





Proyecto Homeless. Joyas para Gente en Tránsito. Pedro Pablo Carmona Rico.

Dirección: José Francisco Romero Gómez.

Máster en Producción Artística. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes. Valencia, noviembre de 2008. No se puede vivir siempre en pequeños refugios. Hay que salir al aire, respirar... Norbert Elias, sociólogo.

	Página
Introducción.	5
1La joya como obra de arte.	
1.1Los pioneros.	
1.1.1El Modernismo.	7
1.1.2El Noucentisme y el Art Dèco.	10
1.1.3La posguerra.	11
1.1.4Manuel Capdevila.	13
1.1.5Las segundas vanguardias.	16
1.2Las joyas de artista.	
1.2.1Los surrealistas.	18
1.2.2Alexander Calder.	20
1.2.3La joya de artista en Cataluña.	22
1.3La nueva joyería.	
1.3.1Cambio estético y cambio sociológico.	23
1.3.2El hecho diferencial de Barcelona.	27
1.4La Escola Massana de Barcelona.	
1.4.1Manuel Capdevila en la Escola Massana.	32
1.4.2El sistema pedagógico.	34
1.4.3Ramon Puig i Cuyàs.	36
1.4.4Su obra.	41
1.5Las generaciones de la Massana.	
1.5.1La joya diseño.	43
1.5.2Difusión del movimiento.	46
1.5.3La consolidación.	48
1.5.4Orfebres FAD.	50
1.5.5El grupo Positvra.	51
1 5 6 -l a presencia internacional	53

1.5.7Los últimos años.	54
1.5.8El laboratori de la joieria. 1940-1990.	56
2Análisis e influencia del medio en la propuesta de creación. 1994-2007.	
2.1La etapa de aprendizaje.	59
2.2Fundamentos teóricos.	
2.2.1La sociedad post-industrial.	61
2.2.2La sociedad del espectáculo.	62
2.2.3Ley de los cambios.	64
2.2.4Consumo.	66
2.2.5Los objetos.	68
2.2.6Las imágenes.	72
2.2.7Las marcas.	75
2.2.8El kitsch.	78
2.3 El proyecto <i>Homeless</i> .	
2.4.1Principios sintácticos.	81
2.4.2La colección.	83
Apéndices.	85
-Conferencia de Ramon Puig en el simposium <i>Arts Ornat Europeana</i> de Barcelona, en 1999.	а
- <i>Vicky el Vikingo versus Ronald McDonald.</i> Mònica Gaspar. Arte Joya Magazine. Nº130, septiembre-octubre, 1998.	y y
<ul> <li>-Kepa Karmona. Kitsch Crítico. Maria-Bettina Eich. Schmud Magazin. März 1/1999.</li> </ul>	:k
-Texto de Ramon Puig para el catálogo de la exposición Ken Karmona-Joyas. Galería Hipòtesi. Barcelona, 2002.	а
-Curriculum Vitae.	

Bibliografía.

La joyería que se hace hoy detenta varias acepciones: joyería de autor (original), joyería artística (como obra de arte), joyería de vanguardia (adelantada), joyería moderna (de la modernidad), *studio jewellery* (creada en estudio, no en taller), nueva joyería (la idea de novedad), joyería contemporánea (aquí y ahora), joyería de investigación (experimental),¹... Todas estas definiciones tienen connotaciones específicas, pero el porqué de su existencia se debe a su deseo de diferenciarse de *la joyería*, un término apropiado por la industria y el comercio.

Este pequeño mundo se ubica en los límites entre el arte, el diseño y la artesanía, hermanado con el *body-art*. Su desconocimiento para el público general hace que una de las partes de este proyecto se dedique a explicar su historia en España, donde es aun más marginal que en otros países del norte y centro de Europa. En la base de datos de tesis doctorales del Ministerio de Ciencia e Innovación, Teseo, sólo se puede encontrar cinco referencias de investigación sobre joyería, y ninguna de ellas desde la posición de artista ni desde el punto de vista de las artes visuales. Tres de ellas están realizadas desde la perspectiva de los historiadores y su indagación se remonta a épocas de antes de la revolución industrial. Las otras dos están vistas desde una perspectiva técnica la primera, y empresarial la segunda.

El Máster de Producción Artística es uno de los pocos caminos que se pueden seguir para realizar una investigación sobre esta práctica. Sus asignaturas ofrecen al alumno los conceptos necesarios y desarrollan la formación intelectual y la capacidad crítica del mismo. Asimismo, específicamente en el itinerario curricular de Pensamiento Contemporáneo y Cultura Visual, dotan de las herramientas de análisis del contexto social y cultural. Por último, han servido para marcar las pautas del Proyecto Final de Máster y para su propia formulación, dando

<sup>1</sup> GASPAR, Mònica. *Timetales: Time's Perceptions in Research Jewellery*. Barcelona: Duplex/Le Arti Orafe, 2007.

la posibilidad de acceder a una metodología de trabajo enfocada a la sistematización de conceptos, a seguir un método, y a una buena elaboración taxonómica.

En el transcurrir del periodo lectivo del máster se han ido vinculando diferentes áreas de investigación de un modo transversal, esto ha producido el efecto de que se hayan quedado atrás algunos de los caminos de la línea de investigación emprendida en los años noventa para recoger en ella nuevos conceptos relacionados con la globalización, el activismo, o el género, con los que se podrán componer los mimbres de una futura tesis doctoral. Algunas de estas materias están recogidas ya en el resultado práctico de este proyecto expositivo.

# 1.-La joya como obra de arte.

#### 1.1.-Los Pioneros.

#### 1.1.1.-El Modernismo

A medida que avanza el siglo XIX, mientras la revolución industrial va desarrollándose y los cambios sociales nos acercan al mundo moderno, la orfebrería, en tanto que manifestación artística que refleja los gustos y las escalas de valor en lo cultural y lo social, toma nuevos rumbos, metamorfosea contenidos y continentes hasta llegar a cambiar su propia definición en la segunda mitad del siglo XX, cuando, después de la aventura de las vanguardias, este proceso culmina.

El esplendor de la joyería catalana del siglo XX se produce en el Modernismo y el *Noucentisme*. El gran estallido que aporta el Modernismo a la creación joyera del cambio de siglo fue promovido desde todos los estamentos sociales, lo que da una nueva dimensión funcional a la joya y provoca, en primer término, su secularización. La producción orfebre ya no estaba destinada fundamentalmente a un uso eclesiástico sino a la burguesía ciudadana, las capas pudientes de la sociedad, y también penetró hasta las más modestas, transmitiendo la nueva imagen social y estilística propia de un momento de renacimiento, *la Renaixença*.

Este proceso hace entrar en crisis de una manera definitiva la etapa gremial de la joyería catalana que se remonta a la Edad Media y pervive de forma sistemática hasta el siglo XIX. En la Cataluña de principios del siguiente siglo, las últimas consecuencias de la revolución industrial y la creciente presencia del modelo de economía capitalista llevan a la desaparición de la estructura gremial. De esta forma se dará paso a unos creadores más próximos al profesional liberal que al maestro del gremio y que con el paso de los años devienen en artistas independientes que

participarán de las corrientes estéticas de cada momento, convirtiéndose así en un auténtico agente activador de la escena cultural.

La expansión de la ciudad de Barcelona contribuyó poderosamente a la creación y mantenimiento de un mercado artístico propio que orientó sus preferencias de acuerdo con los modelos europeos imperantes. En cuanto a las artes decorativas en general, en Cataluña siempre han existido una viva inquietud por renovar los procesos de trabajo y las tipologías formales de los oficios artísticos. Aparece una gran preocupación por el problema que plantean las relaciones entre arte e industria. La Escuela Llotja promovió explícitamente el diseño aplicado a la industria. Se incidía en, según indicaba su reglamento, "dar preferencia al dibujo como auxiliar de las industrias y como preparación para las Bellas Artes". La afluencia de alumnos desbordó todas las expectativas, los aprendices entendieron que una escuela no ligada a los gremios podía capacitarlos mejor ante el proceso industrial.<sup>2</sup>



Manolo Hugué. Anillo. h.1940. Plata.

Las tradicionales dinastías de plateros y joyeros catalanes, hijas de la tradición gremial, ven en el Modernismo una auténtica salida. Los primeros que se identificaron como artistas utilizando las posibilidades creativas de la joyería, sin deberse a la tradición ni sentirse epígonos de una moda o de una corriente histórica, fueron los modernistas. Lluis Masriera i Rosés (Barcelona,1872-1958),

Joaquim Cabot i Rovira (Barcelona,1861-1951), y Joaquim Carreras i Nolla

(Barcelona, 1869-1948), son un ejemplo de una joyería con espíritu

<sup>2</sup> Fuente: GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Argenters i Joiers de Catalunya*. Barcelona: Destino, 1985.

creador, tal como hoy la entendemos, que coincide con el paso del oficio artesano al oficio artístico; de la mímesis a la creación propia.



Juli González. Gargantilla. 1916. Metal y Gemas.

Sin embargo, los que toman conciencia clara de una ruptura histórica serán sus sucesores: Manolo Hugué (Barcelona,1872-Caldes de Montbui,1945), Juli González i Pellicer (Barcelona,1876-París,1942) y más adelante Jaume Mercadé, Ramon Sunyer, Alfons Serrahima, y Manuel Capdevila, que elevan ya claramente su trabajo al terreno del arte y participan en exposiciones y certámenes artísticos interdisciplinares. Trabajan para el mundo de la moda, la arquitectura y la decoración. Cultivan la pintura y la escultura y son los primeros en intuir que el mundo del diseño aplicado a la producción está a punto de llegar en esta fase tardía de la revolución industrial.

Por razones cronológicas se puede meter en este grupo a Pau Gargallo i Catalán (Maella,1881-Reus,1934), que tuvo también una puntual incidencia en el mundo de la joyería, ligada a una enfermedad que padeció en 1916 y que le obligó a ejecutar obras de pequeñas dimensiones.

