues Canova construyó una

estructura rotatoria de madera, colocada debajo del triclinio donde está acostada como una “diosa romana” Paulina.

Una imagen representa el busto de la estatua de frente y la otra por detrás; en una visión más atenta se puede ver aparecer, en la clara superficie del mármol, un cuerpo real, el de Paulina como mujer.

En la imagen del medio está la representación de la manzana, pero esta vez no como símbolo de la victoria, sino del primer pecado bíblico. Por tanto en esta foto Paulina lleva a la boca la manzana que tiene en la mano y preanuncia su caída. Quisimos, con esto, una narración al revés: desde el mito a la realidad, desde Afrodita a Paulina, desde la victoria al derrumbe, como remarca la frase en latín del arquitrabe: *Vanitas, Vanitatum*.



El sonido del carrillón, que acciona el movimiento de los *periaktoi*, ha sido “mutilado”, en cuanto hemos eliminando algunas de las notas que componían la melodía, creando desarmonía y volviéndola irreconocible, con lo cual se contribuye a una sensación de decadencia del conjunto.

Quisimos darle un aspecto general de excesivo lujo, utilizando finalmente las perlas, símbolo de la moda de la época, para crear el collar que diera la funcionalidad de joya a toda la pieza.



foto 28. Desde arriba.
Fotos de la estatua original de Antonio Canova, *Paulina Bonaparte como Venus victoriosa*, vista frontal vista delatera, detalle manzana, y vista trasera.
A lado imagenes de los *periactori*.
A bajo detalle del collar.

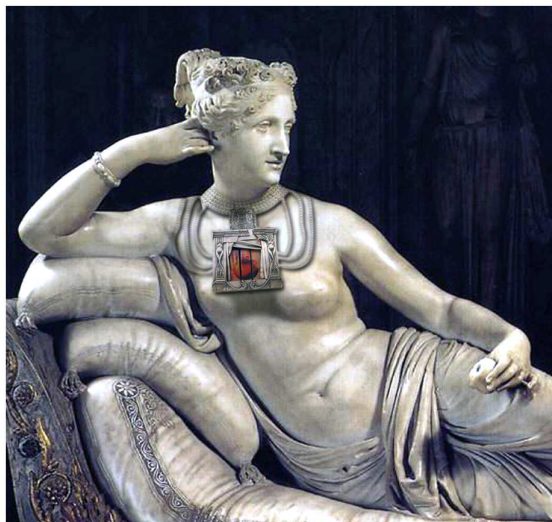


foto 29. Collar, Plata perlas y tecnica mixta. 10,5 x 10,5 cm. x 5 cm.

3.3. Joyería y grabado.

3.3.1. Fundición y xilografía.

Referentes.

Siguiendo la experimentación entre las técnicas y lenguajes de las bellas artes y la joyería presentamos el proyecto de investigación que relaciona joyería y grabado, concretamente las técnicas de la xilografía en el ámbito del grabado y de la fundición a la cera perdida en el campo de las técnicas de la joyería.

El arte del grabado y lo de la joyería tienen muchos puntos en común. De hecho el grabado que se utilizaba en joyería como decoración, para luego oscurecer la parte onda con el *nielo*, fue el punto de comienzo del grabado calcográfico y las técnicas de impresiones durante el Renacimiento.¹⁸⁴

El arte del grabado, como el arte de la fotografía y ahora el de la joyería, ha tenido que enfrentarse a la cuestión de ser considerado como arte mayor o menor.

Similar a nuestra experimentación interdisciplinar, aunque con otros fines, es la de la Dra. María del Mar Caballero Arencibia¹⁸⁵. En su tesis doctoral se puede ver cómo los diferentes ámbitos de la creación artística son terrenos fértiles para un *círculo creativo*, como ella misma lo llama, que puede surgir, en su caso, entre escultura y grabado.

Los elementos, matriz xilográfica y cera y los de impresión (tórculo) y de fundición abren las puertas a infinidad de variaciones posibles de juego interdisciplinar.

Nos apoyamos en la introducción de su trabajo, en la que trata algunos de los referentes que en el siglo pasado han trabajado en un sentido parecido al nuestro:

Es así que nos centramos en la herencia que nos ha dejado la historia del arte, desde la confluencia interdisciplinar de técnicas para la expresión, a

184 AAVV. Joyas de arte moderno. Torrent, Ed. EMAT y Ayuntamiento Torrent. 2009. Pág. 53.

185 CABALLERO ARENCIBIA, María del Mar. "Técnicas alternativas puntuales en los procesos intermedios entre el grabado de concepción escultórica y la fundición. La cera como germen creativo.". Director: Dr. Doreste Alonso Atilio Jesús. Universidad de la Laguna, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura y escultura, 2005.

cuestiones que rondan entre lo bidimensional y lo tridimensional como son ciertas características de la pintura cuando ha tratado de imitar a la escultura; a su vez, cuando ésta ha asumido rasgos propios de la pintura. Un precedente ha sido el desarrollo del relieve escultórico que se generó como medio artístico a principios de siglo XX como consecuencia de la aproximación de pintores y escultores.

La matriz grabada puede ser una obra por si misma ocasionando a veces una ambigüedad insuperable, como sucede con algunas maderas grabadas por Gauguin (1848 1903) en Tahití. Se trata de bajo relieves esculpidos con navaja de los que realiza a veces grabados coloreándolos y presionándolos sobre un papel suave.

Todas las maderas de Gauguin (unas 40 entre 1849 y 1903, casi todas de tema tahitiano) están presentadas como esculturas y realizadas con unos instrumentos y una técnica que se alejan de los tradicionales. El artista deja la madera en bruto, de forma que las vetas y las imperfecciones de la madera aparezcan en la estampa, socava en torno a los personajes o temas principales con una gubia y luego talla el dibujo con una punta fina sobre los espacios en relieve obteniendo en la estampa una composición en negativo perfeccionada a veces con acuarela o temple.

Sabemos también que cuando se fabrica una plancha para hacer una tirada pierde curiosamente su valor de objeto para convertirse en útil.

Se cuenta que Dunoyer De Segonzac mandaba a recubrir las planchas de oro después de haberlas utilizado, otros las exponían junto a las pruebas en calidad de documento.¹⁸⁶

Nos pareció muy importante esta cita porque describe exactamente la actitud con la cual hemos enfrentado el trabajo. Encontramos en ella los puntos fundamentales como nuestros referentes:

- la interdisciplinaridad
- el uso alternativo de las técnicas del grabado.
- entender la matriz grabada como una obra por si misma.
- reflexión sobre el valor del objeto: útil o estético, único o seriado.

186 Ibidem.

Otras referencias las podemos encontrar en la obra del valenciano Salvador Soria. El acercamiento al grabado influyó su pintura de la misma manera que su pintura influyó una nueva manera de concebir el grabado.

Desde 1957 empieza a insertar en sus cuadros diversas materias a fin de jugar con relieves y texturas, utilizando principalmente clavos, tornillos y maderas quemadas. Se acerca al grabado con la intención de ampliar los límites de su campo de acción. *Se trataba, en definitiva, de llevar las pinturas a la estampa sin que perdieran su esencia: el hierro-hierro, la madera-madera, los tornillos-tornillos, etc.* a través del color calcográfico, y la textura de la plancha.¹⁸⁷

El enfrentarse a una empresa tal implica superar grandes dificultades técnicas, cuestión posible sólo a través de una laboriosa experimentación.

El resultado de su búsqueda fue la utilización de un grabado cuyo principio concibe la creación de la plancha incorporando por medio de sucesivos encolados diversos materiales y elementos, produciendo distintos desniveles y calidades gráficas en función de los tratamientos. Esta técnica conocida como *grabado matérico* rompía con el concepto tradicional del grabado.¹⁸⁸

En la exposición “El Logro de una Búsqueda”, Valencia 2001, han sido expuestos las planchas y los grabados simultáneamente, atribuyendo a ambos la importancia de obra y exaltando el juego de interrelación existente entre ellos.

La palanca tiene una presencia escultórica, por su tridimensionalidad, y pictórica, por la composición y los colores, que le atribuye una propia autonomía de obra de arte.

El Grabado matérico, desde los años 50, ha sido una de las más novedosas aportaciones a la gráfica seriada.

Cada artista desde su particular enfoque, trata de configurar el grabado a las nuevas corrientes estilísticas, así surgen tres metodologías básicas de grabado matérico: unos excavan el metal de gruesas planchas con ácidos y herramientas como Rolf Nesch, Pierre Courtin, William Hayter... otros como Soria, que integran mediante el encolado diversas materias e incluso objetos cotidianos de

187 AAVV. S. Soriq. *El Logro de una Búsqueda. Planchas y Grabados*. Espai d'Art la Llogetta, Valencia, 2001. Pág.20.

188 *Ibidem*.

pequeño grosor,¹⁸⁹ y en fin, por último los que juegan con moldes y contra moldes por fundición a fin de realizar relieves escultóricos.

Son estos últimos nuestros referentes más cercanos.

Investigando sobre estas bases hemos encontrado que ya desde 1938 el gran artista Joan Miró realizó una serie de piezas en bronce según la técnica que hemos adoptado para la creación de joyería.

Utilizando la matriz de linóleo y a través de la fundición en cera perdida Miró realizó una serie de piezas en bronce de pequeño tamaño. Con esta obra nos introduce la cuestión de la obra seriada en el ámbito ya no de la gráfica sino de la escultura y, por lo que nos interesa, de la joyería.

En la parte posterior de la pieza en bronce, tal cual se acostumbra en los grabados, se ha inscrito el número de serie, el año, el título y la firma del artista. Como en los grabados, cada pieza es pieza única.

Esto es uno de los puntos que más nos interesan en los proyectos que hemos realizado con esta técnica.

Podemos anticipar que hay algunos prejuicios hacia la joyería que se realiza en cera perdida. Hablamos exclusivamente desde nuestra experiencia personal, por las observaciones y comentarios que hemos podido oír entrevistando, hablando y frecuentando en estos años personas del campo de la joyería.

Pudimos observar dos puntos de vista desde los cuales se crean estos prejuicios: en primer lugar el hecho que el trabajo de la cera suele ser considerado más “fácil” que el trabajo directo del metal; el segundo es que comúnmente se asocia con la producción de series, visto que el prototipo en cera suele venir utilizado para este fin.

Con el proyecto “grabados en plata” utilizamos de hecho el “fácil” trabajo de la cera, y su “rápida” reproducción del mismo sujeto con la matriz xilográfica, que



foto 30. izquierda. Joan Miró, *XX Siecle N 4*, 1938. 11 x 8,5 cm x1 cm. Derecha. Joan Miró, *Femme et osseau devant la lune*. 1947. 11 x 8,5cm x1 cm.

189 *Ibidem*. Pág. 21.

nos permite una pequeña serie de la misma pieza.

Sin embargo, en contra de los prejuicios, podemos decir que hemos tenido que resolver muchas dificultades técnicas, y que durante la producción, al igual que el grabado en papel, se realizan piezas similares pero cada una sujeta a los accidentes del “hecho a mano” que las convierten en únicas. Además, como veremos, hemos vaciado las piezas no más de dos a la vez, por el cuidado de realizar lo mejor posible cada pieza.

3.3.2. Grabados xilográficos en plata.

La idea de los “grabados en plata” surgió de la asociación entre la técnica xilográfica y una las primeras técnicas de joyería aprendida hace años en las clases del maestro Ugo Sartoris.

Igualmente que la plancha de linóleo, esta técnica consistía en una plancha de escayola donde se realizaba con las gubias en negativo el relieve que se quería dar a la cera. De esta manera se tenía una matriz en la cual se podía verter la cera y realizar varias copias de la misma pieza.

Hemos trabajado de la misma manera el linóleo y la madera, y pronto pudimos darnos cuenta de las diferencias y peculiaridades entre una técnica y la otra. El concepto es evidentemente el mismo, el resultado muy distinto.

La plancha de escayola se puede trabajar de manera muy fina en varias capas, se puede llegar a una superficie muy lisa, y a volúmenes bien definidos y detallados, el resultado es similar al de un bajo relieve.

La plancha xilográfica no permite un trabajo volumétrico sino más bien de líneas gráficas y texturas.

Realicé xilografías de varios formatos, grabando en cera algunos detalles, constatando que efectivamente la cera daba un resultado muy bueno al reproducir el gofrado típico de esta técnica.

La manera mejor de trabajar, a fin de que la cera no se pegue en la plancha, es utilizar hojas de ceras calibradas.

Con una hoja de cera, sólo es necesario calentarla, y presionándola encima de la matriz se obtiene el prototipo en positivo de la parte de la imagen xilográfica que se quiere realizar en metal. Antes de fundirla además se puede dar volumen y movimiento a la pieza o, por supuesto, modificarla como de desea.

La hoja recortada y reforzada en todo su borde, con un hilo o gotas de cera que le hacen un margen más sólido, viene luego fundida en plata, u otros metales (incluso, de la misma manera, se puede reproducir en cerámica o materiales similares).

Cuanto más fina sea la hoja de cera dará mejor resultado, en cuanto que se apreciará el gofrado por detrás de la pieza dando la impresión de que se trata de un troquelado.

La técnica de la xilografía no permite dibujos demasiados pequeños, en relación a los tamaños que se suelen emplear en la joyería, por tanto el uso de hojas de cera muy finitas ayuda a que la pieza no sea tan pesada como podría parecer.



Las dificultades técnicas encontradas en este proceso han sido las relacionadas con la fundición de tan delgada cera (hemos utilizado un calibre 22, que corresponde a 0,70mm.).

Estas dificultades son proporcionales a la grandeza y a la forma de cada pieza. Por ejemplo los broches del proyecto Bestiario además de delgadas son muy largas y esto dificulta el recorrido de la plata en el molde.

En estas piezas de tamaño bastante grande se aprecia más la delgadez del metal, no sólo por el consiguiente ahorro de plata, sino también por el hecho de ser liviana resulta más elegante y se puede llevar puesta con mayor comodidad.

Mientras que una cera más gruesa, como de 2 mm. por ejemplo, puede ser fácilmente fundida también en vacío, la cera calibre 22 conseguimos vaciarla bien sólo con la centrífuga que tiene más fuerza para hacer entrar el metal hasta el final de tan delgada hoja.

Uno de los problemas fue que el cubilete tiende a enfriarse muy pronto desde el núcleo, donde está el molde de la pieza, hacia fuera.

Por lo tanto el cubilete tiene que ser no redondo sino ovalado para que la pieza, que en nuestro caso es bidimensional, guarde el calor interior durante más tiempo, ya que el metal del cubilete está más cerca del núcleo. Por esta razón tiene que calentarse más que las piezas normales y no se



foto 31. Arriba. Detalle de la portada del libro de artista *Las Sirenas* 2009. grabado en papel Fabriano blanco y plata 925.

A bajo broche realizada con el mismo grabado.

debe dejar pasar el tiempo entre el calentamiento del cubilete y su vaciado.

Al enfriarse el molde enfría también la plata y no consigue rellenar la forma entera.

Hemos procedido luego al vaciado por medio de centrífuga con brazo articulado, dicho “brazo de onda”, tomando todas las precauciones para que el vaciado resultara perfecto.¹⁹⁰

Lo que nos interesa más del resultado de este trabajo es el aspecto gráfico que tienen las piezas. El fuerte y expresivo carácter del trazo xilográfico lo encontramos muy interesante en la inusual reproducción de esto en plata.

El gofrado se puede acentuar más en el acabado oscureciendo la pieza en las cavidades del dibujo, creando un juego de claro y oscuro que recuerda aún más la estampa xilográfica.