# 1.1.2.-El Noucentisme y el Art Déco.

Si el Modernismo fue un impulso que antepuso la sensibilidad y el genio a cualquier forma de racionalismo y admitió en su seno las tendencias más contradictorias, el *Noucentisme* fue la opción renovadora, moderna, prerracionalista, que desembocó en el *Art Déco* de 1925 y en los racionalismos arquitectónicos de los años treinta.

Los dos creadores más decisivos del *Noucentisme* fueron Jaume Mercadé i Queralt (Valls,1887-Barcelona,1967) y Ramon Sunyer i Clará (Barcelona,1889-1963), con un repertorio formal basado en la tradición popular, las estructuras geométricas claras, la buena articulación de las partes con el todo y la idea de diseño por encima de cualquier tipo de forma espontánea e incontrolada.

La exposición en Barcelona de una serie de joyas de gran originalidad realizadas por un Pau Gargallo, que había huido de París en 1915, impactaron en el joven Mercadé, que también fue discípulo de Juli González.

Ramon Sunyer, dos años más joven que Mercadé, fue el primero en encauzar el nuevo concepto de joyería como arte plástica, comparable a la arquitectura y la escultura. Fue el orfebre catalán al que seleccionaron el mayor número de obras para la memorable *International Exhibition of Modern Jewellery, 1890-1961*. Todos los compañeros de su generación asistieron a la escuela de arte de Francesc d'A. Gali, donde entraron en contacto entre ellos y con las corrientes innovadoras del arte de la época.



Jaume Mercadé. Collar. h.1940. Oro y gema.

Ambos, Ramon y Jaume, fueron profesores en la Escuela Superior de los Bellos Oficios, que respondió a los objetivos para los que había sido creada: el perfeccionamiento de las técnicas y la conceptualización social del artesano. El Fomento de las Artes Decorativas y la Escola Massana serían en el futuro sus difusores y continuadores.

# 1.1.3.-La posguerra.

Después del gran paso que supuso la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona para la joyería y las artes decorativas en general, la línea de búsqueda e innovación hacia la vanguardia en el campo de la orfebrería la impulsan Alfons Serrahima i Bofill (Barcelona,1906-1988) i Manuel Capdevila i Massana (Barcelona,1910-2006).



Alfons Serrahima. Pulsera. 1967. Oro.

Sin embargo, la Guerra Civil truncó también la evolución vanguardista iniciada en la joyería. La ostentación del franquismo era decadente y carente de gusto. Las familias enriquecidas gracias a los privilegios fáciles del estraperlo quisieron ostentar unos signos externos que no respondían al buen gusto ni a la tradición

cultural. La joyería exhibida en las galas del Liceu en los años cuarenta y cincuenta era recargada, abigarrada, de oro macizo muchas veces fundido a partir de joyas antiguas. Progresivamente y a medida que el país va entrando en un proceso de normalidad mientras se relaja el

dirigismo oficial, se inicia una moderada evolución hacia las formas modernas.

Paralelamente, entre 1939 y 1945 la industria de la orfebrería europea conoció un parón a causa del estallido de la II Guerra Mundial. Se produjo el reclutamiento de los artesanos, problemas de escasez de los materiales y se gravaron con nuevos impuestos los objetos de lujo para financiar la guerra. Finalmente se realizó el bombardeo sistemático de los centros productivos, que se habían reciclado a la industria armamentística, como el caso de Pforzheim, ciudad alemana hermanada con Gernika.

La joyería de los años cuarenta en nuestro ámbito de investigación es una joyería mayoritariamente conservadora y ortodoxa, insensible a las transformaciones estéticas de su época. Pero en esta misma época, comienza a surgir una nueva joyería. Aparecen los precursores que señalan los inicios, las primeras muestras de lo que será una nueva joyería muy comprometida con los movimientos de renovación de las denominadas artes aplicadas durante la segunda mitad del siglo XX. Es una joyería que está ligada a la contemporaneidad, con un espíritu más vanguardista y trasgresor, interesada en la renovación formal, conceptual y material, y sensible a las propuestas del arte y el diseño.

Fue la juventud de la posguerra la que se impuso una nueva manera de vivir y, en consecuencia, la que creó un nuevo orden social. Con el triunfo bélico de las democracias en Europa, las vanguardias se impusieron de manera explosiva y rotunda. Esto hizo que las técnicas artesanas quisieran salir de sus esquemas tradicionales para reconducirse hacia nuevas posiciones. Fueron procesos largos los que abocaron a las nuevas artesanías: primero renovaciones superficiales, después innovaciones técnicas, más tarde aportaciones conceptuales.

A partir de la Guerra Civil, Serrahima desarrolla formas austeras, puras, sin ornamentos, reaccionando contra los decorativismos de los años precedentes. Más tarde, en el contexto de aquella decadente estética dominante en los años de posguerra, Serrahima define siempre una línea de purismo en lo formal y una utilización clara de los materiales, lejos de la ostentación de los nuevos ricos de la época.

Cronológica y estilísticamente, Serrahima representa el auténtico puente que establece la conexión entre la tradición noucentista y el paso hacia la joya moderna, concebida con criterios de diseño y con una clara vocación artística.

# 1.1.4.-Manuel Capdevila.



Manuel Capdevila. Broche. 1937. Plata, laca japonesa.

Mucho más vanguardista es la obra de Manuel Capdevila, que sabe infundir al mundo de la joyería toda la plasticidad de las formas orgánicas de la escultura europea: Brancusi, Lipchitz y Jean Arp.

Coincidiendo con la Guerra Civil se instala en

París, donde permanecerá hasta 1943 en que vuelve definitivamente a Barcelona. La experiencia de su estancia en París en aquellos años le permite integrar en un todo las experiencias indagadoras de los escultores en cuanto a materias primas y libertad formal. Sus piezas de la época

tienen un estilo de creación libre, imaginativo e innovador que abandona el automatismo surrealista para seguir un camino de creciente liberalización de la joya en cuanto a su tradición histórica y llegar a unas composiciones collage muy próximas al objet trouvé.<sup>3</sup> El oro es sustituido por cobre oxidado, el marfil por madera y las piedras preciosas por guijarros.



Manuel Capdevila Massana. Collar. 1955. Plata, cantos rodados. 240x160x14mm

El aspecto arcaizante, un poco rudo, también tiene que ver con una nueva concepción de la joyería que en la década de los cincuenta se difundía en Europa. Sintonizando con la tendencia informalista que se practicaba en

<sup>3</sup> GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Argenters i Joiers de Catalunya*. Barcelona: Destino, 1985. p. 219-222.

pintura o escultura, se trataba de privilegiar la expresión de la materia en estado puro, y por tanto presentarla con la mínima manipulación posible, y de dejar que el azar interviniese en el proceso de creación. Por ello hay la voluntad de no hacer brillar el metal y de dar un protagonismo a unos humildes cantos rodados. Siguiendo la tradición surrealista más genuina, Capdevila disfrutaba recolectando elementos de la naturaleza, los cuales tenían para él una belleza totalmente involuntaria. Su Corona per a un màrtir mort en un camp de concentració (1954), es una pieza clave para entender la renovación de la orfebrería litúrgica catalana.

Cabe destacar un par de antecedentes que permiten entender la vía estilística que va a inaugurar Manuel Capdevila en los años cincuenta. Por una parte, la visita al *Pavelló dels Artistes Reunits* de la Exposición Internacional, en 1929, en la que queda impresionado por las joyas de Emili Store i Allosa (Barcelona,1899-1963), que realizaba piezas a partir de la maquinaria de los relojes, seguía las pautas compositivas del cubismo, y hacía esculturas con virutas de metal de raíz jujoliana. Por otra parte, durante su estadía en París conoce a la viuda de Pau Gargallo, que le muestra unas joyas inacabadas de su marido. Capdevila monta con gran respeto y admiración estas joyas profundamente vinculadas a la obra escultórica de Gargallo, en las que la plancha de plata también aparecía ennegrecida, doblada y cortada libremente.

Sus clientes habituales pertenecían a la burguesía catalanista de Barcelona, con inquietudes culturales; o a las familias de clase media del ramo industrial, instaladas en los alrededores de la ciudad, que sabían apreciar un nuevo concepto de lujo para unos tiempos de precariedad.

Perdura en el tiempo su actitud de concebir la joya como un medio de expresión artística. Su dedicación paralela en el campo de la pintura, la pasión de su vida, le reafirma en este convencimiento. Para el pintor

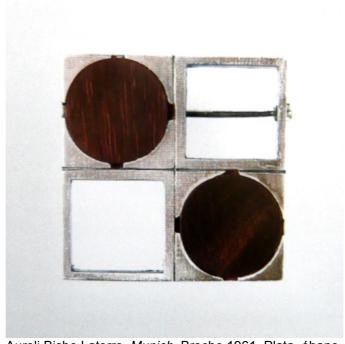
<sup>4</sup> GASPAR, Mònica. *El Laboratori de la Joieria*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 2007. p.30.

orfebre, las joyas no tenían que ser un elemento cosmético, engañoso, destinado a ostentar riqueza o posición hasta niveles histriónicos, tal como las utilizaban los nuevos ricos de los años cincuenta. Por el contrario, tenían que ser una celebración de la propia personalidad, denotar autenticidad, espiritualidad y nobleza tanto desde el punto de vista formal como material. En cierta forma, las joyas con cantos rodados se podían interpretar como una respuesta irónica a las voluminosas pulseras de oro de baja ley de la época, que eran muy vistosas en cuanto a medida y brillo, pero que dejaban mucho que desear por lo que hacía a calidad técnica y material.

Este estilo de creación influyó notablemente en la orfebrería renovadora de posguerra, tanto por el interés que las piezas de Capdevila despertaron como por sus enseñanzas en la Escola Massana en los años cincuenta al ser nombrado jefe del departamento de orfebrería. Aquí transmite el germen de renovación del que se aprovechará la generación posterior.

## 1.1.5.-Las segundas vanguardias.

Aureli Bisbe i Latorre (Barcelona,1923-2005) impone un trabajo basado en el funcionalismo racionalista y en las formas geométricas puras. Es, junto a Capdevila, un católico progresista y catalanista del Concilio Vaticano II que aboga por la pobreza y por eliminar los lujos de la orfebrería sagrada. A partir de los años sesenta elimina las últimas morfologías nostálgicas para dar mayor austeridad a sus líneas e incorporar nuevos materiales como el esmalte mate y minerales sin tallar, junto con el metal. Siguiendo a Serrahima, la simpleza, la pureza de líneas, y los juegos geométricos y cinéticos, son sus herramientas. Para él la joya es una obra de arte ligada a la contemporaneidad.



Aureli Bisbe Latorre. *Munich*. Broche.1961. Plata, ébano. 36x35x6mm

El momento en que se considera la liberación del oro del brillo pulido, a cambio de la superficie metálica estructurada, se da en 1955 en relación con obras informalistas contemporáneas. Estos pioneros de la nueva joyería se sentían vinculados a los movimientos pictóricos. El Informalismo pictórico ejerció igualmente una profunda influencia en la joyería europea. Los hermanos Pomodoro, orfebres y escultores italianos, realizaban colgantes que parecían explosiones matéricas; en Alemania, Klaus Ullrich texturizaba el oro; el suizo Gilbert Albert hacía joyas con apariencia de meteorito. En Cataluña Oriol Sunyer i Gaspar (Barcelona, 1923), Josep Civit i Giraut (Barcelona, 1927) y Joan Josep Tharrats se acoplaron a esta tendencia atacando las superficies del metal.

Otra influencia, la de lo étnico, se manifiesta en la joya europea de la década de los cincuenta a través de un mayor atrevimiento a la hora de agrandar la medida de las piezas y de una mayor sensibilidad por los aspectos simbólicos y talismánicos del ornamento. Pero todavía ninguno de ellos cuestiona la idoneidad de los materiales nobles.



Josep Civit Giraut. Broches. 1975. De arriba abajo y de izquierda a derecha: Plata, perla. 46x46x9mm; plata, pirita. diám. 56x 16mm; plata, pizarra, oro. 54x54x13mm; plata.63x7mm

la generación cambio, siguiente inicia una verdadera revolución del ornamento buscando una concepción más lúdica e informal de la La exaltación de los joya. nuevos materiales evidente. El plástico, el acero, el aluminio o las fibras de nailon, utilizadas de manera excitante e insólita en mundo de la joyería, despertaron a la larga un fetichismo parecido al que poseían tradicionalmente el oro y las piedras preciosas.

# 1.2.-Las joyas de artista.

### 1.2.1.-Los surrealistas.

Pintores, escultores, arquitectos, etc., han experimentado la intervención en la creación joyera. El trasvase de uno a otro sector es habitual, también se da el caso de muchos joyeros que acaban en el mundo de la pintura o la escultura. La orfebrería es una especialidad que se sitúa en una tierra de nadie.

Dalí es un ejemplo de ello. Podemos contemplar lo prolífico que era como diseñador de joyas viendo su libro *Dalí, a Study of his Art in Jewels: The Collection of the Owen Cheatham Foundation.* (Greenwich, Cn.: The New York Graphic Society, 1959). Dalí también es conocido en el mundo de la

joyería por ser el artista que influenció la bisutería de Elsa Schiaperelli en los años treinta y cuarenta. Elsa Schiaparelli (Roma, 1890-París,1973), dominó el mundo de la moda en el París de entreguerras junto a Coco Chanel. Sus complementos eran diseñados por amigos surrealistas, como por ejemplo los broches de Jean Cocteau, las joyas iluminadas eléctricamente de Jean Clément y el collar de aspirinas del poeta Louis Aragon, que aunque firmado por Schiaparelli, fue realizado por su propia mujer, la escritora Elsa Triolet (Moscú, 1896-Saint-Arnoult-en-Yvelines,1970). Fue ella la que realizó los primeros trabajos surrealistas en joyería del artista catalán. Dalí también produjo, años más tarde, series de medallones conmemorativos para óperas como *Tristán e Isolda*, de Wagner.



Meret Oppenheim. Anillos. 1935-2003. metal, madera, piel.

Otra creadora surrealista,
Meret Oppenheim (Berlín,
1913-Basilea,1985), hacía
joyas para sus compañeros
del grupo como la fotógrafa
Dora Maar para subsistir.
Cuando Dora Maar murió
se descubrieron en su
legado joyas de otro autor,
su antiguo amante Picasso,
realizadas al final de los

años treinta. El lote se

componía de broches y anillos con pequeños retratos en miniatura enmarcados, así como amuletos de piedra tallada.

En los años sesenta, tres décadas después, Picasso diseñó una serie limitada de joyas en colaboración con François Hugo, un joyero francés nieto del escritor Víctor Hugo. En esta época las fronteras entre arte y artesanía eran borrosas, y artistas de todas clases experimentaban con

varios medios. Picasso pasaba de la cerámica a la joyería intentando trasladar sus esculturas y pinturas a una forma portable.



Pablo Picasso. Broche. 1973. Oro fino. 122x84mm

#### 1.2.2.-Alexander Calder.

En Estados Unidos se da un interés en la joyería considerada como una escultura separada, y esta corriente se remonta a las ideas elaboradas por Alexander Calder (Pennsylvania,1898-Nueva York,1976). Calder alcanzó el éxito con la joyería donde otros pintores y escultores habían fallado. Como hemos visto anteriormente, muchos creaban versiones en joya de obras realizadas en otro medio artístico. En el caso que nos ocupa, durante algún tiempo la joyería constituyó una parte importante de su obra. Mientras que Picasso, Braque o Dalí no eran habilidosos joyeros, Calder sí que lo era.

Con unas pocas herramientas y ninguno de los aparatos utilizados en el taller convencional del joyero, Calder utilizó el latón, la plata martilleada y el alambre de cobre con gran destreza, materiales similares a los de su escultura, con los que estaba familiarizado. Le encantaba trabajar con

alambre, él mismo dijo una vez "Pienso mejor con alambres". Las joyas de Calder consistían en motivos repetidos, realizados con grueso hilo de cobre o de latón, y formas potentes aunque simples, como las espirales. Estaban realizadas totalmente a mano, sin soldadura, primero para amigos pero también hacía encargos privados. Las relaciones con las civilizaciones antiguas implícitas en estas formas estaban subrayadas por el empleo asimismo de la técnica antigua.

Aunque fue un artista con logros importantes en escultura, Calder daba la misma importancia a sus trabajos más pequeños: juguetes, objetos y joyas.<sup>5</sup> La mayoría de sus joyas se produjeron entre 1933 y 1952, realizando su primera exposición de joyas a finales de 1940 en la Willard Gallery de Nueva York.



Alexander Calder, Collar, h.1940 Latón, diám.381mm

Ya en 1967, Giancarlo Montebello (Milán,1941) fundó un taller exclusivo en Milán e invitó escultores y pintores conocidos internacionalmente a que

<sup>5</sup> GREENBAUM, Toni. *Messengers of Modernism: American Studio Jewelry: 1940-1960*. New York: Abbeville Press, 1996.

diseñaran joyas en colaboración. Se realizaron pequeñas ediciones de prototipos de Max Ernst, César, Man Ray, Erté, Matta, Pol Bury, Niki de Saint Phalle y Lucio Fontana entre otros.

## 1.2.3.-La joya de artista en Cataluña.

En Cataluña, en los primeros años del siglo XX Juli González, Pau Gargallo o Manolo Hugué intervinieron con éxito en esta área. Dalí también ha actuado como diseñador y creador de prototipos colaborando con orfebres. Joan Josep Tharrats (Girona,1918-Barcelona,2001), ha utilizado el collage como técnica de ensamblaje de materias y texturas distintas para alcanzar las calidades magmáticas de valores informalistas y tratar de que las piezas resultantes se asemejen a sus cuadros. En estos quehaceres era asistido por el orfebre Manuel Feliu i Via (Barcelona,1931), que también asistió a pintores como Sanjuán, Clavé, Vila-Casas, o hasta a una breve incursión de Antoni Tàpies a mitad de los cincuenta. Subirachs, Pablo Serrano o Henry Moore harán más tarde lo mismo con la ayuda de Perecoll (Mataró,1948).



Joan Josep Tharrats. Broche. 1979. Plata.

En el presente, los artistas visuales y la joyería se han vuelto a distanciar Muchos artistas de los años sesenta y setenta hacían joyas para sus amigos o por placer, ahora no hay muchos que realicen joyería. También tiene que ver el efecto de la nueva

joyería como parte del sistema artístico y no como un añadido para hacer reproducciones en miniatura de esculturas o pinturas con fines comerciales.

### 1.3.-La nueva joyería.

## 1.3.1.-Cambio estético y cambio sociológico.

Este inicio de la joyería como una forma legítima de expresión de la creación artística, en la representación consciente del arte actual e individual de la orfebrería, que se había constituido en los años cincuenta, aportó resultados muy interesantes en su primera fase.

Los años sesenta suponen una profunda transmutación sociológica de las sociedades cultas de Europa y América. Se habla de un nuevo orden social, una nueva filosofía, se practica un sistema de vida diferente. Las revoluciones juveniles pretendían un cambio profundo de la sociedad que nunca se materializó en su totalidad, pero *una de sus aportaciones fue la imposición de la juventud como un valor.*<sup>6</sup>

La canción folk, el movimiento hippy, el mayo francés, el retorno a la naturaleza y las costumbres naturales, la moda informal y, especialmente, los nuevos materiales y nuevos conceptos de diseño, interesan a esta generación de joyeros y les hacen modificar la forma y el fondo de su trabajo.

La nueva quinta cuestionaba el concepto de joya y su papel en la sociedad, rebatiendo las convenciones existentes. Muchos de los diplomados rechazaron las joyas que consideraban símbolos de estatus ligados a estereotipos sexuales o contaminados por el enriquecimiento, defendiendo el concepto de igualdad expresado por medio de materiales privados de valor intrínseco. Exploraron más tarde los límites entre joyería y escultura, el vestido y la *performance*, ya dentro de una experimentación de ámbito artístico.