Por tanto estas piezas pueden convertirse en un elemento de joyería o también se pueden aplicar al mismo grabado como parte integrante de ello.

En el primer caso se tienen que emplear técnicas básicas de joyería a fin de aplicar una pieza de bronce u otra aplicación para que la pieza pueda ser llevada puesta.

En el segundo caso serán presentadas como obra gráfica y no joyería, como se puede ver en la foto del detalle de la portada del libro de artista *Las Sirenas*, se pueden aplicar con colas específicas o, como yo hice, cosiéndolas en el papel, por medio de pequeños anillos soldados en la parte posterior. Aquí también se aprecia la delgadez de la hoja de metal porque se integra mejor en el grabado.¹⁹¹

190 Por la parte técnica nos hemos basado sobre el manual de ALSINA BENAVENTE, J. *La Fundición a la cera perdida (micro fusión)*, Ed. Alsina, Barcelona 1992 . Sobretudo los capítulos 13 hasta 16.

191 *Compartint Espais, art multiculturalitat*. Sala de Exposicions Municipal de Algemesí, de 2/11 a 17/11, 2010.



**foto 32. Derecha. Collar. 2009. plata 925, 80x80mm aprox.
Izquierda. Broche, 2010, plata 295. 60x30 mm.**

3.3.3. El Bestiario.

Referentes.

El bestiario fantástico es ya desde hace mucho tiempo un motivo inspirador de mi trabajo.

Siendo nacida y criada en Roma, ya desde niña pude llenar mi fantasía con los personajes más bizarros del arte barroco.

Una de las fuentes de villa D'Este, por ejemplo, representa una esfinge que, como si fuera normal, tiene el rostro de una hermosa muchacha, sin embargo las patas son de caballo, el cuello de cisne y alas de ángel, y en fin una cola de pez.

Por las calles de Roma se podrían encontrar muchos más ejemplos surgidos de la fantasía del ser humano, que no pudiendo “crear” en el verdadero sentido del término (generar desde la nada), recrea por tanto a través de las formas ya existentes en unas infinitas posibilidades de hibridación.

En México encontré otra vez esta sensación de mi niñez que me aseguraba que todos estos personajes existen de verdad.

El mundo es para el imaginario mexicano aun un lugar mágico misterioso, donde pueden existir nahuales, sirenas y otros

personajes fantásticos, que se manifiestan no sólo en coloreados *alebrijes* de los escaparates, si no en el imaginario cotidiano de los mexicanos.

En Italia, y en Europa en general, en cambio, siento que esta relación con el mundo del fantástico se perdió hace tiempo. Aunque

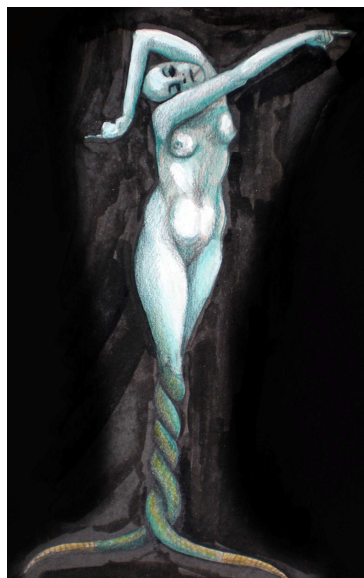
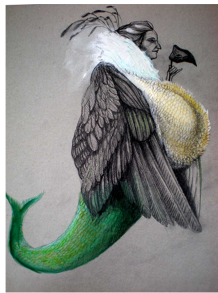


foto 33. Algunas de las ilustraciones realizadas entre el 2010 y el 2011 sobre el tema del bestiario fantástico

su historia se encuentran personajes mitológicos ancestrales y paganos, mágicas brujas y alquimistas entusiastas, su recuerdo no es nada más que un gracioso cuento. En México, en cambio la magia puede aún existir, porque la gente aún cree en ella.



Quise entonces investigar sobre la relación que el imaginario mexicano desarrolló a partir de su percepción de la naturaleza, como una presencia viva y activa, y cómo esta relación lleva a mezclar las formas animales y humanas entre ellas, como para decir que “la totalidad de lo creado” es una única cosa y que, por esto, tenemos infinitas posibilidades de encarnar todas las formas existentes.



En la estancia en México me dediqué a una recopilación de la gráfica popular mexicana con especial atención a los animales fantásticos y fabulescos y sus simbologías, y en general sobre todos los símbolos enlazados a los rituales mágicos y religiosos.



Prácticas éstas que ponen el individuo en contacto directo y activo con las fuerzas de la naturaleza y con el conocimiento más profundo de si mismo.



Intenté, por otro lado encontrar similitudes con el arte y la simbología del antiguo imaginario italiano y europeo.



Cada elemento que compone los animales o personajes fantásticos es un atributo simbólico que estructura una lectura

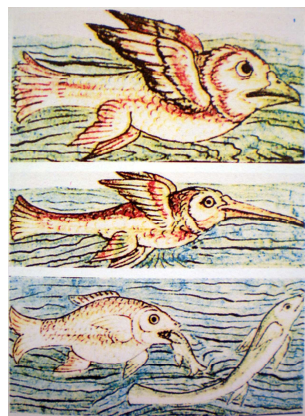


foto 34. Arriba. Algunas de los “colgantes amuletos” de la serie *Las Sirenas*. 2010. Plata 925, 25x25mm. Abajo izquierda, bestiario Azteca, la vion de los peces, XV siglo. Abajo derecha. Bestiario europeo, xv siglo.

más profunda de lo representado.

Los símbolos son utilizados también en la joyería, sobretodo en relación a sus poderes de amuletos y/o talismanes.

La potencia de lo simbólico asociada a los poderes de los metales y de las piedras preciosas, estas últimas en estrecha reacción energética con los planetas, los elementos de la naturaleza, y el cuerpo humano, confieren al objeto joya una lectura no sólo semántica sino de poderes energéticos, curativos y profilácticos.

Es importante por tanto el conocimiento de tal simbología y referencias en el momento de aplicarla en un objeto destinado a ser llevado puesto.

El proyecto del bestiario ha sido la suma resultante de dicha investigación iconográfica, eligiendo el tema de la sirena, que es recurrente en mi trabajo tanto grafico como escultórico.

La sirena me interesa por su relación con la alteridad femenina de la naturaleza: en cuanto *“criaturas del agua símbolo que suele referirse a la mitad “yin”, o sea el lado femenino del cosmos”* para la psicología, en cuanto peces, son asociadas a las personificaciones *“de los elementos vivientes situados en los estratos profundos de la personalidad o sea aquellos contenidos que tienen que ver con la fecundidad y las energías vitalistas de la que disponen, en la interioridad los “mundos de las madres”*¹⁹².



**foto 35. Sirena,
2010. Colgante plata
925 40x25 mm aprox.**

La sirena es uno de los personajes más recurrente en la mayoría de las civilizaciones, recordamos, entre las más conocidas, las *apsara* indianas, bailarinas celestiales del dios Indra, a las sirenas homéricas. En ambos casos demoran en las aguas y con sus artes de seducciones intentan llevar a la perdición a los hombres, símbolo a su vez, de las fuerzas telúricas que inevitablemente subyugan al ser humano.

Por tanto hipotéticamente el tener un amuleto de la misma figura de la sirena podría ser de buen auspicio, creando una relación empática a través de su imagen: la sirena ya no es un enemigo sino una protección.

¹⁹² BIEDERMANN H. *Enciclopedia dei simboli*. Italia. Ed. Garzanti 1991. Pág. 391.

La sirena como símbolo de lo femenino representa entonces la protección de las fuerzas de la naturaleza. La corona que a veces se repite en mis representaciones de la sirena, es el símbolo del alcance de un nivel superior, de lo destacado del elemento espiritual desde lo físico.

En el sistema dualístico alquímico el rey es elemento fijo y la reina es el elemento complementario.¹⁹³ Esto es parecido a la concepción indiana de la creación debida por el elemento fijo masculino, Dios Shiva, y la energía creadora en movimiento, la Adi Shakti, de carácter femenino, maternal, del cual se puede hacer el paralelo con la visión cristiana del Dios padre y del espíritu santo, madre.

La unión de estos dos elementos son lo que en alquimia se refiere al “matrimonio” de los opuestos: el principio femenino y masculino, que representa la renovada perfección, la originaria unión.¹⁹⁴

En el cuerpo humano estos elementos son los dos canales energéticos, derecho-masculino e izquierdo-femenino (yin/yang), que, corresponden al sistema nervioso central encuentran su “matrimonio” en el último chacra el *sahasrara*, en lo alto de la cabeza, al punto de la fontanela, dando lugar a la iluminación, representada por el símbolo de la corona.

Por tanto la mujer/animal supera su finitud como ser natural y alcanza un nivel superior.



foto 36. A la izquierda, El Rey y la Reina la union de los metales, grabado del XVII siglo trato dal libro Museo Ermatico.

Dercha. Sirena, 2010. Broche plata 925. 50x 2,5mm.

La corona es el equivalente de la flor de loto que se abre encima de la cabeza de los santos en la tradición del Asia oriental, y de la aureola de la religión cristiana.

Otro símbolo asociado a la corona y de la misma naturaleza de cuanto hemos dicho hasta ahora es el fuego que se manifiesta

en lo alto la cabeza. Representa el ascenso de la energía *kundalini* según las

193 ROOB A. *Il Museo Ermetico. Alchimia & Mistica.* Italia. Ed. Taschen. 1997. Págs. 438 - 484 – 495

194 BIEDERMANN H. *Enciclopedia dei simboli.* Italia. Ed. Garzanti 1991. Pág. 162.

religiones orientales¹⁹⁵, y el descenso del espíritu santo según la iconografía católica, en ambas se trata una renovada unión con Dios, un estado más alto de conciencia. El fuego con sus llamas a punta es sintetizado a través de los picos de la corona.

Trabajamos el concepto de “sirena” en el sentido más amplio y libre que se le puede atribuir a un sistema dualístico entre mujer/pez, según algunas fuentes, y mujer/ave (más bien conocida como arpía) según otras.

Ya sea el símbolo del pez o el símbolo del ave son símbolos generalmente positivos y místicos. Las aves simbolizan la fuerza que inspira a los hombres la sabiduría que permite el poder de la previsión “*como las aves suben al cielo con sus plumas, así en el cuerpo el alma sube a través del pensamiento y se propaga por doquier*”. El pez en las civilizaciones mediterráneas es el símbolo de la fortuna y en alquimia es un potente símbolo en cuanto representa las esencias originarias del *sulphur et mercurius* (azufre y mercurio) en forma líquida, por tanto la unión de los elementos, símbolo a su vez de perfección. El pez igualmente que la serpiente están relacionados con lo femenino, el pez como en el caso de las sirenas es elemento del inconsciente, que vive en lugar húmedo y profundo, la serpiente es símbolo de la tierra, ambos pueden por tanto recibir una aceptación tanto positiva como negativa relevando *la actitud contrastante del hombre en relación a los estadios más profundos de su psique y a sus contenidos.(...) los legendarios monstruos de agua, que vemos en los antiguos bestiarios, ejemplifican con claridad al mismo tiempo la fascinación y el temor que desde siempre han ejercitado sobre el hombre.*¹⁹⁶

El sistema simbólico aquí brevemente escrito se puede resumir de esta manera:

Sujeto	Significado	Símbolo	Elemento
Mujer	“eterno femenino”, la madre, la reina.	Sirena, corona	tierra fuego
Pez	mundo del inconsciente.	cola	agua
Ave	fuerza que inspira a la sabiduría	alas	aire

195 Energía primordial, lleva en si la dimensión sagrada que conduce al espíritu, se encuentra enrollada en el hueso sacro, llamado así porque los griegos intuyeron allí su presencia.

Confronta con: VEREZ G. La Madre e la Spiritualità. La Verità nascosta e ritrovata. Firenze. Ed. Nirmala Darma. 1995. Pág. 32.

196 BIEDERMANN H. *Enciclopedia dei simboli*. Italia. Ed. Garzanti 1991. Pág. 392.

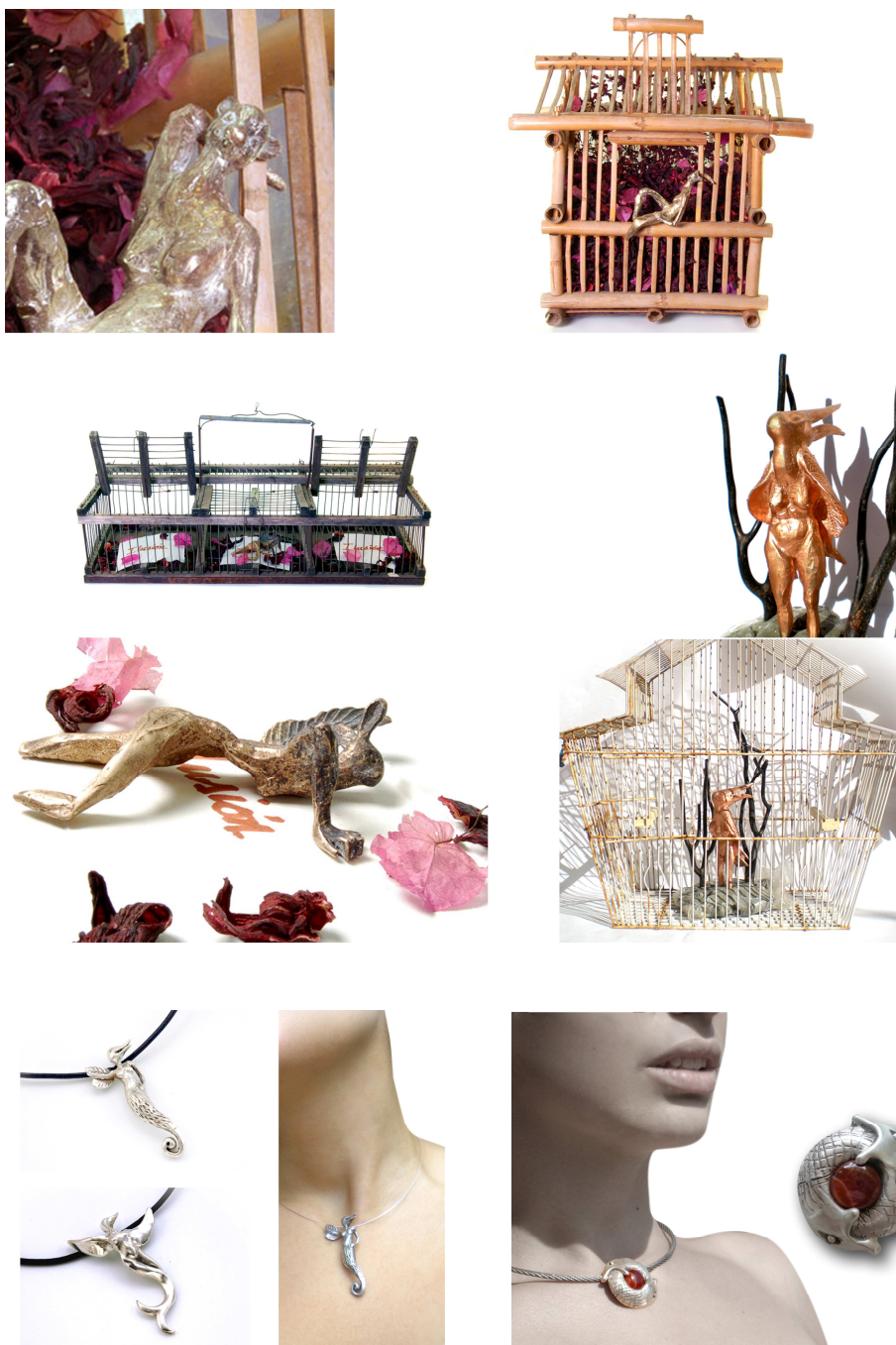


Foto 37. En esta pagina presentamos algunas de las obras paralelas al tema bestiaro.