<sup>6</sup> MIRALLES, Francesc. *Joieria Europea Contemporánia*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1987.

El condicionante que tenía la joyería para no poder evolucionar tan rápidamente era su fuerte dependencia de las materias primas con las que trabajaba, y de una industria muy desarrollada, que movía un comercio importante. La joyería tradicional, diferente a los tapices o la cerámica, jugaba con el fuerte hándicap de los metales nobles y las piedras preciosas, que la convertían en un objeto de valor económico. Por lo tanto algunos joyeros y creadores plásticos realizaban sus obras con cierto aire de modernidad pero en materiales tradicionales del oficio, lo que significaba un corto paso que no escapaba de la tradición, en el fondo creaban objetos para la misma clase social acomodada que podía permitírselo.

Los alemanes fueron los primeros en utilizar materiales que no se habían usado nunca en la joyería. Aluminio, metacrilato, etc., se incorporarán a la profesión. La fundición de oro y plata daba un abanico de formas concretas que se repetían, pero los nuevos materiales y metales básicamente no se funden, se tallan, dando lugar a nuevas formas.



Fritz Maierhoffer. Pulsera y anillo. 1970. Plata, plástico.

La incorporación de estos nuevos materiales a la joyería, el segundo paso, comportaba unas variaciones formales de radical importancia pero mantenía unos presupuestos conceptuales tradicionales. Se seguía un proceso parecido al de otras artesanías, que también buscaban romper los vínculos con su proceso tradicional. El tapiz rompía con el muro y dejaba de tejerse, la cerámica perdía su función doméstica y se convertía en un objeto de planteamiento escultórico.

Los nuevos joyeros no establecen una nueva función a su obra sino que amplían las funciones tradicionales. La joya continúa siendo un elemento de diferenciación, de individualización, como había sido siempre. Ahora se mantendrán estos conceptos, pero se ampliará el significado social: la joya no ha de ser un elemento de desigualdad de un estamento social concreto definido por su capacidad adquisitiva, sino de diferenciación personal arbitrariamente. Otro paso es la joya unisex, la burguesía había polarizado la joya de uso femenino, muy limitada para los hombres, que no podían ponerse un collar de perlas o una pulsera de oro. La nueva joyería neutraliza esta diferenciación.

Otra idea que subyace en este cambio de mentalidad es que la joyería se puede aprender en las escuelas de arte, cuando hasta el momento se aprendía en los talleres. Después de la II Guerra Mundial se crearon, en Europa y otros lugares, centros de docencia de joyería como partes integrantes de instituciones académicas, los cuales eran continuación de lugares anteriormente activos o bien nuevas fundaciones. Algunos ejemplos de esto serían: Dusseldorf, Hanau, Colonia, Munich, Pforzheim y Schwäbisch Gmünd, en Alemania, además de Halle y Burg Giebichstein en la antigua RDA; en Austria, Viena; en Italia, Padua; en Holanda Gerrit-Rietveld Academie de Amsterdam; en Francia, École des Arts Décoratifs d'Estrasburg; la Kunstgewerbeschule de Zurich, en Suiza; el Royal College de Londres en el Reino Unido; en Japón el Departamento de Orfebrería de la Universidad de Tokio; la Academia Bezalel de Jerusalén,

en Israel, fundada por algunos miembros de la Bauhaus huidos del Holocausto; y otros centros en Finlandia, Suecia, Estonia y USA contribuyen al hecho de que la joyería haya mantenido durante los últimos años del siglo XX y principios del XXI el nivel artístico y artesanal.

Con la nueva joyería también se rompen los canales de distribución. Se rompen los circuitos tradicionales de la tienda o las exposiciones históricas de *artes decorativas* y se lucha por introducirlas en los circuitos artísticos y las galerías. Las pioneras son la Galerie MAP, en Colonia; Orfèvre en Dusseldorf; Galerie Am Graben en Viena; Electrum Gallery en Londres; Galerie RA en Amsterdam y Helen Drutt Gallery en Philadelphia.

Estaba cristalizando el movimiento internacional de la joyería contemporánea. En un momento de revoluciones juveniles la joyería se convirtió opción en una artística. Cualquier material era válido: aluminio para los collares de los holandeses Gijs Bakker y Emmy van Leersum, papel multicolor las para joyas recortables de los británicos Wendy Ramshaw y David Watkins, que ha digerido todos los principios formalistas de De Stijl; plástico para los broches del alemán Gerd Rothmann, dentro del espíritu más genuinamente pop.



Gijs Bakker. Pieza para el hombro. 1967. Aluminio azul anodizado.

#### 1.3.2.-El hecho diferencial de Barcelona.

En Cataluña, único núcleo en todo el Estado donde arraigó esta corriente, una nueva generación nacida en los años cuarenta comienza a interrogarse sobre qué ha de hacer y cómo lo ha de hacer. Recobra lo más innovador de la tradición vanguardista de los años de la pre-guerra, y busca en el extranjero lo que ha seguido un curso natural de evolución en el oficio y en el arte contemporáneo. Algunos de estos creadores serán los hijos o nietos de los grandes maestros de los años veinte y treinta, o de la generación Modernista, aunque ya no se sentirán continuadores directos de la tradición gremial, sino que serán artistas liberales que trabajan y que creen en el marco renovado de posibilidades plásticas de la orfebrería.

Hace falta hacer referencia a una serie de hechos que se dan en este momento en Europa y en Cataluña, y que propician ese fenómeno, tanto en la reconsideración y la apreciación de la joyería como en el impulso de los nuevos caminos que comienzan a esbozarse:

1.-Herbert Hofmann, un colaborador de la cámara de artesanía de la Alta Baviera, organizó en Munich en 1959 por primera vez la *HandwerksKammer Messe*, Muestra Internacional de Artesanía de Munich, que ha seguido siendo desde entonces la plataforma mundial más importante para nuevas y extraordinarias ideas de jóvenes orfebres y ha servido de fórum para la presentación de la nueva joyería y de centro informativo sobre la joyería contemporánea.

2.-En 1961, el director de la *Worshipful Company of Goldsmiths*, Graham Hugues, organiza en el *Goldsmiths Hall* del *Victoria & Albert Museum* de Londres, la primera exposición internacional de joyería después de la II Guerra Mundial. Este museo dispone de una de las colecciones históricas de joyería más importantes del mundo. Con más de mil objetos

provenientes de 108 países, en este certamen se reunieron artistas orfebres reconocidos mundialmente, que antes de la guerra ya se les consideraba *clásicos de la modernidad*, junto con nuevos diseñadores de joyería jóvenes.

Esta exposición, titulada *International Exhibition of Modern Jewellery*, celebrada entre octubre y diciembre de 1961, y que hacía un repaso del trabajo orfebre entre 1890 y 1961, incorporaba la obra de muchos creadores catalanes y la de destacados artistas del siglo XX que habían intervenido en el mundo de la joya. Cataluña ocupaba el quinto lugar entre los dieciséis países europeos representados. Entre los catalanes cabe recordar la participación de Manuel Capdevila, Casanovas, Juli González, Salvador Dalí, Montserrat Mainar, Manolo Hugué, Lluis Masriera, Picasso, Oriol Sunyer, y Joan Josep Tharrats. Se puede destacar también la presencia de figuras tan significativas como Arp, Calder, Cartier, Jean Cocteau, Georg Jensen, H. Laurens, Lurçat, Ettore Sottsass, Tiffany, o Van de Velde.

3.-En este mismo año se inaugura el *Schmuckmuseum*, museo de joyería, de Pforzheim, y se comienza a reunir una colección contemporánea de joyería artística, paralela y posiblemente más amplia que la del *Victoria* & *Albert Museum* en Londres y la del *Musée des Arts Decoratifs* en París, las más importantes colecciones públicas del mundo.

Pforzheim, una ciudad industrial al norte de la Selva Negra, fabricaba desde 1767 derivados de acero, relojes y joyería. Por lo tanto, era el punto ideal para un museo enfocado por entero a la joyería, que ofreciera el panorama más amplio posible para el estudio de su historia y artesanía. Concentrado predominantemente en la cultura occidental, expone una horquilla que abarca desde la prehistoria, a través de la antigüedad clásica y el medievo, hasta el siglo XXI. Este vasto panorama abarca 4500 años de desarrollo.



Reinhold Reiling. Broche. 1967. Oro. 53x57mm

Sus asesores eran expertos conocedores como Karl Schollmayer, por entonces director de la Pforzheim Kunst-und-Werkschule, escuela de artes y oficios, y dos de sus profesores, Reinhold Reiling (Ensingen,1922-1983) y Klaus Ullrich. El museo celebra exposiciones de joyería moderna a intervalos regulares desde 1967 que bajo el nombre de *Tendenzen* (tendencias), en las que aboga por la promoción de la creación de joyas.

4.-Paralelamente, en diciembre de 1961 se celebra en Barcelona, en la Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu de la Escola Massana una exposición de trabajos de la Escuela de Artes y Oficios de Pforzheim (Alemania) llamada "Arbeiten aus de Kunst und Werkschule Pforzheim".

Surgida de la industria tradicional de Pforzheim como centro de la producción joyera en Alemania, esta escuela es una parte esencial de la "nueva joyería". En 1956 se hizo cargo de su dirección Karl Schollmaier, que era orfebre y metalista, y que tenía una gran capacidad pedagógica y un juicio muy claro sobre la calidad de la forma, ya que antes de su actividad en Pforzheim había dado clases en la Escuela Técnica Superior de Düsseldorf. Como director se convirtió en el *spiritus rector* de un desarrollo que en primer lugar se produciría en Pforzheim y que desde ahí

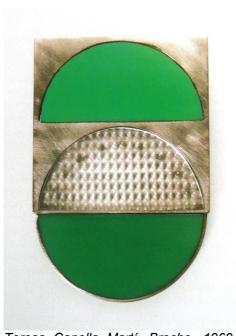


Hans-Erwin Leicht. Collar. 1971. Plata,metacrilato,acetato. 215x125x30mm

se extendería a todo el mundo. Gracias a su compromiso con la escuela y especialmente con su departamento de orfebrería, esta institución, hoy en día Escuela Técnica Superior de Diseño de Pforzheim, se convirtió en los años sesenta y setenta en un centro reconocido mundialmente por la creación de la joyería moderna. Allí se originaron, por la capacidad profesional del equipo docente y por el interés de los estudiantes que llegaban a la escuela desde todos los rincones del mundo; nuevas ideas sobre la joyería que se pudieron realizar y exportar al mundo con un éxito sorprendente.