Desde arriba:

Eferos Cautivos #1, y detalle. 2010. Figura en bronce y jaula en madera 35 x 30cm x 30cm, aprox.

Eferos Cautivos #2, y detalle. 2010. Figura en bronce y jaula en madera 10 x 40cm x 15cm, aprox.

Eferos Cautivos #3, y detalle. 2010. Figura en bronce y jaula en metal 45 x 30cm x 30cm, aprox.

Abajo a la izquierda, colgantes en plata 925.

A la derecha colgante con piedra y plata 925.

El Bestiario, Grabados en Plata .

El proyecto el Bestiario, Grabados en Plada, realizado con la técnica xilografía mediante fundición, es una serie de seis piezas de animales híbridos entre aves y peces.

La simbología dualística en este caso está encentrada en lo alto/bajo, cielo/mar, agua/aire, etc.

No comparé el aspecto humano y la búsqueda formal está enfocada sólo sobre los animales. A las impresiones xilográficas del bestiario quisimos darles un aspecto antiguo inspirándonos en los bestiarios heráldico, imaginando el hipotético reportaje gráfico que podía resultar desde la mirada del “nuevo mundo” por un explorador europeo del ‘500.

Desde las mismas matrices se pueden formar variantes y adaptar las figuras a diferentes funciones, creando una colección de aretes, broches y colgantes afines.

El grabado resultante de la xilografía acompaña la pieza en el momento de su exposición. En las fotos N.38 y 39 se puede ver el proyecto completo, los grabados en papel y plata y las posibles aplicaciones a como ornamentación personal.



foto 38.

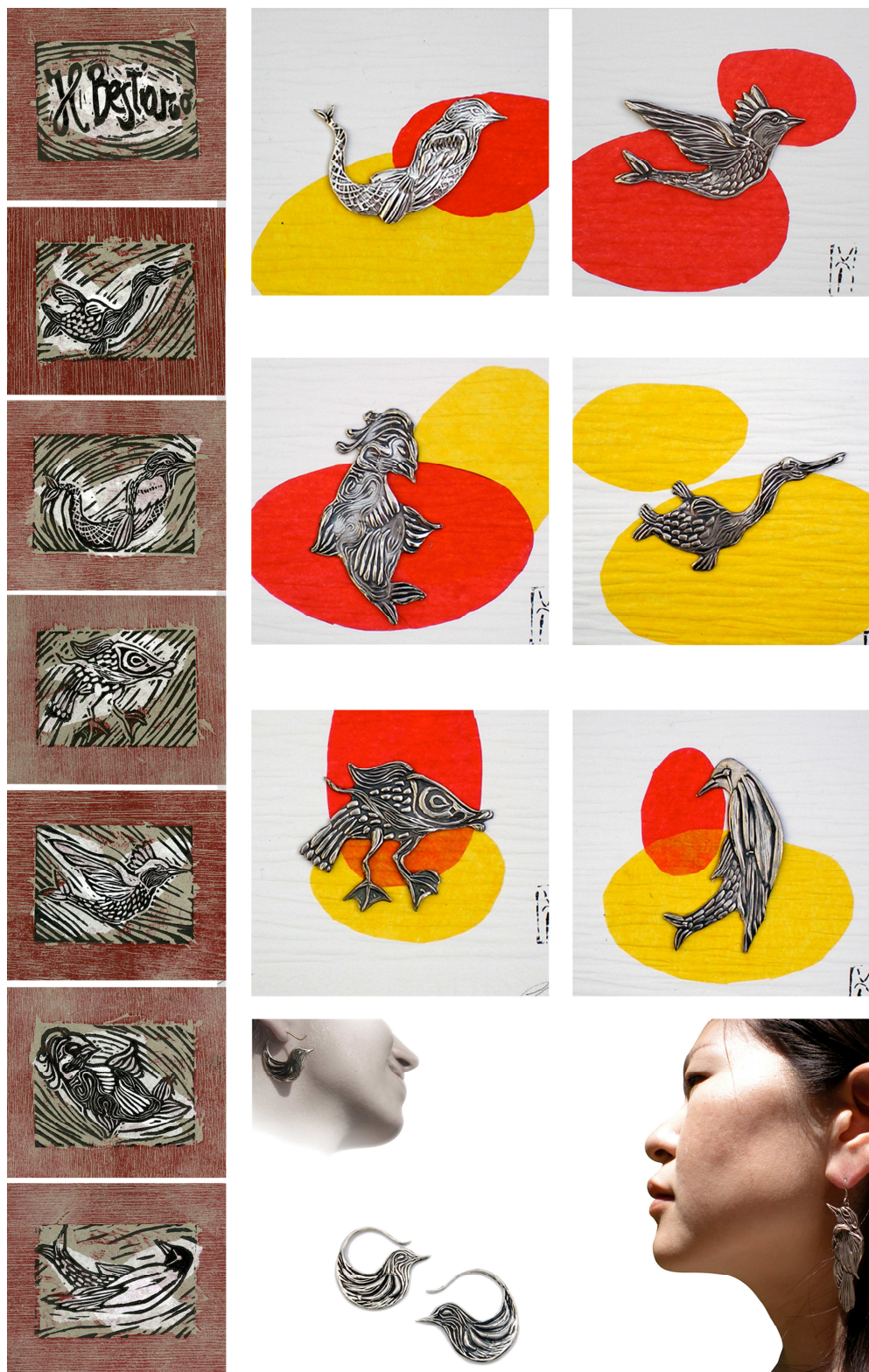


foto 39.

3.3.4. Grabado calcográfico.



foto 40. Colgantes, planchas en cobre grabadas en aguafuerte con pasante tubular para collar. A lado las estampas resultantes de las mismas planchas.



foto 41. Broche. Cobre, papel con grabado calcográfico y resina poliéster.

Quisimos seguir experimentado las posibilidades entre joyería y grabado durante el curso del master Procesos de Grabado, con la tutoría del profesor Dr. Evangelio Rodríguez Fernando, esta vez utilizando el grabado calcográfico.

Este procedimiento nos permite realizar joyas mediante la plancha/matriz en metal que ha sido grabada (en cobre o también en plata) e impresa.

Con esta técnica existe la posibilidad de hacer una serie de grabados, y sin embargo la pieza de joyería será única.

A la hora de presentar la pieza es un buen juego visual el tener la matriz “joya” y el papel como los dos resultados

de un mismo procedimiento.

Hiranya Garbha es una obra compuesta de una serie de estampas calcográficas a “plancha perdida”, resultantes de una única matriz en cobre, y una pieza de joyería realizada con la misma matriz.

Poco a poco hemos intervenido en la plancha grabando con ácido y puntas metálicas, y calando, líneas y volumen, creando con esto los espacios blancos y en relieve sobre el papel.

A cada intervención seguía una estampa en papel de algodón y en papel de seda.

Los grabados de esta serie podrían ser definidos como la “huella” de la transformación de la plancha, hacia su “llegar a ser collar”.

Empecé desde la plancha sin tinta y con un principio de calado, y seguí de esta manera interviniendo en ella con formas y colores, gradualmente más intensos. Las líneas,

colores y dibujos, evolucionan hasta tomar formas de la naturaleza, en acuerdo con el motivo inspirador de la obra *Hiranya Garbha*, que desde el sánscrito se traduce “el huevo cósmico”, o sea el cosmos antes de la creación.

Por su carácter narrativo/consecuencial los grabados han sido recogidos en un libro. La plancha resultante ha sido adaptada a colgante y el interior del calado ha sido puesto del mismo papel de seda grabado y protegido con resina poliéster.



Como se puede apreciar en las fotos, los grabados son obra autónoma y al mismo tiempo íntimamente relacionadas con el collar.

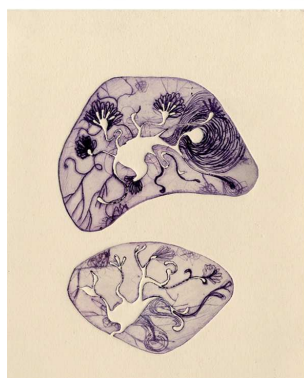
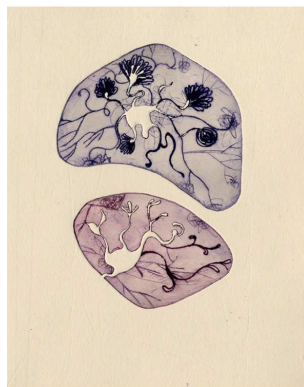
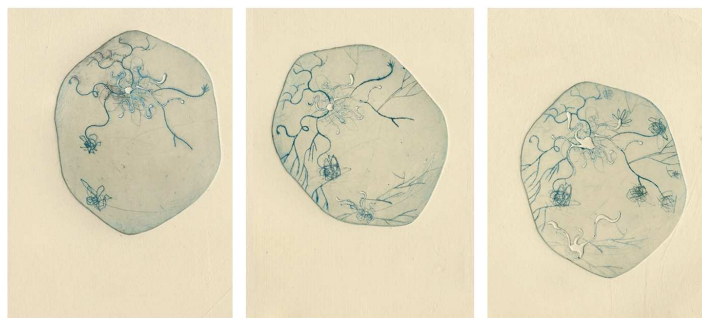


foto 42. Algunos de los grabados calcográficos de la secuencia *Hiranya Garbha*. Foto del colgante *Hiranya Garbha*, 2010. Cobre, papel de seda y resina poliéster.

3.4. Conclusiones

En base a los estudios realizados hemos visto que la historia de la joyería, al igual que todas las otras artes humanas, ha tenido inevitablemente unos profundos cambios en relación a determinados periodos históricos.

La joyería primitiva tenía una función más mágico/social que decorativa. Por un lado existía la función de amuleto o talismán y por el otro tenía la tarea de vestir a las personas de toda una simbología reconocible para todo lo demás, como un verdadero y auténtico documento de identidad. En la sociedad occidental la joyería se ha quedado en su desarrollo principalmente como un mero objeto decorativo, por tanto estético, y símbolo de poder, por tanto objeto de valor.

Hoy la “joyería contemporánea”, rechaza la función decorativa, cuestiona su valor, y se propone como obra de arte a veces hasta incluso autónoma respecto al cuerpo.

De la misma manera que Claudio Franchi hoy rechaza el empleo de materiales heterogéneos en la joyería, Benvenuto Cellini criticaba a los contemporáneos que afirmaban: *Que el crisopacio, el Jacinto, la espinela, el aguamarina o quizás también el granate (...) o la amatista son piedras preciosas diferentes entre sí. ¡Pero si hasta serían capaces de incluir entre las piedras preciosas la perla, siendo como es evidentemente, un hueso de pez!*¹⁹⁷

A lo largo de la historia estas piedras y las perlas fueron empleadas a menudo hasta entrar a ser parte del alta joyería.

En la misma óptica podemos hacer la comparación con el trabajo de Peter Chang que perfecciona el uso de las resinas llevándolo a altos niveles artesanales.

A raíz de todo esto ¿cual será por tanto el futuro de la joyería?

La joyería seguirá inevitablemente como siempre detrás de los cambios sociales.

Lo que nos tiene que interesar, es por tanto, mas bien contribuir a crear un cambio social de avance y no de regreso, hundiéndonos aun más en la confusión.

El cambio más adecuado sería el de una humanidad que redescubra los valores y los principios de la artesanía. Esto permitiría una producción artística y artesanal mejor y la capacidad del público de juzgar de manera autónoma y madura cuál es el verdadero valor que se puede atribuir a las cosas.

197 CELLINI B. Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura. Madrid. Ed. Akal. 1989. Pág. 51.

El problema principal de la joyería contemporánea, es esencialmente el problema más general de una sociedad que ha franqueado los límites en todos los ámbitos, encontrándose ahora en un estado de confusión y anarquía cuya falta de madurez no consigue a traer provecho de sus avances técnicos y culturales.

Unos de los síntomas de esta situación en nuestro campo de estudio es, como hemos visto, el problema de la falta de correspondencia de las palabras con la realidad: ¿qué se entiende hoy día con la palabra artesanía? ¿qué es la joyería contemporánea? y el problema de la falta de coherencia entre un objeto con su empleo y con su valor: ¿se usa o se contempla? ¿cómo y quién define su valor?

Aunque para estos interrogantes no hemos podido obtener una clara y unánime respuesta, esta investigación nos ha servido para examinar a fondo el problema y encontrar nuestra posición personal.

Aprovechando la joyería como materia específica en el más amplio panorama de la artesanía hemos sacado conclusiones, en ambos campos, que a su vez serán el punto de partida de la tesis doctoral.

- La necesidad de salvaguardia de las técnicas artesanales.

A lo largo de la investigación nos hemos dado cuenta que hace falta rehabilitar la artesanía con reformas sociales, recuperando el concepto de la artesanía como renovada manera de vivir y trabajar en la sociedad.

La competición artesanía/industria como hemos visto no se puede sostener, además de las dificultades más inmediatas que hemos analizado, hay también todos aquellos “obstáculos burocráticos” de una sociedad que no tiene en cuenta las particularidades de la artesanía.

Un ejemplo entre otros puede ser la denuncia que hace Claudio Franchi:

“Desde un estudio dirigido personalmente sobre la empresa familiar, resulta que en 1980 el tiempo empleado en cuestiones burocráticas costaba 40 minutos de un día laboral de aproximadamente 10 horas; hoy día (...) la proporción se ha modificado de manera exponencial, sobre un día laboral de 8 horas, el tiempo empleado en tareas distintas (de la del trabajo específico del taller)... llega a ser de 3,30 horas, incidiendo más del 40%.

Surge espontánea la pregunta: quién hace las leyes y gobierna, ¿se da cuenta de todo esto? ¿qué se esconde detrás de este diseño? ¿la locura del legislador, o la abierta y declarada voluntad de suprimir los oficios artesanales?''¹⁹⁸

Con este ejemplo está claro que el primer paso sería el de establecer leyes que ayuden y apoyen la producción artesanal.

- El problema del aprendizaje.

Hemos hablado a menudo de la democratización de la joyería, y a partir de esto nos permitimos conjeturar sea ésta una táctica de disimulación.

El decir “todo vale” es demagógico, cuando luego realmente las obras maestras se distinguen sin duda de la masa, y siguen siendo reconocidas por la posteridad.

Con la difusión de la mentalidad del “todo vale”, “todos podemos” se baja inevitablemente el nivel de la enseñanza por la falta de demanda por parte de las nuevas generaciones de un estudio más profundo de la materia.

De esta manera el conocimiento profundo del oficio sigue quedándose, ahora como antaño, sólo y exclusivamente en el restringido gremio “a numero cerrado”.

Si hacen parte los que tienen la suerte de heredar la tradición familiar o entrar en algún taller de un buen maestro, o sea una persona verdaderamente dispuesta a pasar toda su experiencia a otra generación de orfebres.

En Italia como hemos dicho, hoy se especula sobre esta falta del sistema educativo profesional, a través de las escuelas privadas de joyería que realmente presuponen una inversión económica para nada al alcance de todos. Sin embargo es sólo gracias a los contactos que te pueden facilitar estas escuelas que se puede entrar poco a poco en el mundo laboral de los talleres.

Afortunadamente el sistema educativo español cuenta con escuelas públicas de artes y oficios como la EASD, Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia, que cuenta con un apartado dedicado a la joyería, aunque no se trata todavía de una enseñanza universitaria.