La exposición contribuyó al hecho de que jóvenes catalanes fueran a estudiar a Pforzheim para después, una vez acabados los estudios, trabajar en la escuela de Barcelona como profesores. La primera generación que va a poner en práctica estas nuevas vías de creación serían Joaquim Capdevila, Anna Font, Teresa Capella (Terrassa, 1945), Hans-Erwin Leicht (Pforzheim,1941-Barcelona, 2008), Juli Guasch y Sergi Aguilar, entre otros. El prestigio de esta escuela, la pedagogía renovadora manifestada a través de los oficios, su papel adelantado en hermanar diseño y creación suponen un impulso para el trabajo que se desarrollaba en la Escola Massana y que encuentra un terreno propicio para animar la ya incipiente línea de trabajo.

5.-En reconocimiento a esta presencia internacional, unos años más tarde el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya organizará en Barcelona aquella memorable exposición titulada *Cent anys de joieria i orfebreria catalana*, presentada entre abril y mayo de 1966 en su propia sede. El catálogo fue preparado por Alexandre Cirici y Joan Perucho, y en la muestra tomaron parte Manuel Capdevila, Manel Feliu Via, Joan Masriera, Joaquim Carreras, Jaume Mercadé, Alfons Serrahima, Ramón Sunyer, Oriol Sunyer y Joan Josep Tharrats.



Teresa Capella Martí. Broche. 1969. Plata, metacrilato. 70x45x4mm



Joaquim Capdevila Gaya. Colgante y cadena. 1968. Hierro, oro, plata, pintura, caucho.220X22x6mm.

#### 1.4.-La Escola Massana de Barcelona.

## 1.4.1.-Manuel Capdevila en la Escola Massana.

Un cambio importante se da en la enseñanza de los oficios a través del siglo XX. Éstos pasaron del taller y las escuelas de oficios, refractarias a las innovaciones, al contexto de las escuelas de arte, lugares que invitaban a los alumnos a resolver no sólo cuestiones técnicas, sino también a desarrollar un lenguaie propio.

La Escola Massana se fundó en 1929, durante muchos años fue una fundación privada, pero bajo el control de las instituciones publicas. Una escuela que estaba un poco al margen de las estructuras educativas normalizadas, pero con mucha influencia y prestigio, y muy conectada con la sociedad civil de Barcelona. *Una escuela con pocos recursos económicos, pero donde los profesores teníamos mucha libertad para definir la filosofía de la escuela y decidir las estrategias pedagógicas, la organización y las metodologías.*<sup>7</sup>

Aunque contaba desde su fundación con un departamento de metales, a finales de 1950, le fue encargado a Manuel Capdevila la organización del departamento de joyería, que desde la clausura de la Escola de Bells Oficis de la Mancomunitat había dejado de existir más allá de los talleres artesanos. De acuerdo con su cometido, organiza las clases como aula abierta en la que tienen cabida ideas, técnicas y materiales nuevos, propiciando una renovación del oficio.

Su línea de pensamiento considera a la joya como un medio abstracto de expresión artística totalmente opuesto a la producción en serie. Las piezas deben ser únicas y personales, y estar al servicio del arte. Toda técnica tiene su interés y es susceptible de servir para algo. Cualquier

<sup>7</sup> PUIG, Ramon. Entrevista con Carole Guinard para el catálogo de la muestra *De Main à Main/From Hand to Hand.* Lausanne, 2008.

material, cualquier piedra, todo cuanto existe, puede convertirse en materia noble. Todo depende del gusto y la sensibilidad artística de quienes se interesen por la obra. A pesar de no estar enseñando muchos años, transmitirá el germen de la renovación de la joyería a las generaciones siguientes, y definirá para el futuro la orientación del departamento. Capdevila transmite un ideal de joyería entendida como creación no sólo técnica sino también como proceso intelectual. De alguna forma, recuperaba métodos pedagógicos de la academia de Francesc d'A. Gali, que no interfería nunca en la obra de sus alumnos, sino que les despertaba inquietudes; les enseñaba a mirar con ojos críticos, con ojos de artista.8

Por otra parte, a partir de contactos que él mismo inicia con la Kunst und Werkschule de Pforzheim, comienza a transmitir los métodos que utilizaban en esta escuela alemana de artes y oficios, con los que despertaba en los alumnos de joyería la voluntad de búsqueda con los materiales, el reto de expresarse a través de la joya. La escuela de Pforzheim seguía el modelo educativo de la Bauhaus, espoleaba la curiosidad de los estudiantes por experimentar con materiales y técnicas y los retaba a expresarse a través de la joya. También estimuló el intercambio de alumnos entre las dos escuelas.<sup>9</sup>

El paralelismo entre la Escuela de Pforzheim y la Massana era parecido: muchas décadas de historia que hacia falta actualizar en lo pedagógico y en lo artístico. El intercambio supuso un estímulo que definitivamente renovó estas enseñanzas en la escuela de Barcelona y la situó al nivel que más tarde ostentaría. Sin embargo, en este momento no había profesores ni equipamiento parecidos al de la escuela alemana, por lo tanto se puso el acento en el aspecto creativo, expresivo.

<sup>8</sup> Fuente: GASPAR, Mònica. *El Laboratori de la Joieria*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 2007.

<sup>9</sup> Ibid.

Las nuevas promociones van tomando conciencia de la renovación que exige el oficio, de acuerdo con la evolución de las artes y la sociedad. La llegada creciente de libros y revistas especializadas desde el extranjero, así como la creciente presencia del diseño, producen unos cambios trascendentales que llegarán a cambiar la fisonomía de la creación joyera estatal.

# 1.4.2.-El sistema pedagógico.

La escuela era un mundo de libertad. El alumno no sólo asistía a sus clases del departamento, si no que podía tener el contacto con las otras disciplinas de la escuela, la cerámica, el esmalte, la pintura, la escultura, el textil, el grabado. El contacto con estas diferentes disciplinas abre la puerta a las influencias, a las fusiones, al mestizaje, y hace difusos y permeables los límites entre las diferentes disciplinas, algo normal en el mundo del arte contemporáneo en el momento presente.

Los profesores seguían la filosofía de entender que la joyería puede ser, y es, un medio artístico que tenía que ser considerado con los mismos valores universales del arte y de la creación. Que la joyería era una forma de hacer arte que tenía su origen en la experiencia interna de cada uno y que se materializaba con el contacto de las manos con a materia. Que hacer joyas, que trabajar con las manos, nos posibilitaba la experiencia de reconocernos a nosotros mismos a través de la obra creada.

Los profesores de la escuela, eran relativamente conservadores, pero la represión cultural que el régimen político había establecido, especialmente en Catalunya, los había obligado a situarse en una posición más transgresora. En la escuela encontré unos profesores que me hacían sentir confianza conmigo mismo, que en todo momento me transmitían que creían en mi trabajo, que me apoyaban y me estimulaban

a seguir buscando mi propio lugar en el mundo. Que nunca me impusieron límites o normas, ni reglas prefijadas, ni intentaron domesticarme, sino todo lo contrario, me animaron con su confianza a seguir construyendo, lejos de los estereotipos de la joyería convencional, aquella nueva joyería que quizás ellos no compartían del todo, pero que comprendían que seria la de mi generación. <sup>10</sup>

Después del paso de Capdevila hubo un lapso de tiempo en que otros profesionales dejaron la impronta de su labor en el actual coordinador de la sección, Ramon Puig, alumno de 1969 a 1974. Primero un profesor de taller, Antoni Nadal, y un profesor de diseño, el escenógrafo Francesc Nel·lo, se hicieron cargo del departamento.

El proceso de diseño solía canalizarse a través de la estilización de objetos naturales como caracolas, etc., estilizados típicos de la época, similar a lo que se hacía en Pforzheim. La línea pedagógica de Nel·lo era nunca decir que un trabajo está mal. Para él todo lo que proyectaban los alumnos estaba bien. Nada estaba mal a priori, pero más tarde,

retocando los trabajos con sutileza, mostraba todo lo que no habían sido capaz de hacer. Se jubiló a los pocos cursos.

La siguiente profesora del aula de diseño, Anna Font pertenecía a los joyeros de la primera generación que Capdevila había mandado a Pforzheim en intercambio. Había estado en la clase de Reinhold Reiling durante varios años, y por lo



Anna Font Castellet. Broche.1968. Plata,latón. 65X65 x9mm

<sup>10</sup> PUIG, Ramon. Entrevista para el catálogo de la muestra *De Main à Main/From Hand to Hand*. Lausanne, 2008.

tanto ya formaba parte de este mundo de la llamada Nueva Joyería. Font era totalmente diferente a Nel·lo, para ella todo lo que hacían sus estudiantes era una mierda, lo que producía un efecto combativo en ellos. Su capacidad pedagógica no estaba al nivel de sus habilidades como joyera, por lo que estuvo tres años y lo dejó. Puig, que había abandonado sus clases por desavenencias, fue llamado por ella misma para serle cedido el testigo.

# 1.4.3.-Ramon Puig i Cuyàs.

El personaje decisivo para la consolidación de la joyería catalana escalafón en un internacional fue Ramon Puig (Mataró, 1953). Como alumno, la Escola Massana fue para él un espacio de libertad, un lugar lleno de luz en medio de la atmósfera gris y opresiva de la dictadura. Un lugar donde se desarrollar podían inquietudes creativas, donde la transgresión no estaba

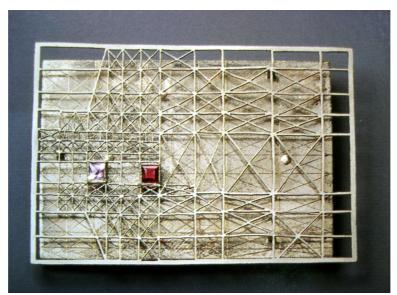


Ramon Puig Cuyàs. Broches. 1981. Plata, papel, e la aluminio, resina, metacrilato. 56x33x6mm-Plata, papel, resina, metacrilato. 71x38x7mm

prohibida, sino estimulada, donde descubrir que la joyería podía ser un medio para transformar la realidad con la que no se sentía a gusto, y construir un universo poético, un universo de utopías que la joyería permitía hacer realidad. Allí descubrió que podía ser autor de su propia identidad a través de la experiencia en la construcción de los pequeños mundos encerrados en sus joyas, y también descubrió que trabajar con las manos transformando la materia podía hacer visible un universo íntimo en la realidad, transformándola.

En aquel tiempo no era fácil viajar, y menos salir fuera de España para ver exposiciones. Pero devoraba todos los catálogos, libros y revistas que encontraba en la biblioteca de la escuela, a través de los cuales conoció la obra de los que ahora son grandes maestros, Hermann Jünger, Friedrich Becker, Reinhold Reiling, Anton Cepka, Max Frölich, Mario Pinton, Klaus Ullrich, etc. Tener conocimiento de esto le confirmaba que no iba en mala dirección, que otra joyería era posible.

En 1977, invitado por Anna Font, ocupa su puesto como profesor de diseño y proyectos de joyería en la Massana, donde sigue después de treinta años. Su labor pedagógica como jefe de departamento de joyería ha influenciado a numerosas promociones de jóvenes creadores.



Anton Cepka. Broche. 1967. Plata, gemas. 45x62mm

Para Puig, las escuelas de arte no debían ser solamente instituciones para enseñar una serie de técnicas y formar profesionales, sino que ante todo debían ser centros que contribuyeran a la creación de cultura, a infundir una cierta actitud, una cierta mirada critica que hiciera posible la profundización en los valores humanos, proponiendo nuevas formas de vivir.

Su deber era fomentar, ayudar y estimular el desarrollo global, en un sentido humanista, de la persona, del alumno. Que el alumno pudiera iniciar y desarrollar un proceso de experimentación abierto y con una proyección de futuro que fuera mucho más allá del estricto ámbito académico, de la escuela, para que se convirtiera en un autentico proyecto vital.

El alumno debía afrontar el acto creativo con una actitud de riesgo y de compromiso personal, para que el objeto creado por él fuera una reflexión sobre el mundo que le rodea y una materialización de su propio mundo mítico. Este proceso debía ser emprendido como una aventura personal, que debía llevar al alumno al descubrimiento de su identidad artística y a la experiencia de reconocerse a si mismo a través de su obra. Intentaba que aprendiera a interrogar la materia con sus manos, dar forma, transformar la memoria y la experiencia en pequeños objetos, joyas para ser llevadas, de nuevo, como una amplificación de nuestro yo, y al mismo tiempo como una forma muy personalizada de comunicación interpersonal.



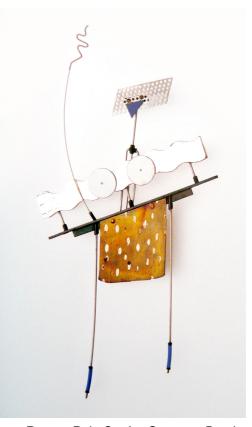
Ramon Puig Cuyàs. Broche.1983. Acero, plata, PVC. 110x114x5mm

Continuamente les recuerdo que no deben ilustrar, representar o expresar sus sentimientos, si no que sus obras deben ser sus sentimientos, y deben provocar, hacer sentir en el espectador sus propios sentimientos, no como un acto intelectual, si no como un acto de comprensión.

No hay creación sin una actitud de riesgo, y sin un profundo deseo de conocimiento, de satisfacer la curiosidad. No tener miedo a equivocarse.

Lo importante explicar. no es expresar. sino interrogarse. creación empieza donde las palabras acaban. Las obras no deben explicar nada, sino que nos deben acercar a encontrar respuestas, y que al mismo tiempo nos propongan nuevos interrogantes.

La obra debe contener una tensión interna, si no, quedará muerta. Esta tensión debe provenir de la dialéctica entre conceptos contrapuestos, no hay luz sin oscuridad, no hay vida sin muerte. No hay que dejar la obra absolutamente conclusa, acabada, sino esté llena de aue potencialidades, para que el



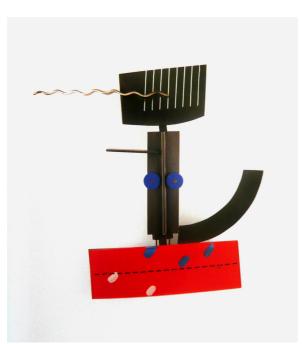
Ramon Puig Cuyàs. Senyora. Broche. 1985. Plata, cobre, acero, aluminio, PVC. 157x80x6mm

espectador pueda concluirla, la obra debe permitir múltiples lecturas, debe sugerir múltiples interpretaciones, que cada nueva mirada descubra algo nuevo.

Para crear debe recurrir a su mundo íntimo, a sus experiencias y recuerdos, a sus sentimientos, pero que debe lograr que su obra trascienda de lo privado, (que no le interesa a nadie su vida) a lo

universal, a lo arquetípico, a lo común que compartimos todos los seres humanos. Hay que afrontar el acto de creación como un juego, con la actitud no racional de los niños. Hay que probar y volver a probar, combinar y recombinar las formas y los materiales con los que trabajamos, sin esperar nada concreto, pero con una actitud de búsqueda. Para iniciar la creación es necesario tener una hipótesis, pero que no importa si no sabemos definirlo objetivamente y racionalmente, aparecerá con el trabajo con las manos, que piensen con las manos.<sup>11</sup>

También ha dirigido seminarios, *workshops* y conferencias, en universidades de diferentes países, por ejemplo en el Royal Collage of Art, de Londres en 1988. *Les ateliers de Fontblanche*, en Vitrolles, Francia, 1990; *Sea Jewellery en la* University of Industrial Arts, Helsinki, Finlandia, 1990; Designskolen Kolding, Dinamarca, 2000; y en muchas otras escuelas y universidades de Alemania, Dinamarca, España, Portugal, Francia, Argentina, y Estonia.



Ramon Puig Cuyàs. Figura femenima. Broche. 1987. Plata, metacrilato, pintura acrílica, esmalte en frío. 90x98x9mm

Entre otros, ha recibido el prestigioso premio Herbert Hofmann, en las ediciones de 1981, 1984 y 1995, así como una Mención Especial del Jurado en el Apartado de Diseño, de los Premios Ciutat de Barcelona 2001. Su obra se expone en galerías y museos en todo el mundo.

Para un acercamiento mayor a su filosofía de trabajo se puede tener acceso al texto de su

<sup>11</sup> PUIG, Ramon. Entrevista con Carole Guinard para el catálogo de la muestra *De Main à Main/From Hand to Hand.* Lausanne, 2008.

conferencia para el simposium *Arts Ornata Europeana* de Barcelona, en 1999. en el apéndice anexo a este trabajo.

### 1.4.4.-Su obra.

Ramón Puig será el gran renovador de los años ochenta, el hombre que se establece de puente entre la época de la joya de diseño y los nuevos experimentos compositivos, articulables y líricos, a medio camino entre el collage, el graffiti y el gadget que será seguido por muchos de sus discípulos en la Escola Massana y que creará un determinado estilo todavía vigente.



Ramon Puig Cuyàs. Impressions de l'Atlàntida-La piscina i L'illa. Serie de broches. 1991. Alpaca. 80X119x15mm-Alpaca, plata, pan de oro. 64x103x15mm

Si Joaquim Capdevila y sus mentados coetáneos se expresaban a través del oficio de joyero, Ramon Puig rompía este bagaje a través de la vía del bricolaje. Si los primeros encontraban sus referentes en la escuela

alemana, el segundo se sentía más atraído por las propuestas provenientes de Holanda o el Reino Unido, en las que se propone el abandono casi absoluto de las técnicas tradicionales del oficio a favor de procedimientos alternativos más ágiles, como el *collage* o el *assemblage*. La expresividad del color, la gestualidad y la temática simbólica y mediterránea de su trabajo seducirán a museos, galerías, y coleccionista de todo el mundo, los cuales le incluyeron en sus colecciones.

En su búsqueda de un lenguaje propio, investiga la utilización de materiales y objetos alternativos. Trabaja a fondo la sintaxis y la morfología del oficio, hasta incorporar un rico collage de materiales, de referencias escenográficas y formas geométricas. El carácter lúdico y provocador de sus piezas de la década de los ochenta participaba del espíritu festivo, optimista de la Barcelona posmoderna y preolímpica, para luego encontrar la inspiración en el mar. Su obra de los años noventa se vincula a la geografía y la metáfora del viaje. Las joyas semejan cartas astronómicas o mapas imaginarios, con una actitud científica y poética a la vez. Sus últimas colecciones vuelven a una nueva abstracción y a reivindicar el oficio joyero con sus piedras ornamentales.



Ramon Puig Cuyàs. Constel-lació. Broche. 1997. Plata, alpaca, ColorCore. 69x76x17mm

### 1.5.-Las generaciones de la Massana.

## 1.5.1.-La joya diseño.

A finales de la década de los sesenta el mundo occidental vive una transmutación sociológica, estética y técnica radical, que cambia el panorama de la vida civil y que coincide con la revuelta de las universidades europeas y americanas. Una voluntad de renovar las formas de una cultura cansada, vieja y más bien tradicional está implícita en el surgimiento de la canción folk, del movimiento hippy, de la contestación al urbanismo y la potenciación de los paraísos naturales, y del fin de la moda de alta costura para dar vía libre a una forma de vestir informal, espontánea, heterodoxa y llena de color que no establece fronteras ni entre sexos ni entre clases.