Aun estando en parte de acuerdo con Caludio Franchi cuando dice que el aprendizaje artesanal no se puede institucionalizar en el ámbito académico se tiene de alguna manera que encontrar una solución, si se quiere salvaguardar el oficio de la orfebrería.

198 FRANCHI C. "Breve saggio sull attuale dimensione dell'artigianato" En: ARRO, Año X N1. Roma, 2001.

Se podría favorecer un puente entre escuelas y o universidades, públicas por supuesto, con los talleres artesanales para aquel aprendizaje manual que puede ser transmitido sólo empíricamente. Por otro lado avalarse de la investigación científica universitaria para dar forma escrita a todas aquellas nociones teóricas, de química, física, metalurgia, historia, simbología, etc. que se necesitan saber en torno a determinado oficio artesanal. De la misma manera como hemos dicho es importante la posibilidad interdisciplinar entre las artes. La institución universitaria en las Bellas Artes debería por tanto dar espacio a la alta enseñanza artesana, y desde luego dejar la libertad de emplearla al menos en el campo de la libre experimentación.

La verdadera democratización de la enseñanza de la orfebrería en esta óptica respondería al lema: “todos pueden acceder al aprendizaje, sin embargo sólo los que se implican verdaderamente podrán llegar a ser profesionales del oficio”. ¿cuántos estarían dispuestos a enfrentarse con el duro aprendizaje del artesano? La selección sería natural entre los valientes y los renunciarios. Se garantizaría al mismo tiempo un alto nivel de enseñanza.

- No es sólo la técnica, es el concepto el que debe ser recuperado.

El concepto general por lo que respecta la artesanía tiene el sutil prejuicio de ser algo menos que las artes.

El paralelo, que hemos intentado aclarar, entre artesanía/mundo femenino y el arte/mundo masculino nos pareció adecuado para profundizar este aspecto en la tesis doctoral porque nos parece muy comprometido con este prejuicio de inferioridad de la artesanía.

Resumiendo podemos decir que la artesanía es el desarrollo lento y anónimo de la creación artística que hombres y mujeres han disfrutado sin perder la conexión con la naturaleza, desde la cual, según los orígenes míticos de cada arte, han sido tratados los conocimientos técnicos compartidos de generación en generación, y de tierras en tierras.

El arte, en cambio, se ha desarrollado exclusivamente por parte de los hombres que se han distanciado de la naturaleza a medida que creaban complejas construcciones mentales, racionalizando los artefactos hasta los extremismos del arte conceptual.

Sin embargo exactamente en el apogeo de la racionalidad humana se ha manifestado con toda claridad su absurdo a lo largo de este último siglo:

Desde los campos de concentración, a las fabricas, desde las guerras a la alta tecnología, hasta la velocidad de la información mediática ... todo es lo mismo: un eficiente sistema racional al servicio de personas que siguen haciendo sin saber lo que hacen.

Obviamente las consecuencias han sido y siguen siendo desastrosas, en todos los campos.

Por lo que interesa entorno a nuestra temática hemos analizado la desaparición de la artesanía popular, o sea la labor de la gente humilde y sabia, en cuanto respetuosa de la naturaleza.

La artesanía popular no pudo hacer nada en contra de la prepotencia expansiva de la industria, pero ésta no podrá hacer nada en contra de la “ira funesta” de la naturaleza. Si la gente “sencilla” ha sido menospreciada por su devoción a la madre tierra por parte de los escépticos intelectuales y científicos materialistas, ahora, después del daño hecho, se puede sentenciar sin duda que más bien éstos han sido ciegos e ignorantes al no darse cuenta de que todo el sustento viene por la madre tierra y sin ella no hay ni artesanía ni menos aún industria y bienestar.

La revaloración de la artesanía, por tanto, incluye o plantea:

- Contribuir a revalorar el aspecto femenino en el arte.

Bajar los egos de los artistas, salvar el arte de la corrupción que conlleva el mercado. Abrir el corazón, más que el cerebro, al trabajo de la naturaleza que se manifiesta a través de la intuición y crea a través de las manos sabias del artesano.

- Concebir el trabajo artístico como un medio de conocimiento.

El trabajo manual ayuda al conocimiento de uno mismo, estabilizando una profunda relación entre mano, intelecto y espíritu. Y por el otro lado se aprende sobre las propiedades y los recursos que la naturaleza proporciona.

- Restablecer el respeto de la naturaleza en la producción/consumo de la sociedad. Crear trabajos sostenibles, sin explotación de los recursos naturales y mucho menos humanos.

- Conocer el entorno actual de la artesanía y de la joyería.

Entre los objetivos destaca el de conocer desde dentro esta nueva esfera artística, a través de las entrevistas, podemos decir que el trabajo final de máster ha sido una óptima ocasión para conocer los profesionales del mundo laboral en el que nos prestamos a entrar.

Muchas han sido las personas entrevistadas, que nos han permitido recopilar material fundamental al fin de realizar un análisis real del campo de investigación propuesto.

Los entrevistados serán apreciados contactos con los cuales contamos para seguir intercambiando opiniones e informaciones a lo largo de la tesis doctoral.

Aun contando con este material hemos finalmente preferido poner sólo las dos entrevistas que más representaban las dos vertientes de la “joyería contemporánea”. A través de la lectura de cuanto surge en las entrevistas se puede tener una clara idea de las dos ópticas diametralmente opuestas de enfrentar la misma cuestión. Por un lado la máxima libertad típica de nuestros tiempos: ¿cómo se puede juzgar si todo es arte, y todos son artistas? Por el otro la lucha a la salvaguardia de los principios propios de la joyería.

Seguiremos con la misma metodología de las entrevistas para el proyecto de investigación que realizaremos en el ya citado pueblo Taxco de Alarcón, donde indagaremos sobre la situación actual de la artesanía popular, de la artesanía artística, y del trabajo que los artistas realizan bajo la tutoría de los maestros artesanos taxqueños.

- Producción artística

A propósito de nuestro personal recorrido artístico hemos podido entender mejor los puntos en común y las divergencias en relación a la “joyería contemporánea” considerándola como una nueva esfera artística en la cual posicionar nuestro trabajo. Como hemos podido ver en la descripción de las obras más representativas de los últimos años, nuestra atención está constantemente entre las dos vertientes debatidas durante la investigación:

- la recuperación de las técnicas artesanales, y al mismo tiempo la interdisciplinariedad de las Bellas Artes.
- el estudio de la historia de la joyería, y al mismo tiempo la mirada hacia las obras de las otras disciplinas artísticas.

- La realización de obras más cercanas “al prototipo joya” y de obras más bien de otras áreas artísticas, pero con referencias al mundo de la joyería.

El presente trabajo nos ha ayudado a aclarar el camino realizado hasta ahora y a darnos sugerencias para futuros proyectos.

Anexo I. Entrevista Rita Marcangelo y Andrea Lombardo.

La galería de joyería contemporánea *Alternative* responde a la dirección de la doctora Rita Marcangelo y de Andrea Lombardo. Ambos, además de galeristas, son joyeros muy implicados en la experimentación de resoluciones innovadoras que se pueden apreciar en sus peculiares producciones artísticas.

La siguiente entrevista ha sido mas bien una charla informal en torno de la joyería contemporánea.

No hubo necesidad de seguir el guión previo de preguntas, pues los argumentos tratados surgieron sobretodo de manera consecuente y espontánea, respondiendo y confirmando los puntos críticos de nuestra tesis.

La entrevista resultante ha sido dividida en tres bloques para hacer más esquemática y fácil la lectura, sin modificar el orden en que se realizaron las preguntas.

La entrevista ha sido realizada en la misma galería con la exclusiva compañía de los entrevistados Andrea Lombardo y Rita Marcangelo.

Roma 27 abril 2011:

El mercado.

Chiara Pignotti (C. P.): ¿Cómo, cuándo y porqué surgió *Alternative*?

Rita Marcangelo (R. M.): nací y me crié en Londres donde conocía galerías de este ámbito. Llegando a Roma me pregunté porque aquí era todo aún tan clásico, tan tradicional. Luego he conocido Andrea, que es joyero, y me surgió la idea que habría sido una óptima idea hacer algo que pudiera cambiar esta situación romana, e italiana. Ha sido éste el empuje que hizo que se abriera la galería *Alternative*.

C. P.: Además sigue, hasta hoy en día, como la única galería de joyería contemporánea en Roma.

R. M.: En Roma si, y además, en general, en toda Italia son muy pocas, hay sólo dos galerías históricas en Padova; luego hay galerías de arte que trabajan también joyería. En Milán intentaron abrir una galería pero tuvieron que cerrar pronto después porque allí es un mercado diferente lo que funciona, que mira más hacia la joyería de firma.

C. P.: ¿Quiere decir que en Milán funciona más el diseño y la moda?

R. M.: Exacto.

Andrea Lombardo (A. L.): Se trata de algo más efímero, que cambia, relacionado más con un factor estético y con lo que es el *trend* de la moda, con todo lo que se define *bijou*.

R. M. Se trata también de la preciosidad de las joyas.

No quiero generalizar pero me dicen que en Milán buscan más lo reconocible en el sentido que si gastan 10000 euro en una joya, se tiene que ver que los han gastado por lo tanto confían en la firma, como Bulgari u otras.

C. P.: un ejemplo esclarecedor podría ser el éxito desproporcionado del “*oso de la Tous*” respecto al tema del valor del “reconocible” ...

A. L.: el punto no es lo que se produce si no cómo se anuncia.

R. M.: si esto de la publicidad es uno de los motivos de no difusión de nuestra tipología de joyería. Porque se queda en su nicho, en su restringido contexto, entonces poco conocido por los medios y por la mayoría de la gente.

C. P.: a propósito de esto se podría abrir el tema del mercado propio de este producto tan exclusivo, que se mueve a través de las galerías como Alternatives y también con los eventos como Schmuck.

La joya como obra de arte tiene un circuito bien perfilado y restringido a los que trabajan o estudian exclusivamente esto, y donde hacen eco los nombres de los artistas más influyentes del campo cuyo mismo nombre es una inversión segura para los coleccionistas.

¿El mercado de la joyería contemporánea es algo parecido al de las artes plásticas, sólo que más pequeño y desconocido?

R. M.: Si. De hecho podemos decir que es un circuito sólo para los que están trabajando en algo que esté relacionado.

Giampaolo Bavetto, por ejemplo es un “común mortal”, por la calle nadie lo reconoce... igual que Ted Nored, que es un gran nombre pero no por el gran público.

En el mundo del arte contemporáneo existe el crítico que reconoce y atribuye el valor a la obra y al autor, él decreta que un Damien Hirst vale tanto, y por lo tanto (automáticamente) aquella persona tendrá éxito.

En cambio en el nuestro contexto no tenemos críticos de joyería que hagan mover el mercado.

A. L.: Es un producto que no está regido por ninguna estructura, es por lo tanto un producto que está privado del valor añadido, tanto que se puede hablar de “mercado puro” porque el precio de la pieza es determinado por la voluntad del cliente de gastar determinado dinero exclusivamente por el placer de tener aquel determinado objeto sin todo lo que es la especulación de la inversión.

R. M.: El precio de un Goghen es el valor añadido del nombre.

A. L.: De hecho es ésta la gran dificultad del punto de vista comercial, o sea encontrar aquel máximo costo que un cliente esté dispuesto a pagar por el puro placer de comprar, sin considerar el valor del material, ni de quién lo ha hecho.

Por un lado todo esto es una ventaja porque hay por parte del cliente una adquisición sincera, por otro lado no es una ventaja porque es difícil justificar el valor añadido de la obra.

R. M.: Tenemos en este momento una exposición de Graziano Vicentin uno de los máximos exponentes de la escuela de Padua, aunque, como ya he dicho, el gran público no lo conozca.

A propósito de esto tenemos una graciosa anécdota de una clienta nuestra que después de haber comprado unos pendientes, ha sido parada por la calle por una persona que los había reconocido como obras de Vicentin.

¡Ella era incrédula del acontecimiento! No se hubiera nunca esperado que alguien pudiera reconocerlos.

De todas maneras esto no pasa a menudo como puede pasar en el arte contemporáneo o en el arte en general.

A. L.: Como ya ha sido comentado, esto es por culpa de la falta de una estructura que lo retroalimente: falta de la crítica, de museos, de instituciones que difundan y ayuden a la investigación en este sector, que es lo que falta en las escuelas. Italia, por ejemplo, es el primer productor de joyería en el mundo y no cuenta con una rama universitaria especializada.

En conclusión falta toda la que es la filiera (las áreas relacionadas) de la joyería, de esta manera se queda, como se suele decir, una pequeña cenicienta.

Estamos probando a crear, a nivel nacional, un mínimo de estructuras por ejemplo a través de la publicación del *Giornale AGC* y hemos logrado crear un mínimo de movimiento organizado con todas las dificultades de una asociación que se basa sobre el trabajo voluntario y sobre el poco dinero de la inscripción de los socios. Hemos conseguido reanudar y conectar toda Italia, creando un humus sobre el cual

se está construyendo una generación de joyeros. Si buscas en internet podrás ver que resultamos unos de los países más activos en el ámbito de la joyería contemporánea sin embargo, repito, se hace con muy pocas estructuras públicas que lo soporten.

R. M.: Si hubieran las estructuras que hay en Alemania, mas bien que en Inglaterra podríamos dar pasos de gigante...

A. L.: Las dificultades para la asociación AGC son la recaudación de la financiación también de las empresas particulares.

Tenemos (en Italia) una industria en este sector que es totalmente sorda a una posible inversión en lo que debería ser su natural finalidad. Quiero decir que un *Lunar* o *Pomellato* deberían hacerse publicidad invirtiendo en cultura promocional, como por ejemplo patrocinar una exposición de joyería contemporánea que es la parte cultural de su sector.

Las industrias se quedan totalmente ajenas a la financiación de lo que podría ser, en primer lugar para ellas, una fuente de inspiración.

Arte y artesanía.

C. P.: Volviendo a las especificidades de la joyería contemporánea, hoy en día la joyería está muy influida por la tendencia a conceptualizar la obra. Muchas piezas se proponen como un concepto en un discurso, auto reflexivo, sobre la joyería misma.

R. M.: En este tipo de joyería si. Aunque hay que distinguir obviamente.

C. P.: ¿este tipo de joyería la podemos llamar joyería contemporánea o joyería de autor?

R. M.: Hay que distinguir también aquí en las definiciones.

A. L.: La joya como vehículo comunicativo hoy es ¡arte!

El arte contemporáneo se explica en tantas maneras desde la fotografía... hasta incluir la joyería.

R. M.: Esto vale para nosotros sin embargo no es considerado así por el mundo del arte. Es este el punto.

A. L.: No es considerado porque en este punto de vista hay un retraso cultural.

R. M.: Exacto. La joyería ha siempre sido considerada como un arte aplicada como lo es la cerámica por ejemplo. Aunque la cerámica tal vez ha tenido los caminos mas abiertos...

C. P.: Por ejemplo en la facultad de bellas artes de Valencia hay en su plan de estudios una asignatura de cerámica pero no de joyería.

R. M.: justo: ¿por qué no hay también una de joyería?

A. L.: de todos modos (Actualmente) no tiene más sentido hablar de arte aplicada...

R. M.: no, yo estoy contestando según lo que es la opinión general, no la mía.

A. L.: ... porque hay un retraso fortísimo desde el punto de vista cultural sobre este argumento. Tanto que el mismo lenguaje que utilizamos es completamente equivocado, porque cuando tú hablas de artesanía, como categoría, por ejemplo para el sindicato, pues ésta abraza toda una serie de profesiones que no tienen ya nada que ver con el concepto de artesanía, por ejemplo ¡el taxista!

C. P.: Imaginaba más bien que había sólo categorías como el fontanero por ejemplo que trabaja con las manos.

A. L.: En este caso también el cirujano trabaja con las manos, ¿por qué no está considerado artesano?

¡el término artesanía es del siglo XIX!

Hoy está confundido con una vieja manera de trabajar, se entiende artesano el que produce algo hecho a mano. ¡Sin embargo hoy hacer una cosa hecha a mano no tiene propio sentido!

R. M.: Sin embargo yo también la artesanía la definiría así. O sea la diferencia entre quien hace esta tipología de joya y quien hace el tipo de joya como la que hacen la mayoría de los joyeros, hecha a mano, sin ningún tipo de investigación...

A. L.: En este caso sería un técnico.

R. M.: No, es un artesano, un artesano joyero.

A. L.: Esta es una manera obsoleta de entender el término.

El orfebre que hace un anillo con una anillera que es igual a la de todo el mundo es un técnico de la misma especie que un fontanero que tiene que hacer las tuberías igual para todo el mundo.

R. M.: ¿Entonces cómo definirías al que pone su inspiración y a lo mejor hace un bisel diferente, más peculiar?

A. L.: ¿Y tú cómo definirías al fontanero que hace una tubería ... más peculiar?

¡Es un técnico! El carpintero que hace una mesa es un técnico que sabe que la mesa se tiene que construir de aquella manera.

R. M.: ¡Para mí es un artesano!

A. L.: Si al contrario hace una mesa de una sola pata y torcida de una tal manera... etc.

Entonces se entra en otro ámbito que es diferente, porque se sale del uso práctico de la cosa.

R. M.: ¡Claro no lo definiría tampoco yo artesano en este ejemplo! ¿Ves que vuelves a lo que estoy diciendo yo? Quien hace la mesa normal es un artesano, quien lo hace con una “pata torcida” entra en un campo diferente.

A. L.: Yo creo que el hecho a mano es una cuestión que remonta al siglo XIX, porque hoy el uso de las manos, repito, no tiene ningún sentido.

R. M.: Esto es otro punto si todavía tiene sentido o no ... es una opinión al fin y al cabo.

C. P.: ¿Cuánta importancia tiene entonces en la realización de una obra de arte, en el ámbito de la joyería, el conocimiento técnico y de la apropiada aplicación de la técnica?

R. M.: Esta tipología de joyería es un trabajo a 360°, desde la idea de lo que se quiere realizar ... (hasta el acabado).

En el caso de Vicentín por ejemplo, él antes hace el dibujo y luego lo realiza. Para ser un artista a 360°, en mi opinión, se debería conocer muy bien también las técnicas y saber realizar (tus propias piezas).

Los artistas que en los años 60 y 70 pasaron al campo de la joya haciendo realizar sus dibujos, según mi opinión, sus obras nunca serán completas, porque no podrá nunca el artesano realizar lo que tu exactamente tienes en tu mente. Yo creo que es muy importante que se tengan las competencias técnicas, por los menos básicas, al fin de poder realizar lo que se quiere expresar, que luego no sea perfecto esto no importa.

A. L.: La aplicación técnica en función a lo que quieres hacer: Si quieres trabajar con botellas de plástico no tienes que saber soldar.

R. M.: Si, claro. Yo decía de saber la técnica en relación a lo que se quiere hacer. Hay unos artistas por ejemplo que trabajan sólo con el papel y han perfeccionado

una técnica propia, y alcanzado unos altos niveles para aquel específico tipo de joya. Sin embargo a lo mejor no saben soldar, en este caso no tiene importancia. En mi opinión para lo que el artista tiene que realizar debería ser en grado de hacerlo él solo, en plástico o papel esto poco importa.

A. L.: Siendo parte del arte contemporáneo es un sector abierto a muchas experiencias diferentes, desde el fotógrafo que parte desde la fotografía y realiza joyería con las fotografías dentro por lo tanto él no necesita saber construir el objeto como construcción ortodoxa.

R. M.: ...no es verdad, porque si miras las piezas de Bettina Speckner o más bien las de Claudia Cucchi...

A. L.: Pero ellas son orfebres que desde la experiencia joyera utilizan técnicas de otros sectores de las artes.

Viceversa los que vienen desde el mundo del arte y que hacen joyería no tienen la necesidad de los conocimientos de orfebrería.

Macchioni es un ejemplo que trabaja con los collares de plástico, por lo tanto depende de cual es el *back ground* de proveniencia: si eres un orfebre y abrazas otros campos tendrás una realización mucho más técnica en la construcción con los metales, y luego insertarás otros elementos.

Al contrario si eres un artista insertarás elementos diferentes sobre “algo” que reenvías al mundo de la joya. Finalmente es un poco una ósmosis que caracteriza este sector que ya no tiene ramas predefinidas: yo soy orfebre y hago sólo el orfebre; tú eres fotógrafo y haces el fotógrafo... son experiencias técnicas, modalidades que se funden entre ellas.

Por esta razón que, tal vez, es uno de los sectores del arte contemporáneo más interesante.

C. P.: Resumiendo se trata de artistas que hacen joyería y joyeros que hacen arte, ¿esta galería se proyecta, por lo tanto, como su punto de encuentro, como la síntesis entre las dos tendencias donde el común denominador es al fin y al cabo el arte?

R. M.: ¡Es el arte, exacto!

A. L.: Hoy en día el ser artista es algo verdaderamente particular. Existen enteros barrios cerca de Londres que se dedican sólo y exclusivamente a la realización de los proyectos de artistas. Si un artista tiene una idea allí hay todas las maestranzas para construir aquella idea.

C. P.: Sin embargo *Think Tank* lleva como título *Revista Europea de las artes aplicadas*.

A. L.: Si pero es un título que resume de manera comprensible al gran público sobre qué trata la revista.

Es una definición que hace falta más para circunscribir el tema, para definir un sector, que hoy ha sido superado, porque ya no existe, y se suele definir de manera equivocada.

El arte aplicada está aún enlazada a un concepto de “arte menor” sólo en un contexto de post industrial.

C. P.: Este prejuicio respecto a las artes menores se refleja también, como ya habéis subrayado, en el desinterés por parte de las instituciones culturales.

El museo de la platería del *Palazzo Pitti* en Florencia es, creo, el único que tiene una colección de joyería contemporánea. ¿es cierto?

A. L.: Si. El museo del *Palazzo Pitti* tiene una parte dedicada a la joyería artística que incluye un poco también la joyería contemporánea, desde los años 60 hasta hoy en día, y es el único a nivel público (institucional).

No hay una apropiada selección de las piezas, hay piezas interesantes pero también piezas que no tienen buena calidad.

Se llama museo de la platería de Florencia porque está dedicado a las artes aplicadas de las vajillas del siglo XVIII y XIX, y sólo luego han hecho entrar la joyería y ahora también la joyería contemporánea.

R. M.: No tiene una sección específica porque muchas obras son donaciones.

Lo importante de todos modos es que exista algo. La nueva directora desde luego esperamos consiga mejorar la situación con todas las dificultades, porque en una estructura pública la cosa no es fácil...

¿Arte de contemplar o arte de usar?

C. P.: La joyería es arte aplicada por antonomasia, cuya aplicación hasta ahora ha sido el cuerpo y su uso diario o en ocasiones especiales.

A este propósito y respecto a las propuestas contemporáneas y sus límites entre arte y artesanía surge la cuestión: ¿es ésta un arte que se tiene que usar o contemplar?

Me gustaría saber vuestra opinión sobre la siguiente chita de Flamowskij:

“Uno de los aspectos mas significativos que caracterizan la joyería, es su aspecto utilitario, o hablando de la manera coloquial, la posibilidad de llevarla puesta. Sin duda este tema requiere un análisis extraordinariamente respetuoso y hay que tratarlo bastante seriamente. Llevar joyería significa enseñarla, presentarla, dejar que luzca e interactúe. Desgraciadamente, de los anillos, cadenitas, aretes y otras formas lastimosas que nos ofrece el mercado sólo se espera que no estorben en las actividades diarias y que se queden posiblemente invisibles. Tomando como un ejemplo la pulsera de una secretaria anónima de fin de siglo XX futuros arqueólogos podrán indicar el grado de deterioro que habrá ocurrido por miles de años en el arte de joyería. El objeto originalmente mágico, ritual o de culto ahora es un accesorio, del cual nos olvidamos ya en el momento de cerrarlo alrededor nuestra muñeca. Pero escribir con el teclado llevando una pulsera puesta es contra su destino, lavar trastes con ella ya es casi un crimen, y además ocurren situaciones que dicha secretaria, sin quitarse dicha pulsera, se va a dormir - que ya no se puede definir de otra manera sino como una profanación extrema.

Por fin llego la hora de protestar categóricamente contra esta situación trágica!!

A día de hoy llevar joyería tiene que significar la decisión consciente, aunque esto limite cualquier otra función del cuerpo de su usuario, aunque sea una experiencia recibida casi dolorosamente, aunque la joyería no permita olvidarse de ella en ningún momento. Sólo así se podrá decir sinceramente: LLEVO JOYERIA - al final de cuentas para eso sirve. Y no cabe duda.”¹⁹⁹

A. L.: Es un extremismo en la medida en que la joya tiene su natural ámbito en el cuerpo humano, todas las manifestaciones del cuerpo humano, por lo tanto la joya tiene que utilizar el cuerpo como vehículo de mensajes.

Entonces también así se llega a una fase más avanzada de experimentación sobre el uso del cuerpo como el mismo vehículo de información.

199 Sławomir Fijałkowski "Akcja - reakcja" Wydawca: Galeria Sztuki w Legnicy, ISBN: 83 87304-28-X.

Se puede llegar a crear una joya/no-joya que es funcional en los ámbitos de vida cotidiana, - volvemos al discurso del dadaísmo- un objeto común como el móvil la mayoría de la gente lo lleva al cuello como un “collar”, o los auriculares del iPod podrían ser aretes, en este contexto el campo del cuerpo y sus extensiones entran de hecho en el campo de la joyería.

Depende cómo quieres utilizar la joya. Se puede hacer, también, una joya que no se pueda llevar y que se quede en una vitrina. El mensaje está en el hecho mismo que se la llame joya, reenvía a toda una concepción ancestral que cada uno tiene sobre la joyería. Esto es un objeto extremadamente simbólico que trae consigo toda su historia que no se puede olvidar.

R. M.: El año pasado hemos hecho una exposición con unos artistas franceses curada por Benjamín Legnel en la que estaban también objetos que no podían ser llevados puestos.

A. L.: Benjamín Legnel trabaja mucho con el conceptual, por ejemplo su obra el pájaro con el pico de oro que no se puede llevar puesto es de todos modos un objeto precioso (una joya), además juega (conceptualmente) con el doble sentido en el título: “Yo lo tengo de oro”

... por eso la afirmación de Flamowskij es demasiado categórica y antigua como concepción de la joyería como arte aplicada, como cosa que tiene que ser usada en determinados ámbitos.

Por lo tanto si limpias los platos no puedes ponerte una pulsera de papel ...pero aquí también puedes conceptualizar la cuestión: precisamente porque es de papel entonces me la pongo para limpiar los platos y realizar así un objeto efímero, una joya, que dura sólo un momento.

C. P.: Como hacer una performance con la joyería...

A. L.: si! Casi se puede hablar más de performance que de objeto de uso.

R. M.: Hay artistas que, a este propósito, han hecho joyas de hielo que duran... cuanto puede durar un cubito de hielo...

C. P.: quise citar a Flamowskij y hablar sobre el uso de la joyería en el momento que se la considera como obra de arte, porque reflexioné sobre esto tras de haber visto en el aseo de la Pinacoteca de Munich una señora limpiarse las manos con la pulsera de Piter Chan puesta. La primera impresión que tuve fue justo la de una “profanación” influenciada por el peso de la fama de la obra, que claro, al fin y al cabo se trata siempre de una pulsera!

R. M.: Éstas son obras que son vividas, en el sentido que tenerlas encerradas en una vitrina no tendrían su vida. Así que si en este momento tienes que limpiarte las manos no es necesario quitarte la pulsera, es justo que se arruine con el tiempo y el uso. Hay joyas que cambian de aspecto en el tiempo, a lo mejor no es el caso de la pulsera en PVC de (Peter Chan), pero otros tipos de piezas se pueden desincrustar, por ejemplo.

En las piezas de Vicentin la pátina verde con el tiempo, y por tocarlas y usarlas, se va y por debajo aparece el *niello* negro, que es también muy bello. Tendrás, de esta manera, un objeto que vive su vida y que cambia contigo, porque según quién lo lleva cambiará de una manera u otra, esto también es muy interesante.

A. L.: Depende por lo tanto de lo que quieres decir con la joya .

Es inútil hoy en día hacer una joya de adorno, si las buscas hay muchísimas cosas que se pueden utilizar como ornamento, bisutería u otras cosas...

Habiendo perdido la necesidad de realizar algo sólo en función de la belleza de la mujer se ha librado por completo la joya de esta carga.

R. M.: De hecho en el norte de Europa también los hombres llevan joyería contemporánea, sobre todo broches, cosa que en Italia no pasa.

C. P.: En cuanto obra de arte, y no ornamentación, puede ir bien a los dos: hombres y mujeres.

R. M.: He aquí el ingreso en el campo del arte. Así que se acabó el concepto de “objeto de uso” entra en juego la obra conceptualizada, realizando así el “arte-joyería”.

C. P.: El Arte por su parte ha sido desde hace más tiempo liberado de los cánones estéticos y académicos, puede por lo tanto adoptar el lenguaje de la joyería y utilizarlo como finalidad no estética.

Finalmente ambos campos están libres, ¿ha sido éste el territorio fértil que hizo surgir la joyería contemporánea?

A. L.: una de las preguntas que pone en crisis el sector orfebre tradicional es el concepto de belleza. Ellos siguen con la regla áurea del arte.

Hoy en día es otra cosa. Tiene que ser conceptualmente coherente con el discurso del artista.

C. P.: Estoy pensando en el broche de Lisa Walker que está hecho con la basura de su taller.

A. L.: Hay quien ha usado esperma y grasa humana.

Hoy el concepto es que nos hemos liberado de aquella fisicidad de la joya y hemos entrado en el campo adonde se puede hablar también de la no-joya.

Cristina Filipe ha presentado las joyas de la escuela portuguesa ARCO con una mesa donde encima de ella ¡no había nada!

C. P.: Como la provocación de poner una peana con la ficha técnica sin ninguna obra.

A L.: El problema es que hasta ahora el arte aplicado ha llegado siempre después, ha tenido que perseguir al arte y a lo mejor muchas cosas que en el arte han sido ya hechas en la joyería han sido propuestas con años de retraso.

Esto es, también, lo que suelen comentar algunos críticos de arte, sin embargo la excusa, entre comillas, es que aquella tipología de concepto, en realidad, trasladado al cuerpo adquiere todo otro significado.

R. M.: Cambia totalmente...

C. P. ¿Cuándo se puede empezar a hablar de joyería contemporánea?

R. M.: En los años 60. Todos los artistas de la generación de Peter Schubich han empezado en los años 60. Se puede también fechar tiempo antes con las obras de Fridric Becher.

C. P.: Pueden entrar en este contexto también los artistas de los años 50 como Picasso y Dalí, entre otros, que se han acercado al mundo de la joyería ¿o esta es otra cosa totalmente diferente?

R. M.: Son dos cosas distintas.

Volviendo al discurso de la crítica, ellos son los que han tenido el éxito más inmediato por parte del público. Esto porque una obra de Dalí trasmutada a joya, siendo su autor muy conocido, no puede no tener éxito.