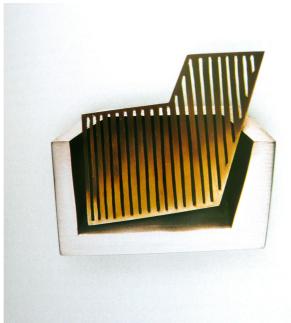
En este contexto, todo cuanto va ligado al embellecimiento del cuerpo y sus posibilidades ornamentales y plásticas vive cambios importantes. Esta nueva etapa de la joyería coincide con una crisis de la joyería de inspiración suntuaria y la difusión internacional de una joyería popular confeccionada y vendida en las calles. Se replantea el concepto mismo de la joya, desaparece el concepto de ostentación ligado al valor-precio, la joya es ahora una extensión o una prolongación del cuerpo.

El concepto de joya-diseño se impone para definir con una denominación amplia el conjunto de fuerzas que se debatían tratando de renovar la joya hasta el límite de cuestionarse su propia esencia. La palabra diseño implica por sí misma una renovación formal, conceptual y material.

La incidencia de la exposición que la Escuela de Artes y Oficios de Pforzheim celebró en la Escola Massana en 1961, y el proceso actualizador iniciado por Aureli Bisbe, lleva a la eclosión de dos grandes personalidades: Joaquim M. Capdevila i Gaya (Barcelona,1944) y Sergi Aguilar (Barcelona,1946) muy ligadas también al mundo de las artes.

El cambio de concepto de la joyería en la obra de Joaquim Capdevila se plasma en la desaparición de los valores del lujo y la riqueza, la aproximación al *gadget* y la voluntad de utilizar pieles, cristales, telas, fibra de vidrio o plástico; siempre como medio de expresión, sin especular en absoluto con su valor intrínseco, sino jugando con las calidades artísticas. Los conceptos que más habitualmente se utilizaban en esta línea creativa eran los de desmitificación, seriación, elaboración artesana y valores artísticos.

Capdevila hijo siempre ha defendido que el valor intrínseco de cada joya no depende del proceso artesano o industrial, ni de los materiales, sino de su concepto. De su inicial constructivismo con tramas y redes pasó a sus arquitecturas con elementos vegetales, o más tarde líneas en el espacio formando ritmos. Sergi Aguilar ha realizado joyas desde 1967 hasta 1971 en que se pasó de lleno a la escultura. Combinaba las superficies planas y las formas paralelepipédicas con variaciones orgánicas.



Joaquim Capdevila Gaya. Broche. 1977. Plata,oro. 52x59x9mm

Poco a poco los nuevos joyeros se dan a conocer, participan en exposiciones colectivas, comienzan a ofrecer sus piezas a las tiendas ya establecidas y, en algún caso excepcional, como la Sala Gaspar o la Galería AS, encuentran acogida en el mercado del arte.



Sergi Aguilar. Broche. 1970. Plata, cobre. 54x54mm

La exposición que resultó fundamental а este movimiento fue La Joya como Diseño, que se realizó el Museo en de Arte Contemporáneo de Madrid en 1971, con obras de Sergi Aguilar, Joaquim Capdevila, Anna Font (Barcelona, 1945), Montserrat Guardiola

(Barcelona, 1936) Juli

Guasch (Barcelona, 1942). Los cinco tenían en común haber pasado por la Escola Massana. Era la primera vez que un museo del Estado incorporaba la joyería contemporánea y hablaba de una ruptura con la joya tradicional.

Sus participantes se manifestaban contra la joyería de los grandes almacenes, o contra el establishment de la joyería clásica, donde los diseños eran muy conservadores y el protagonismo de los materiales hacía que todas las firmas estuvieran cortadas por el mismo patrón. Proponían una aproximación reflexiva a la creación de joyas y desterraban los tópicos vinculados al lujo y la ostentación, un concepto de joya en que el valor original, creativo, de la pieza fuera el más importante.

Sergi Aguilar trabajaba con cobre, plata, latón y madera; estructuraba dibujos lineales en planos de perspectiva cúbica, contrastando superficies pulidas y mates. Joaquim Capdevila presentó pequeños objetos cúbicocinéticos que contrastaban también superficies oxidadas con pulidas; construidos con marfil, hierro, pirita, plásticos y lentes. Anna Font propuso jaulas octogonales de metacrilato, plata y ágatas que parecían objetos casuales. Montserrat Guardiola utilizó plata y metacrilato en anillos. Juli Guasch, ébano y marfil en líneas suaves que se adaptaban anatómicamente. El organicismo, la abstracción textural, las soluciones mecanicistas, el espíritu lúdico más que suntuoso.<sup>12</sup>

### 1.5.2.-Difusión del movimiento.

A principios de los años setenta muchos jóvenes joyeros europeos experimentaban con nuevos materiales, especialmente los plásticos. Ejemplos clásicos son los primeros trabajos del joyero alemán Claus Bury (Meerholz/Gelnhausen,1946), que demostró claramente la huida de los conceptos tradicionales. Como antiguo alumno de Reinhold Reiling, actuó en los años setenta como lo han hecho pocos embajadores del diseño artístico de joyas. Su actividad docente en Londres, en Israel, en Estados Unidos y en Australia, fue la base de la evolución en estos países. Esto se debe a la propia creación de Bury y a su capacidad pedagógica. Su utilización del metacrilato para la producción de joyas, y las combinaciones de aleaciones de metales nobles de diferentes colores fueron esparcidas por el mundo.

Junto con otro alemán, Gerd Rothmann (Frankfurt/Main,1941), y un austriaco, Fritz Maierhofer (Viena,1941), participaron en una importante exhibición, comisariada por Ralph Turner and Barbara Cartlidge, realizada en 1971 para inaugurar la Electrum Gallery de Londres, que demostró por vez primera el modo en que los materiales sintéticos podían ser utilizados creativamente. Esta muestra manifestó de forma clara el pensamiento de la época, reflejando numerosos recursos de los desarrollados en la

<sup>12</sup> Fuente: GIRALT-MIRACLE, Daniel. *Joieria Europea Contemporánia*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1987.

pintura por el Pop Art. Claus Bury fue la principal influencia, combinaba el oro con plástico y más tarde empezó a experimentar con metales no ferrosos aplicándoles luego color. Al final, haciendo dibujos metálicos tridimensionales, se pasaría a la escultura y desde 1980 abandonó la joyería por aquella.

La exposición *Gold+Silber, Schmuck+Gerät*, organizada con motivo del año Durero en 1971 en Nuremberg, supuso otra aportación muy considerable para la difusión del nuevo arte de la orfebrería. De las *Jewelry Art Exhibition*. organizadas desde 1971 en Tokio como trienales, al igual que de la exposición *Schmuck International 1900-1980*. de Viena en 1980, deducimos que pese a la multiplicidad de lenguajes formales individuales de tipo nacional o personal, todos desembocan en una comunidad con "voluntad artística".



Artículo de la revista Design de 1971.

Los simposios internacionales de diseñadores de joyas, como el de la ciudad checa de Jablonec en los años sesenta, o el de Linz, llamado *Schmuck aus Stahl* (joyas de acero), de 1974, sirvieron no sólo para conocerse personalmente, sino también para intercambiar conocimientos y prácticas, ideas y principios, discusiones sobre cuestiones fundamentales. Todos tienen algo en común: la internacionalidad.

### 1.5.3.-La consolidación.

Desde Pforzheim, Gerhard Bott y Reinhold Reiling publicaban *Jewellery* as an artistic statement of our times. (Königsbach-Stein: Hans Schöner, 1971), y un poco más tarde Karl Schoollmaier hacía lo propio con *New Jewellery-Ornamentum Humanum* (Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1974). Las dos publicaciones apuestan por un fenómeno ascendente desde unas décadas atrás: una nueva "joyería-arte".

En el resto de Alemania se va conformando una red estable de centros docentes. Bajo la dirección de Hermann Jünger (Hanau,1928-Pöring,2005), la Akademie del Bildende Künste, en Munich, se convirtió en uno de los centros más importantes de la "nueva joyería" en Europa. En Düsseldorf trabajaba Friedrich Becker (Herdecke-Ende,1922-Düsseldorf,1997), un antiguo alumno de Schollmayer. Becker marcó con su estilo personal el desarrollo de sus alumnos, por lo que se puede hablar de una "Escuela de Dusseldorf". El vienés nacido en Yugoslavia Peter Skubic (Gornji-Milanovac,1935), activó con gran éxito el Departamento de Orfebrería de la Fachhochschule Köln, de Colonia. En Pforzheim, fue el antiguo alumno de Reiling, Jens-Rüdiger Lorenzen (1942), el que se ocupó de una de las tres clases de diseño de joyería de la Escuela Técnica Superior de Diseño.



Hermann Junger. Collar. 1977. Oro, plata, coral, marfil.

En la Gerrit Rietveld Academie de Amsterdam profesa un antiguo de la Escuela alumno Pforzheim, Onno Boekhoudt (Hellendoorn, 1944-Den Hoeve, 2002); Giampaolo Babetto (Padua, 1947), profesor invitado, surge del Instituto de Arte Pietro Selvatico de Padua. baio dirección de Mario Pinton. En Inglaterra enseña David Watkins (Wolverhampton, 1940) en el Royal College of Art, junto con Wendy Ramshaw, su mujer.

A pesar de la voluntad de crear ornamentos para ser utilizados por ambos sexos, las mujeres continuaban siendo las principales usuarias de las joyas. Por esto, los pilares de esta tendencia y personajes clave en su consolidación fueron mayoritariamente coleccionista y galeristas como Helen Drutt, de Philadelphia; Inge Asenbaum, de Viena, o Barbara Cartlidge, de la galería Electrum de Londres, fundada en 1971. Posteriormente surgirán otras galerías, como Ra (Ámsterdam,1976), dirigida por Paul Derrez; la galería Spektrum (Munich,1981), dirigida por Marianne Schliminsky y Jürgen Eickhoff, y la Galería Hipòtesi (Barcelona, 1986), dirigida por Maria Lluïsa Samaranch. Esta galería de Barcelona abrió sus puertas con una muestra de joyeros holandeses que se caracterizaban por el uso de los materiales más insólitos y una gran dosis de ironía. La exposición anticipó el gran impacto que causaría más tarde la muestra *Joieria Europea Contemporània*.