A. L.: Es una operación más comercial que cultural porque el gran artista no ha hecho más que trasmutar lo que tenía en la tela en el formato joya.

La ha hecho como operación de mercado: si el cuadro costaba 200000 euros, por poner un ejemplo, las joyas, como las de un Consaga o Capogrossi, son obras con precios muchos más asumibles. Eso es lo que hacen un poco todos los artistas. Todo esto es otro ámbito igualmente muy interesante.

Si se confunde el nacimiento de la joyería contemporánea con los artistas que hacían joyería es una idea equivocada porque mientras ellos hacían una operación de mercado, artistas como Peter Skubic nacen como orfebres

R. M.: Skubic hace también esculturas sin embargo tiene una formación de orfebre. Esto es importante decirlo, en el sentido que él realiza sus piezas de joyería como Bavetto y como Pavan.

A. L.: Ellos creaban la joya conceptual.

R. M.: Lo de Dalí es una joya de artista, o sea traslada su arte en la joya que hace realizar a un orfebre no teniendo las capacidades técnicas. Esta es la diferencia primaria.

A. L.: Un ejemplo de esto es Montebello que en los años '80 realizaba las joyas de otros artistas.

R. M.: Por lo tanto la joya contemporánea como joyería de investigación nació desde la generación de los orfebres de los años 60.

En Roma estaba Massenza que producía las obras de varios artistas hasta los años '70 y '80.

Los primeros artistas que en Holanda en los años 60 y 70 para alejarse de la joya clásica hacían uso de materiales totalmente extraños a la joyería: madera, plástico etc.... como herramienta de contestación.

Luego fue principalmente el holandés Robert Smith que precisamente por esto quiso demostrar que también con el oro se puede expresar algo nuevo.

A. L.: Aquello era ya una manera vanguardista de pensar que existía en cuanto existía un patrón tradicional que tenía que ser roto.

R. M.: Hoy en día estos materiales se utilizan de manera completamente diferente.

A. L.: Hoy se usa la plástica sin querer demostrar que se está en contra de la joyería clásica si no se contextualiza de una manera completamente diferente. Por esto repito que para conseguir comprender hoy la joyería tienes que estar dentro del circuito.

R. M.: Se tiene antes que entender lo que ha sido el pasado para luego llegar a comprender la evolución que ha tenido la joya y por qué es tan importante.

C. P.: Os agradezco muchísimo la atención y el apoyo que nos habéis dado en nuestra investigación. Ha sido una entrevista extremadamente interesante y creo que hemos conseguido tocar los puntos más críticos de lo que concierne a la joyería contemporánea, me parece que hemos llegado a muchas conclusiones.

A. L.: !No, no, esto es sólo el comienzo, porque las conclusiones aún no existen!

Anexo II. Entrevista Claudio Franchi.

Claudio Franchi es en primer lugar artesano orfebre con su hermano Roberto Franchi, cuyo aprendizaje del oficio ha sido directamente transmitido por el padre Adolfo Franchi, siguiendo la tradición de la alta orfebrería romana.

El taller de la familia Franchi está especializado también en la restauración de objetos en metales preciosos.

La producción artística de Claudio y su hermano Roberto tiene paralelamente toda una experimentación sobre el uso de nuevos materiales y nuevos lenguajes, fascinados por la “joyería contemporánea” con la cual Claudio Franchi colabora a menudo curando exposiciones y publicando artículos. Sin embargo como veremos quieren diferenciar radicalmente una producción, la que consideran joyería, con la otra, que llaman en cambio ornamentos contemporáneos o bijou.

Claudio Franchi es también histórico del arte y vicepresidente de la ARRO, asociación regional romana orfebres.

Franchi nos proporcionó gran parte de sus artículos, ensayos y actas de congresos en los cuales desarrolla su análisis sobre la joyería y la artesanía en relación a la situación actual. Asimismo nos proporcionó bibliografía e informaciones que tendremos en cuenta para el desarrollo de la tesis doctoral.

La entrevista ha sido redactada en base a la conversación mantenida en su estudio/taller en unas de las calles más características del centro histórico de Roma.

- Roma 25 julio 2011.

-¿De dónde nace este “boom” de la joyería?

La gran explosión de la joya contemporánea está, según yo, determinada, por un lado por una dosis de creatividad infinita, por el otro lado nace del hecho de que ya no existe la atención hacia el trabajo fijo y se percibe la posibilidad de hacer del trabajo el protagonismo de la propia vida, la joyería ha llegado a ser, en este sentido, una ilusoria facilidad. Muchos se cimentan usando las perlititas, y vendiendo a los amigos... y de allí se ha generado este fácil ingreso en el mundo

de la joyería. El uso de los materiales heterogéneos provoca el distanciamiento de la gran tradición metalúrgica.

Estos materiales, plásticos, resinas etc. han llegado a ser objetos que se pueden llevar puestos, en la realidad de los hechos sostenemos que, lejos de querer frenar la libre creatividad, nosotros no definiremos estos objetos joyas, yo utilizo la terminología mas adecuada de “ornamentos contemporáneos”. La joya tiene otras características: el equilibrio, la armonía compositiva, la ergonomía, la funcionalidad, la técnica y sobretodo la relación entre estructura, metales y piedras, por tanto todo lo que se aleja de esto no es joya, es un ornamento dos lenguajes fuertemente contemporáneos de experimentación que no pueden ser definidos como joya porque esto crea confusión en relación al mercado.

Por tanto cuando la mayoría de los productos llegan a ser joyería, la “joyería verdadera” retrocede, lo que significa alejarse de sus raíces, de su historia.

- El primer problema para enfrentar un debate sería por tanto establecer una definición más apropiada de los productos. ¿Cuál podría ser una solución?

Cuando tienes que identificar los productos patrimonio de la historia humana, es suficiente ver lo que son los protocolos de la conservación de los bienes culturales en Italia, que históricamente es aquella que viene tomando como referente todo el mundo, la teoría de Cesare Brandi.

Brandi ha sido histórico del arte, y en 1936, junto con Giulio Carlo Argán, constituyeron el Instituto Central para la restauración, estableciendo cuáles son los dictámenes y los protocolos para la restauración de las obras de arte.

Entre estos protocolos de la conservación Brandi declara que “se restaura la materia con la cual está hecha la obra de arte”, esto quiere decir que si tu restauras el papel, estás restaurando la estampa, si restauras la plata y el oro, estarás restaurando las joyas, ¡si restauras la plástica por tanto no estás restaurando joyería! ¡y si restauras el papel tampoco!

La joyería es cultura del tiempo, memoria de la historia construida por el hombre, y que aquí en casi 10 años se quiere borrar.

El oro, símbolo de luz, de incorruptibilidad, el diamante: “*adamas*” el invencible, los metales: la alquimia del maestro orfebre, etc.... mientras que el maestro orfebre que trabaja la plástica no es orfebre: ¡es uno que trabaja la plástica!

Si yo trabajo la plástica entro en otra “habitación”, aun así, permaneciendo siempre yo mismo.

El experimento que haremos a través de la investigación de Roberto será el de combinar la plata con otros materiales plásticos. Entraremos por tanto en el campo del bijou.

Llamaremos las obras bijoux y no joyería, porque, como hemos dicho, cada objeto tiene su término.

Asímismo la instalación que presenté en Pequín es una forma de arte, no me presento como orfebre allí, aunque sigo utilizando un metal precioso como la plata.

- ¿Cuál es la relación que la joyería guarda con la artesanía después de la industrialización?

Yo creo que la joyería contemporánea debería desplazarse en el campo del arte manteniendo las técnicas de la artesanía.

El libro Futuro Artesano²⁰⁰ invita a ver la cultura artesanal como elemento válido también en la cultura industrial y en esto estoy absolutamente de acuerdo, sin embargo de todos modos yo creo que hay algunos sectores donde la industria no sirve, más bien es contraproducente, y la joyería es uno de aquellos sectores. En la joyería la industria hace sólo daño, porque produce demasiada mercancía que no sirve.

El histerismo tecnológico es una forma de histeria, entre otras, típica de nuestros tiempos, porque se tiende a utilizar la tecnología a fin de sustituir todo lo que había antes, en la orfebrería hay el CAD CAM por ejemplo, que es del proyecto asistido por ordenador, que es por tanto lejana a la relación práctica con la materia, y luego hay el traslado de ésta a una máquina que realiza el prototipo.

Esta presupuesta velocidad es desde luego no verdadera porque hay recursos artesanales que a veces son muchos más rápidos que la máquina.

Una de las consecuencias de este histerismo es que se tiende a borrar todo y rehacer todo: así que hasta las cosas más sencillas, como pueden ser un par de anillos de boda, se hacen con el CAM.

200 Micelli S. *Futuro Artigiano. L'innovazione nelle mani degli italiani*. Venezia, Ed. Marsilio, I Grilli. 2011.

Quien proyecta con el CAD CAM sin haber hecho el oficio del orfebre no puede calcular si no sabe, por ejemplo, que para una *fodera* tiene que ser hecha a 7/10 y la parte superior a 1.2 mm. porque hay que tener en cuenta la inserción de las piedras, estas tipologías de cálculos si no los conoces realizarás cosas que no funcionan.

En la mayoría de los casos quien utiliza el CAD CAM no conoce la técnica de la orfebrería, por tanto la forma de histerismo está en el hecho que de decir “uso el CAD CAM porque me permite realizar joyería” mientras en cambio no se piensa que cada tecnología innovadora tiene que integrar lo que el hombre ha recorrido ya, entonces antes tienes que haber hecho el aprendizaje del orfebre y luego puedes entregar a ésta el uso de la máquina.

El histerismo tecnológico hace saltar la cadena de los conocimientos, hoy en día tenemos una generación de artesanos que ya no realizan las piezas, sino que solamente hacen el terminado, esto significa borrar siglos de experiencias y experimentos.

El aprendizaje no puede venir en la escuela, tiene que ser en el taller porque esta enseñanza no puede ser estandarizada, en 30 años de oficio no haces nunca las mismas cosas.

Hubo una escisión ridícula, absurda, miope por parte de la política que de alguna manera ha depauperado este oficio nobilísimo. Además hay también un aspecto importante que no se toma en cuenta en nuestra sociedad que tiene que consumir rápidamente, hablo de la sublimación.

Cuando trabajando se realiza con un proceso lento, meditativo, se llega a una sublimación que nosotros conocemos en algunos procesos de creatividad, de alguna manera “académicos”, como la realización de los iconos, la gran concepción ortodoxa del icono o algunos procesos en la cultura japonesa.

Son estos procesos los que ponen al individuo en relación con la materia.

Nosotros hoy día consumimos, consumimos, y de esta manera estamos despreciando la cultura artesanal como una cultura de un vivir antropológico que es de dimensión humana.

La sociedad misma nos deja entender que esta manera de vivir no está bien, porque en la sociedad tecnológica deberíamos haber alcanzado el bienestar, en cambio tenemos solamente más problemas, algo falla.

Nos encontramos ya en la época post industrial, sin embargo no nos damos cuenta y seguimos en los viejos pasos.

La actual crisis no es sólo de Italia, sino también de Grecia, de Portugal, de América, el riesgo de default etc. por tanto probablemente deberíamos revisar esta manera de vivir la vida y volver a una civilización “agrícola artesanal”.

Esto no significa volver atrás sino valerse de todas las innovaciones y recuperar al mismo tiempo el principio de producción sostenible del artesanado.

En América hay una vuelta al *making*, al hacer, desde el hobby del bricolaje al ensayo de Crawford Matthew²⁰¹ “Los oficios manuales como medicina del alma”, él es un filósofo que se convierte en un mecánico de motos... esto habla por si mismo!.

Vivimos todavía en una sociedad gobernada por la facilidad de la ganancia que sin embargo está manifestando toda su corruptibilidad, la del mundo financiero que actúa sobre la nada.

El Hombre artesano como lo identifica Sennett²⁰² es inevitablemente el hombre del futuro.

Ahora el problema es cómo enfrentarnos a esta situación, creo que se deberían crear unas redes a fin de crear recorridos que puedan poner en contacto varias realidades de *genius loci*²⁰³. A este propósito mi socio y yo estamos trabajando en el norte de la Amazonia, en Belen, Brazil, a fin de dar lugar a la escuela de la joyería Valenze, transfiriendo la enseñanza de la escuela romana valorando la cultura de la artesanía, actualmente en una situación de bajo nivel.

Allí no hay una tradición, sin embargo hay recursos minerales de piedras preciosas, por tanto la idea es la de recuperar los valores de la cultura artesanal allí donde la sociedad aún no esté corrupta por la industrialización.

Una cosa es cierta: tienes que poner en el plato de la balanza si quieres llegar a ser rico o se quieres vivir en acuerdo con la naturaleza humana.

La artesanía no te hace llegar a ser rico, sin embargo cuando después haber concluido el trabajo diario se recibe la gratificación de haber empleado la

201 CRAWFORD M. *I Lavori Manuali come Medicina dell'Anima*. Ed. Mondatori, Milano 2010.

202 SENNETT R. *L'uomo e l'artigianato* Ed. Feltrinelli, Milano 2008.

203 Palabra latina con la cual se nombra una interacción entre una específica identidad en un determinado lugar. En este caso se entiende poner en recíproco contacto las habilidades artesanales específicas de varios lugares donde haya tradición o recursos favorables al mantenimiento y desarrollo de la orfebrería.

creatividad y haber tenido una confrontación directa con el cliente, al cual he transmitido mis emociones. Acumular y hacer mucho dinero abriendo 300 tiendas... yo en toda honestidad no puedo entender qué provecho se pueda humanamente traer.

- En los años 60 joyeros como Otto Kunzli rechazaron el uso del oro y de materiales preciosos como contestación social, abriendo el paso a la experimentación de materiales “alternativos” en la joyería. usted ¿qué opinión tiene respecto a este fenómeno?

Es pura demagogia, porque la artesanía no necesita del exceso de explotación que ellos querían denunciar.

El investigador contemporáneo cuando utiliza la cultura artesanal en el mundo del arte tiene la posibilidad de utilizar esta misma herramienta como medio de denuncia.

En este sentido trabaja mi hermano Roberto cuando con la recuperación de la limalla de plata, quiere decir “no se desperdicia nada, los metales se recuperan y se le da nueva forma”, el autor en este caso usa una cultura laboral sostenible.

Lo de la “joyería contemporánea” es un terreno de experimentación muy interesante, sin embargo se aleja de las características propias de la joyería.

Cuando se quiere estar a las reglas de la joyería llega a ser más difícil experimentar porque como dice Tomás Maldonado se tiene que dudar de la originalidad a toda costa.

Porque vivimos en una época en la que todo ha sido ya escrito, nosotros podemos sólo profundizar los argumentos que vienen de la gran experimentación de la cultura de la vanguardia del '900.

Mi trabajo la tetera *Principessa*, en realidad parte desde el concepto de elaboración del movimiento de la sinuosidad de la elegancia femenina de la torsión, sin embargo es un lenguaje sin duda contemporáneo.

Por tanto está claro que es más difícil investigar a través del aspecto culto de la materia, y es más fácil “cojo una materia y hago algo nuevo”. Esta es una huida de la confrontación con la materia y con la historia. Si te quieres liberar de esta

confrontación en nombre de la libertad de experimentación se tratará por tanto de otro tipo de investigación, será investigación en el campo del arte.

De hecho muchos artistas han pasado a hacer instalación porque no había ya nada que decir con las formas, de alguna manera obsoletas, de la pintura y de la escultura, aunque sobre esto también haría falta comentar más.

La investigación no es una tema fácil, hace falta tiempo, hace falta estudio y entonces en este sentido se tiene que distinguir entre investigación en la joyería o en la “forma expresiva libre”, que como dicen algunos teóricos del arte contemporáneo es una forma expresiva libre donde puedes poner lo que quieras, por tanto sería en aquel caso un abuso llamarla joyería.

- *¿Cuál es según usted el mercado y la clientela a quienes la “joyería contemporánea” se dirige? Y ¿cuál es su valor?*

La joyería no puede ser popular. La tetera *Principessa* vale 15.000 euros, y la ha comprado una coleccionista sueca. Sin embargo el mío no es una forma *snob*, es un objeto totalmente complejo y con muchas horas de manufactura que efectivamente valen esta cifra.

Cuando, en cambio, se quiere hacer el *snob* declarando que se hace “joyería” sólo para los coleccionistas. Esto es algo obvio, porque como todos los coleccionistas compran obras de arte contemporáneo, pero no son los coleccionistas que compran joyería, porque si aquel coleccionista quisiera comprarse una joya compraría una joya, en este caso consideraría su valor material, etc.

La joya de papel es como el “tiburón en la bañera” de Damien Hirst es una forma de una contemporaneidad donde hasta incluso el arte llega a ser efímero, tal como nuestro tiempo.

Estos objetos no salen de las galerías, no se venden, porque no son joyas.

¿Como se hace para vender una joya de papel? ¿quién llevaría puesta una joya de papel? Si lo pones en la vitrina ¡no es joyería, es arte!

¡Es una equivocación llamarlo joyería! Es un arte que utiliza la estrategia del ornamento. Es un objeto que puede además ornamentar una persona. Es la así llamada “escultura de llevar puesta”, luego pero de hecho la tienes en la vitrina, no tiene relación con el cuerpo.

Este tipo de joyas son por tanto perfectamente en línea con nuestro tiempo: son contemporáneas, ¡sí!, pero ¡no son joyería!

- ¿Es muy importante el trabajo teórico entorno a la joyería a fin de formular una crítica?

Hay una gran responsabilidad por parte de la comunicación de no dar definiciones equivocadas sobre este argumento.

En un artículo sobre el estudio promovido por la ARRO, asociación de la que soy vicepresidente he escrito:

“así, la estrategia del ornamento contemporáneo puede decirse producto de la evolución continua, símbolo profuso por muchos profesionales atraídos por la fascinación que la decoración ejerce sobre las personas, o donde todos intentan hacer algo.

Fascinación que se nutre hoy en día de la contaminación de los lenguajes del arte moderno, del diseño industrial, pero que reivindica también nuestro derecho histórico a lo clásico sin tiempo, la que según el recién monitoreo de la ARRO sobre los consumidores induce que más del 85% de los entrevistados entre Roma y Milán declaran percibir la joya como un objeto único, realizado por sabias manos artesanas y construido con metales preciosos y gemas.”

Es el público al fin y al cabo quien elige qué es la joya y qué es una obra de arte. Podemos tal vez decir que estamos viviendo en un periodo histórico que está talmente a la vanguardia, que este producto tiene que construirse toda su cultura a fin de llegar a ser joyería, por el momento no lo es.

En el último congreso sobre “joyería contemporánea” he finalizado mi discurso declarando:

“en su majestuosidad la joya permanece en un tiempo sin tiempo, mientras todas las demás son expresiones de un espíritu efímero destinado a tener una vida más o menos breve, como todos los fenómenos de la historia del hombre han estado tentados de oponerse a los lenguajes clásicos, que habían llegado a ser tales no por gracia divina, sino a través de una lucha victoriosa. Aquel espíritu efímero en su apariencia provisoria se tiene que considerar de cualquier manera menos que negativo, siendo consecuencia de una incontenible necesidad de creatividad, que

parece ser la reacción de una sociedad inquieta sin embargo viva en la que se confía a la transitoriedad de un pensamiento fluido pero vibrante...” He sido positivísimo: pero no es joyería.

- *He traído conmigo el catálogo del evento Schmuck 2011, ¿nos lo podría comentar según cuanto ha dicho hasta ahora?*

Esta, por ejemplo (*hablando a propósito de la imagen n. 43*), es una forma expresiva que necesita una codificación más refinada, más compleja, que no es adecuada a nuestros tiempos donde tenemos que sintetizar todo.

Aquí de joyería no hay nada según la teoría de la filosofía del lenguaje.



foto 43. Detalle del collar de Shari Pierce, 34 Sexual offenders und 2 sexual predator from within a 5 mile radius, collar 2010, Silk photo print 1700x80mm.

Cuando se emplea un término en la comunidad de los hablantes, éste viene asumido como tal por tanto si nosotros hoy definimos todos estos objetos como joyería según este concepto se puede hacer.

Sin embargo la teoría del lenguaje, buena concedora de este gran límite, que llevaba al riesgo de que los términos perdieran su raíz semántica se ha servido en los años '60 de la teoría de los prototipos afirmando que se parte de la codificación del prototipo y todo lo que

se aleja de él, entrará en la segunda, tercera, cuarta categoría.

Esto en nuestro ámbito quiere decir que si en un momento como en la actualidad tenemos una gran variedad de desarrollo del tema de la cultura de la ornamentación tenemos también una gran variedad de argumentos para explicar a nuestro cliente que además de la joya con el típico diamante podemos ofrecerle también otro producto adaptado a otras exigencias:

“¿quieres distinguirte porque lo clásico ya no está bien para ti? ahora le enseño una forma de expresión libre, cercana al arte, que es un ornamento que habla de los lenguajes contemporáneos”. Hice una larga argumentación, no lo he llamado joya.

¿He sido demasiado poco sintético, o he dado argumento a fin de estimular el interés del cliente?

Por tanto ¿hacemos cultura de la joyería al ser sintéticos? Por lo que me concierne no. Con la definición de “libre expresión de ornamento de lenguajes contemporáneos extremos”, damos el valor al autor y estamos afirmando “no te estoy vendiendo una joya, te estoy vendiendo una obra de arte”. En caso contrario parecería ser una forma de estupidez por parte del autor la de devaluar su obra no llamándola arte.

Tienen (*los de la “joyería contemporánea” Ndt.*) la necesidad de una práctica curatorial, y así como de una crítica, pero ¿cuántos estarán dispuestos a aceptar la crítica?

Es fácil llamarla joyería, interroguémonos sobre lo fácil que es destructivo.

Por un lado está la “cultura democrática” donde todos se pueden ocupar de todo, y, por el otro lado, como dice el profesor Biondi, es la mente que nos dice que es la joya, percibida como preciosa y única.

En pocos años ha venido una mutación antropológica de algo que ha sido escrito por la historia del hombre, y que la cultura globalizante está intentando borrar, los que pagarán las consecuencias serán las nuevas generaciones.

¿Cuál es el sentido de la vida de una persona sino el de hacer algo y dejarlo a futura memoria? Y tú esto ¿lo quieres borrar?

Cuando uno va en la dirección de la elección de nuevos materiales, se tiene que respetar lo que existía antes. Llamamos a esto “ornamento contemporáneo” no utilizamos el nombre joya, le damos otro valor, incidimos sobre el aspecto crítico, le atribuimos un valor autónomo. A este respecto Roland Barthes²⁰⁴ en el ensayo sobre la moda hace una exégesis sobre el término bijou dándole la merecida dignidad no es menos que una joya, hasta incluso de alguna manera se libera de aquellos valores redundantes de los materiales excesivos. Les confiere como hemos visto dignidad y no lo llama joya, lo llama bijou, y toma respetuosamente las distancias.

204 BARTHES R. *Il Senso de la Moda. Forme e significati dell'Abbigliamento*. Ed. Einaudi, Torino 2006.

Yo, en primer lugar, como artesano y luego como histórico del arte, he aprendido a encontrar un equilibrio. Me he enamorado de la “joyería contemporánea” y he curado la *collana modulare*²⁰⁵, estamos aquí entrando en un territorio de interesantísima experimentación que no se puede definir joyería.

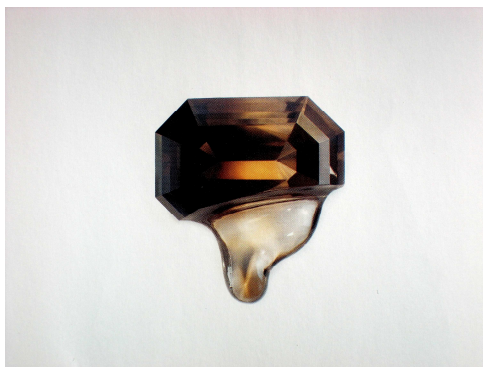
El arte es un campo abierto, según la teoría de Wittgenstein, por tanto allí esta bien actuar de esta manera. La joyería en cambio, si que tiene sus reglas, hace falta la técnica artesanal. Si se renuncia a ésta, se renuncia a la parte fundacional de la joyería.

La joyería contemporánea (*en el sentido literal Ndt.*) es todo lo que confrontándose con los lenguajes de su propio tiempo encuentra la originalidad, ¡pero sin salir de la joyería!

Yo me confronto con lo que hago, y hago joyería.

Si tú realizas una pieza en plástico ¿haces algo de original? No porque el plástico ha sido ya utilizado, entonces, quiere decir que no eres original tampoco en el campo de las artes. Y ¿cuánto hay de innovación si lo llamas joya? Ya ha sido hecho todo, no hay nada de innovador.

Toda estas son exageraciones, algunas muy interesantes, pero son exasperaciones de algo que se aleja de la joyería.



**foto 44. Julia María Kunnap, “Molten”,
broche cuarzo y oro 30x30x10mm.**

La joya está hecha por el diseño, por la búsqueda de la forma, estructura y construcción artesanal ¿donde esta aquí? (*hablando a propósito de la pieza de la foto n. 44*)

Esta es una forma expresiva libre que utiliza el material de la joya: en este caso una piedra.

Interesante y fascinante si la pones en una galería de arte contemporáneo, yo veo en ella una obra de arte, no veo en absoluto una joya.

205 Es un proyecto en el cual han sido invitados 24 jóvenes joyeros italianos a participar en la realización de una única joya. Es un collar compuesto de varios módulos que se pueden unir, separar, mover a partir de una base en común.

Los participantes seleccionados han tenido acceso a una forma de plata que tuvieron que trabajar cada uno con su propio estilo, único requisito era no cambiar su forma para el perímetro y el ataque de la base.

Volvemos entonces a la teoría de los prototipos: ¿cuánto esta pieza dista del prototipo “joya”?

La joya llega a ser una forma abusadísima porque todos hacen joyería, los hacen con el CAD CAM, los hacen como lo saben hacer...

Entonces volvemos atrás: ¿cuál es el valor de la joya? Preciosidad, unicidad, virtuosismo técnico ... ¿dónde están estas cosas?

Ya no existen, han sido borradas por una modernidad presuntuosa donde ¡todos pueden hacer todo! Esta sería la conclusión de mi tesis.

Bibliografía

Bibliografía

ALSINA BENAVENTE, J. *La Fundición a la cera perdida (microfusión)*, Barcelona. Ed. Alsina, 1992.

ALOIS, R. *Esempi di Decorazione Moderna in Tutto il Mondo*, Milano Ed. Hoepli 1954.

ARGAN, G.C. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Ed Einaudi, Torino 2010.

BARTHES R. *Il senso de la moda. Forme e significati dell'abbigliamento*. Torino. Ed. Einaudi. 2006.

BAUDRILLARD, J. *il sogno della merce. antologia di scritti sulla publicita*, a cura de Vanni Codeluppi. Milano. Ed. Lupetti 2002.

BENJAMIN W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino Ed. Einaudi 2000.

BERGAMASCHI G. *¡Oro!* Toledo Ed. Mondadori. 1987.

BIEDERMANN H. *Enciclopedia dei simboli*. Italia. Ed. Garzanti. 1991.

BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara. Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980.

CABALLERO ARENCIBIA, M. "*Técnicas alternativas puntuales e los procesos intermedios entre el grabado de concepción escultórica y la fundición. La cera como germen creativo.*". Director: Dr. Doreste Alonso Atilio Jesús. Universidad de la Laguna, Facultad de Bellas Artes, Departamento de pintura y escultura, 2005.

- CANNAVACCIUOLO, M. *Essere artisti: diletantismo o artigianato?*. Serie i quaderni del gusto N1. Libro de artista, edición limitada. Napoli Ed. Studio Scalise 1992.
- CELLINI B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid. Ed. Akal. 1989.
- COLLINGWOOD, R.G. *Los principios del arte*. México, Ed. Fondo de Cultura Economica. 1968.
- CORGNATI M. *Artiste. Dall'impressionismo al nuovo millennio*. Paravia. Ed. Bruno Mondadori. 2004.
- CRAWFORD M. *I Lavori Manuali come Medicina dell'Anima*. Ed. Mondadori, Milano 2010.
- DE MARCO G. *Capolavori, i gioielli nella storia dell'arte*. Messina. Ed. Rubettino. 1996.
- DE MICHELI M. *Le Avanguardie artistiche del '900*. Milano. Ed. Feltrinelli. 1995.
- DE SAHAGUN, B. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid. Ed. Alianza, 1998.
- FLUGEL, J.C. *Psicologia dell'abigliamento*. Milano. Ed. Franco Angeli, 1966.
- LE ROND D'ALEMBERT J. *L'enciclopedia di Diderot e DiAlembert*. Legnano. Ed. Cart, 1989.
- LISE, G. *Gli amuleti egizi*, Milano, Ed. BE-MA, 1988.
- MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte del concepto*. Ed. Akal. Madrid, 1986.

MARCOS MARTINEZ, C. "Fundición a la cera perdida: técnica de la cascarilla cerámica". Director: Dr. Albaladejo, Juan Carlos. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura, Valencia, 2000.

MARI E., *La valigia senza manico*, Ed. Hoepli. Torino, 2004.

MICELLI S. *Futuro Artigiano. L'innovazione nelle mani degli italiani*. Venezia, Ed. Marsilio, I Grilli. 2011.

MORRIS, W. *Como vivimos y como podríamos vivir, Trabajo útil o esfuerzo inútil, el arte bajo la plutocracia*. Ed Pepitas de Calabaza, Logroño, la Rioja 2005.

MORRIS, W. *Escritos sobre arte, diseño y política*. Ed. Doble J. Sevilla, 2005.

MORRIS, W. *Escritos sobre el arte. Diseño y Política*. Sevilla, Ed. Doble J, 2005.

MOSCO M. *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*. Firenze . Ed. Giunti, 2001.

ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre la ciencia y filosofía*. Madrid. Ed. Alianza. 2000.

PAGLIA, C. *Sexual personae*. Torino. Ed. Einaudi. 1993.

PISANO, G. *I gioielli fenici e punic in italia*. Roma. Ed. Libreria dello Stato Istituto Poligrafico della Zecca. 1988.

RODRIGUEZ CALATAYUD, N. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)* Director: Dr. ARMAND BUENDIA L. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes. 2007.

ROOB, A. *Il Museo Ermetico. Alchimia & Mistica. Italia.* Ed. Taschen. 1997.

SABA A. *La producción industrial del bello in Italia*, Bologna. Ed. Art Servizi editoriali, 2011.

SASTRE DE LA VEGA, D. *La idea de la belleza según Yanagi Soetsu*, Granada, Publicaciones CEIAP, 2008.

SENNETT, R. *L'uomo e l'artigianato* Ed. Feltrinelli, Milano 2008.

STEFANI, A. *L'Anello Mancante, alla ricerca del artigianato quasi perduto.* Firenze. Ed. Nardini 1995.

TRISTAN, F. *Femminista e Socialista.* Ed. Editori Riuniti, Roma. 1981.

VEREZ, G. *La madre e la spiritualità. La verità nascosta e ritrovata.* Paris/Firenze Ed. Vishwa Nirmala Dharma. 1995.

YANAGI, S. *Un'arte senza nome.* Bergamo, Ed. Servitium. 1997.

YUNG, C.G. *L'Ame et la Vie.* Paris. Ed. Buchet/Chastel. 1963.

Actas de congresos.

FRANCHI C. *Definire il Gioiello Contemporaneo.* Acta de la I Congreso: "Intorno al Gioiello, Esperienze dei Contemporanei nella strategia dell'ornamento". Promovida por ARRO Associazione Regionale Romana Orafi, Roma, MAXXI sala Auditorium. 13 junio 201.

Catalogos

AA.VV. *Dalí Jewels: The Collection of the Gala-Salvador Dalí Foundation*. Italia Ed. Umberto Allemandi and Company, 2001.

AA.VV. *S. Soriq. El Logro de una Búsqueda. Planchas y Grabados*. Espai d'Art la Llogetta, Valencia, 2001.

AA.VV. *Área Gris. Joyería contemporánea y diversidad cultural*. México. Ed. otro diseño. 2010.

AA.VV. *Decadence 18° International Silver Competition*. Legnica. Ed. Legnica Gallery. 2009.

AA.VV. Emari09. Primer Ritual de Arte Actual en la Zona de Utlzama. Pamplona. Ed. Mancomunidad de servicios sociales zona Utlzmala. 2009.

AA.VV. Incontri nell'arte. Spazi politici della città creativa, Roma 2007, Meet in Art e Regione Lazio.

AA.VV. *India: la Corte e il Tempo. Gioielli dal Museo Nazionale di Nuova Delhi* Como Ed. Nodolibri 1996.

AA.VV. Schmuck 2011. Munchen Ed. GHM- Gesellschaft. 2011.

AA.VV. *Skandal 15° International Silver Competition*. Legnica. Ed. Legnica Gallery. 2006.

AAVV. *Gioielli d'Altrove*. Roma. Ed. Les Cultures Onlus 2003

BALBI DE CARO, S. *Gioielli Dall'Iran*, Roma. De luca Editori D'arte. 1998.

DE SAINT PHALLE N. *Il Giardino dei Tarocchi*. Berna Ed benteli. 1997.

DEL MARE C. Y ZOLLA E. *Le vie del corallo. Il corallo nella gioielleria etnica della Mongolia*. Ed. Electa Napoli 1996.

Revistas

Arqueología mexicana. Hallazgos importantes en la arqueología mexicana. N30 Marzo/Abril. México, Ed. Raíces 1998.

Arqueología mexicana. *Paquimé*. N6 Febrero/Marzo, México, Ed. Raíces. 1994.

Arqueología mexicana. *Rocas y minerales del México antiguo*. N27 Septiembre/Octubre. México, Ed. Raíces 1997.

Arqueología mexicana. *Tarascos*. N19 Mayo/Junio México, Ed. Raíces 1996.

Arqueología mexicana. *Teotihuacan*. N1 Abril/Mayo, México, Ed. Raíces. 1993.

ARRO, Rivista dell'Associazione Regionale Romana Orafi. N3I, Año XVI. Roma, Ed. ARRO Confcomercio, 2007.

ARRO, Rivista dell'Associazione Regionale Romana Orafi. N4, Año XV. Roma, Ed. ARRO Confcomercio 2006.

Artes de México. *El oro y la plata en el México antiguo*. N10, diciembre. año III. 1995.

Currency: Papers and exhibition / ThinkTank, a european initiative for the applied arts. No.07 (2010). Printed in Australia: editores Dewald G. and Gaspar M., 2010, 71 p. anual. IBSN 978-3-85474-248-7

FRANCHI C. “Breve saggio sull'attuale dimensione dell'artigianato” En: ARRO, N1, Año X. Septiembre/octubre. Roma, Ed. ARRO Confcomercio 2001.

Gift: Papers and exhibition / ThinkTank, a european initiative for the applied arts.

Il giornale **agc**. N.1 octubre 2007. Ed. AGC Associazione Gioiello Contemporaneo [en linea]. (http://www.agc-it.org/giornale/II%20giornaleAGC_numero1.pdf)

Il giornale **agc**. N.2 Junio 2008. Ed. AGC Associazione Gioiello Contemporaneo [en linea]. (http://www.agcit.org/giornale/giornale_2/II%20giornale%20n%202.pdf)

Il giornale **agc**. N.3 Julio 2009. Ed. AGC Associazione Gioiello Contemporaneo [en linea]. (<http://www.agc-it.org/giornale/giornale3/Giornale%203.pdf>)

No.04 (2007). Printed in Australia: editores Harrod T. and De Waal E., 2007, 93p. anual. IBSN 978-3-85474-184-8

No.05 (2008). Printed in Australia: editores De Besten L. and Gaspar M., 2008, 89 p. anual. IBSN 978-3-85474-201-2

Place(s): Papers and exhibition / ThinkTank, a european initiative for the applied arts. No. 03 (2006). Printed in Australia: editores Gaspar M. and Jonsson L., 2006, 93p. anual. IBSN 3-901572-10-4

Skill: Papers and exhibition / ThinkTank, a european initiative for the applied arts.

Speed: Papers and exhibition / ThinkTank, a european initiative for the applied arts. No.06 (2009). Printed in Australia: editores Lignel B. and Veitemberg J., 2009, 87 p. anual. IBSN 978-3-85474-224-1

Links

AGC. Associazione Gioiello Contemporaneo. (<http://www.agc-it.org>) Web de la asociación AGC, sobre los artistas y eventos de joyería contemporánea nacionales e internacionales. Italia.

Alternative. (<http://www.alternatives.it/info.html>) Web de la galería de joyería contemporánea Alternative, Roma.

Appart, Showcasing International contemporary jewellery Artists (<http://www.appart.be>). Web sobre los artistas internacionales de joyería contemporánea.

ARRO Associazione Regionale Romana Orafi. (<http://www.orafaromana.it>) Web de la asociación orfebres de Roma.

Arts and Crafts, blog. (<http://artsandcrafts.blogsociale.it>) Social Blog dedicado a la creación artística, artesanía y joyería de autor.

Biro Galery. (<http://www.galerie-biro.de/>) Web de la galería de joyería contemporánea de Olga Biro, Munich, Alemania.

BO Montebello. (<http://www.bomontebello.com/>) Web del artista orfebre Gian Carlo Montebello.

Bruce Metcalf. Studio jeweler & writer. (<http://www.brucemetcalf.com>) Web del artista orfebre y teórico sobre las artes aplicadas Bruce Metcalf.

Claudio Franchi. (<http://www.claudiofranchi.com/>) Web del orfebre y histórico del arte Claudio Franchi. Roma.

Darling Publications. (<http://www.darlingpublications.com>) Web de presentación y información sobre el catálogo *The final Compendium of Contemporary Jewellers 2008*, editado por Andy Lim.

Desingboom, poor jewelry design. (<http://www.designboom.com/>) Web sobre las propuestas de joyería contemporánea hechas con materiales pobres.

Franchi Restauero (<http://franchirestauero.com>) Web del Taller de restauración de la familia Franchi, Roma.

Galeria Sztuki w Legnicy (<http://www.galeria.legnica.pl>) Web de la galería de arte de Legnica que promueve concursos y eventos entorno a la joyería contemporánea.

Gallery 105 Art. (www.105art.it) Web de la galería de arte que hospeda también obras de joyería contemporánea. Roma, Italia.

Gray Area/Area Gris. (<http://www.grayareasymposium.org/>). Web del I encuentro internacional de joyería contemporánea América latina –Europa, Ciudad de México, abril 2011.

Joyas de Autor. (<http://www.joyasdeautor.org/>) Web de la Asociación española de joyas de autor.

Joyeros Argentinos. (<http://joyeriacontemporanea.net/>) Web de los Diseñadores de joyería contemporánea en Argentina.

Klimt02 Community. International art jewellery on line. (<http://www.klimt02.net/>) Web sobre los artistas y diseñadores de joyería contemporánea internacionales. Barcelona, España.

MardecoLorrosa. (<http://montserratlacomba.blogspot.com>) Blog sobre los artistas y eventos de la joyería contemporánea, curado por Montserrat Lacomba, España.

Pinakothek der Modern. (<http://www.pinakothek.de/>) Web de la pinacoteca de arte moderna en Munich. Alemania.

¿Qué es la Joyería Contemporánea?, blog. (<http://holinkaescudero.com/blog/>) Blog de la artista joyera Holinka Escudero que trata sobre los eventos de joyería contemporánea en México.

Ted Noted (<http://www.tednoten.com>) Web del artista Ted Noted.

Think Tank, European Initiative for de applied arts. (<http://www.thinktank04.eu>)

Web de la iniciativa europea para las artes aplicadas donde se pueden encontrar las revistas y las exposiciones anuales editadas y curadas por el del grupo Think Tank.

Velvet da Vinci. (<http://www.velvetdavinci.com>) Web de la galería de artesanía y joyería contemporanea Velvet da Vinci, San Francisco, California.

Curriculum

Chiara Pignotti Roma 10/12/1982.

Nivel de estudio:

2010- Master oficial en Producción Artística

Facultad de Bellas Artes San Carlos

Universidad Politécnica de Valencia, España.

2009- Licenciada en bellas artes

Facultad San Carlos, Universidad Politécnica de Valencia, Es. Nota media 9,3/10.

2006- Diploma académico en escenografía.

Accademia di Belle Arti di Roma, Universidad La Sapienza. Roma.

Defensa de la Tesis el día 13/03/2006

Titulo de la Tesis "L'Estetica Violata dal Femmineo"

Dirigido por Cecilia Casorati.

Voto final 110 y matricula de honor/110.

Otra formación :

2009- Cursos de joyería en cera perdida. Escuela Nacional de Artes Plásticas, centro de extensión de Taxco de Alarcón (GRO México), Universidad Nacional Autónoma de México. (400 horas)

2009- Cursos de esmaltes, Escuela Nacional de Artes Plásticas, centro de extensión de Taxco de Alarcón (GRO México), Universidad Nacional Autónoma de México, entre los días (220 horas)

2007- Cursos de formación ocupacional presencial de "técnico auxiliar en diseño gráfico". Centro de formación y desarrollo informático TREBOL, Valencia , es. (279 horas).

2007- Cursos de formación ocupacional presencial de "Editor y montador de imagen". Centro IFES instituto de formación y estudios

sociales. (220 horas).

2007- Curso de Finalcut Studio Pro. Facultad de bellas artes de la U.P.V., 40 horas de duración.

Participación a seminarios , talleres y conferencias:

2011- “ALL ABOUT ME. Wendy Ramshaw y David Watkins”.

Ciclo de conferencias monográficas organizado por la Pinakothek der Moderne, Múnich, Alemania. En el Auditorium Ernst von Siemens el día 20 marzo del 2011.

2010- “UR_VERSITAT. Practicas especiales: investigaciones culturales sobre el territorio y el espacio social”. U.P.V. Del 15 al 18/11/10.

2010- “CIMUAT. Congreso Internacional: Mujer, Arte y Tecnología en la nueva esfera pública”.

U.P.V. del 3 al 4 noviembre 2010.

2010- “La Voz en la Mirada. 5º Seminario de diálogos con el arte.”

Artistas invitados Eugenia Balcells y Antony Muntadas.

Organizado por el Dr. David Pérez Rodrigo, Centro de Investigación Arte y Entorno, U.P.V. Los días 27,28 octubre y 1 noviembre 2010.

2008- Taller de grabado “Tzopantli”

a cargo del Dr. Francisco Plancarte Morales.

Facultad de Bellas Artes S. Carlos, U.P.V. Es. Del 20 al 31 octubre 2008.

2008- Taller de artista, Christian Boltanski.

IVAM. Valencia, Es. Del 26 al 29 mayo 2008.

2007- Seminario "Cine sin cámara" a cargo de Antoni Pinet. Facultad de bellas artes S Carlos. U.P.V.. Es. Del 26/02/07 al 7/03/07.

Becas:

2011- Beca de Investigación nivel de maestría.

Otorgada por Secretaria de Relaciones Exteriores / Universidad Nacional Autónoma de México.

Investigación a realizar: “Técnicas Experimentales en el campo de la joyería de Taxco”.

2010- Practicas en empresa en el extranjero.

Beca Bancaja / Blasco Ibáñez.

Otorgada por el Servicio Integrado de Empleo.

Universidad Politécnica de Valencia. Es.

Destinación Escuela Nacional de Artes Plásticas centro de Extensión de Taxco. UNAM. Taxco de Alarcón, Gro. México.

2009- Beca de intercambio académico PROMOE.

Otorgada por la Universidad politécnica de Valencia. Es.

Estancia de estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, de la Universidad Nacional Autónoma de Ciudad De México.

Premios y reconocimientos:

2010- Reconocimiento de la UNAM por la asesoría a la realización de las piezas participantes en la exposición colectiva “15 creadores en la joyería” llevada a cabo en la Galería Antonio Ramírez, DF. México.

2009- Ganadora de la convocatoria Emari09 con el Proyecto “Ofrenda a la Madre tierra”. Pamplona. Es.

2008- Ganadora de la convocatoria PedroMarco’08, con el proyecto “Como me lo contaron lo cuento”. Requena, Es.

2008- Ganadora, de la convocatoria “Audiovisuales en valenciano”, del departamento de promoción lingüística de la U.P.V., con el reportaje “Cultura en Venta”. Valencia Es.

Exposiciones colectivas

2010- Exposición colectiva “Compartint Espais, Art i Multiculturalitat”. Sala de Exposición Municipal Casino Lliberal, Algemesi Es.

2010- Participación “Exhibición de diseño de joyería Las Divas” Galerías de la Academia de San Carlos México DF.

Organizado por la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

2010- Exposición colectiva "Arte en la calle" en el andador Constitución del Centro Histórico de la ciudad de Toluca, México, organizado por el colectivo Difucarte.

2010- Participación al festival de Arte “Caminando con el Arte 4 siglos después” Toluca, México. Organizado por el colectivo Difucarte.

2010- Exposición colectiva “Visitantes. Joyería y Escultura”.

Auditorio Bartolomé de Medina de la Ex hacienda de san Juan Bautista
De la Universidad autónoma de Guerrero, Taxco de Alarcón, México.

2007- Participación al festival FMLE con el Video TAI. Sueca, Es.

2004- Exposición colectiva de pintura “Dionisio”

Museo Cívico Palazzo dell’ Annunziata, Sulmona, Italia.

2004- Exposición colectiva de los proyectos escenograficos “Riccardo III”. Chiostro di sant’ Antonio, Isola D’elba, Italia. Organizado por la Accademia di Belle Arti di Roma, La Sapienza. Rm, IT.

2004- Exposición del traje teatral “L’Amazzone” en ocasión de “Centenario del Carnaval” en Paris, FR.

Avalado por la Accademia di Belle Arti di Roma, La Sapienza. Rm, IT

Experiencias de trabajo:

2010- Docente taller de cera perdida en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Centro de Extensión de Taxco, UNAM. México.

2008- Guía de la exposición "Sorolla, Visión de España". Palacio de las exposiciones de la Fundación Cultural Bancaja. Valencia. Es.

2006/07- Ayudo escenógrafa y realizadora por el taller de escenografía del Teatro dell’Opera di Roma.

2005/06- S.C.N Servicio Civil Nacional.

Educadora en el proyecto “Escolarización menores y adolescentes Rom”. Taller artístico y teatral y soporte escolástico para niños (5-13 años) en el centro "IL Gioco del Mondo" por la asociación A.R.C.I. Serviziocivile Lazio.