### 1.5.4.-Orfebres FAD.

El empuje de la joyería en el ámbito de la experimentación durante los años setenta hizo que un colectivo de profesionales formados en Barcelona, procedentes tanto del sector de la joyería como del diseño y de las artes plásticas, se reunieran en 1979 para crear Orfebres FAD, una asociación cuyo objetivo era la promoción y la divulgación de la joyería contemporánea. Hasta ese momento sólo existía la agrupación de Actividades Artesanas del FAD, Fomento de las Artes Decorativas, fundado en 1903.

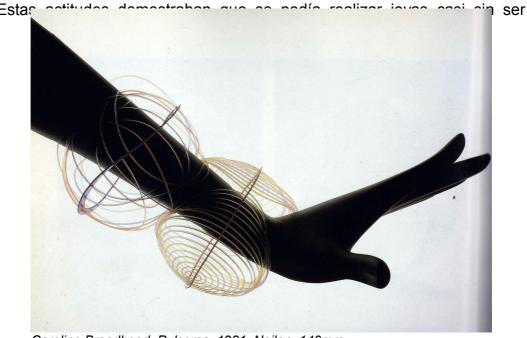
Uno de sus principales objetivos era impulsar un museo dedicado a la joyería con la finalidad e recoger todo lo que estuviese relacionado con la práctica del oficio. Este proyecto pretendía salvaguardar un patrimonio que poco a poco se estaba perdiendo. Esta colección debía ser un testimonio de la aportación de Cataluña a la historia de la joyería. Se iniciaría con el periodo en que desaparecen los libros de pasantías, es decir, la segunda mitad del siglo XIX, lo que presupone el fin del gremialismo, con toda su carga jerárquica y autoritaria, para dar salida a unos creadores que se identificarán más con el artista independiente que con el artesano adscrito a un gremio determinado.

En 1980, sus fundadores, unos profesionales más unidos por una actitud que por afinidades expresivas, presentaron sus joyas en una exposición conjunta en la Capella de Santa Águeda. Al año siguiente organizan la exposición histórica 80 Anys de Joieria i Orfebreria Catalanes, 1900-1980, donde se mostraron joyas de principios de siglo, obras de Masriera, Sunyer, Mercadé, Valentí, Vilanova, Armengol, Teixe, Manolo Hugué, etc. Era la primera vez que se hacía una lectura global de la historia de la joyería catalana más reciente, lo que contribuyó fundamentalmente a la difusión y la aceptación definitiva entre nosotros de las nuevas corrientes y nuevas propuestas artísticas de esta especialidad.

# 1.5.5.-El grupo Positvra.

Los artistas nacidos a partir de 1950 buscan una mayor experimentación, incorporan los nuevos materiales que se van descubriendo y aportan más carácter lúdico a las piezas. La preocupación por dominar el espacio y el entorno de la joya les conduce a estudiar la relación cuerpo-indumentaria-objeto ornamental, en un diálogo nuevo por entonces.

Los años ochenta representarán entonces el momento álgido de radicalización de los presupuestos de la nueva joyería. El resultado fueron ornamentos de dimensiones teatrales y colores vistosos, rara mente construidos con metales nobles, que evitaban al máximo las técnicas orfebres y que sugerían un trabajo lento y minucioso. En contrapartida, los creadores perseguían la máxima espontaneidad y la genialidad del gesto a través de técnicas ajenas a la joyería, como por ejemplo enrollar filamentos de nailon (Carolina Broadhead, Reino Unido), doblar papel (Lam de Wolf, Holanda), tallar madera (Marjorie Schick, Estados Unidos).



Caroline Broadhead. Pulseras. 1981. Nailon. 140mm.

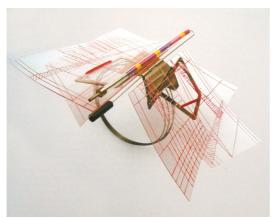
Sobre esta línea experimental se forma en Cataluña el grupo Positvra, integrado por Ramon Puig i Cuyàs (Mataró,1953), Ángeles López Antei (León,1948), Marta N. Breis (Barcelona,1953), Lluís Gilberga (Barcelona, 1955-2006), Núria Matabosch (Ripoll,1957), que se da a conocer en la Fundació Miró de Barcelona en 1985 con la acción *Espai Limit* que investigaba en la relación joya-cuerpo más allá del pequeño formato. Trabajaban los conceptos de ritual, ceremonia, ornamento, fiesta y espíritu lúdico; acercándose a la tendencia europea de la joyería como teatro.



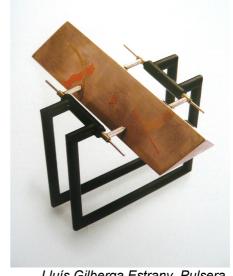
Marta Breis. Pieza para el cuello. 1986. Plata, acero, plástico, textil. 320x360mm

En esta performance se presentaron joyas de grandes dimensiones, como instalaciones sobre el cuerpo, portadas actores que realizaban una coreografía. En otros ámbitos de la producción de objetos también observaban se una experimentación, un eclecticismo y un relajamiento funcional parecido. El concepto de diseño amoral introducido por Mariscal es un claro

ejemplo de este momento de especulación y utopía en el campo del diseño.



Marta Breis. Pulsera. 1984. Plata, latón, acero, plástico, hilo. 70x170x120mm



Lluís Gilberga Estrany. Pulsera. 1987. Plata, cobre, latón. 71x70x104mm2

## 1.5.6.-La presencia internacional.

En 1985, la exposición colectiva *Schmuck aus Katalonien. Joies de Catalunya* ofrecía por primera vez en Europa una imagen colectiva y reconocible de lo que era la nueva joyería catalana en un marco de prestigio como el Schmuckmuseum de Pforzheim. Participaron Marta Breis, Joaquim Capdevila, Teresa Capella, Lluís Comin, Anna Font, Manuel García Ramiro, Lluís Gilberga, Margarita Kirchner, Hans Leicht, Ángeles López-Antei, Núria Matabosch, Ramon Oriol y Ramon Puig Cuyàs. La mayoría de ellos eran miembros fundadores de la asociación Orfebres FAD.

Las obras presentadas mostraban el aire tecnológico y la apariencia lúdica propias de los *gadgets*. Algunas piezas parecían hechas con cachos de metales y granalla, como si se tratase de joyas de una era postindustrial, o fruto de la fuerte huella del Informalismo en Cataluña. Otras eran más aéreas, realizadas con diferentes tipos de plástico de colores que evocaban grafismos kandinskyanos. Se trataba mayoritariamente de broches, una tipología de joya que daba gran libertad al joyero y que convertía el cuerpo en un lienzo vivo.

Durante 1987 se organizó una mítica exposición, comisariada por Orfebres FAD y celebrada en la Fundació La Caixa, en que se trajo a Barcelona lo mejor de la joyería de autor en el ámbito mundial del momento. *Joieria Europea Contemporània* de 1987 fue un importante punto de inflexión.

La muestra causó un gran impacto. Este acontecimiento histórico ofreció al público barcelonés una amplia visión de las tendencias más

innovadoras de la joyería internacional del momento. El interés que despertó esta exposición en los medios de comunicación y en un público curioso y receptivo animó a algunos joyeros a abrir más galerías en Barcelona, como el Espai Positvra o la Galería Gu. Malogradamente, estas galerías, que expusieron la obra de grandes nombres como David Watkins, Lam de Wolf o Georg Dobler, tuvieron una corta existencia.

A finales de la década de los ochenta, joyeros como Joaquim Capdevila, Anna Font o Ramon Oriol, todos ellos pioneros de la joyería contemporánea en Cataluña, disminuyeron su presencia internacional a favor de una mayor consolidación en su ciudad a través de talleres y joyerías propias.

### 1.5.7.-Los últimos años.

La nueva joyería estaba suponiendo una subversión de los fundamentos más incuestionables de este medio. Desafiaba el valor económico, las funciones simbólicas y la portabilidad de las joyas. Conectar con el público no era fácil y la especialización del circuito de galerías comportó un cierto aislamiento.

El reconocimiento y la madurez de un lenguaje propio, ya no sobreactuado, llega en la década de los noventa. Lo metales nobles volvieron de exilio su combinarse libremente con otros materiales y la constelación de poéticas individuales creativo. ofreció un fértil panorama Superada la exaltación de los materiales industriales, como el aluminio, el titanio y toda la gama de plásticos, el lenguaje de la joyería se llenó de un gran lirismo.



Carmen Amador Ruiz. Sueña con ser bailaora. Broche. 1993. Plata, bronce, alpaca. 92x39x20mm

poder evocador del fragmento originó *collages* y superposiciones, como si fuesen visiones caleidoscópicas. El placer de la elaboración artesanal de la joya propició el resurgimiento de técnicas tradicionales olvidadas, sobre todo en cuestión de pátinas y texturas. El surtido de materiales posibles para realizar una joya siguió ampliándose, considerando también la descontextualización de objetos o la elección de materiales efímeros. El carácter perdurable de la joya ya no era una condición indispensable.

La herencia povera y conceptual marca las líneas principales de la enseñanza. Se insiste en el fundamento teórico. Las propuestas de los alumnos se plantean de una forma diferente dado que actualmente ya no predominan los proyectos políticos o las utopías sociales de gran alcance. En general, en vez de militancia nos encontramos neutralidad. El espacio de creación se parece más a una cocina o un laboratorio. En consecuencia su obra es más intimista, dentro de una diversidad de líneas individuales. A diferencia de sus maestros de los años setenta y ochenta, que daban una gran importancia a la ruptura y a la innovación, muchos jóvenes joyeros, como Carmen Amador Ruiz (Sevilla,1959), Xavier Ines Monclús (Barcelona, 1966), Silvia Walz (Gelsenkirchen, 1965), no tienen inconveniente en revisar la historia de la joyería para recuperar vínculos o citas. Otro rasgo es mostrarse más receptivos a las influencias de otros campos, antropología, filosofía, labores del hogar, diseño, etc.



# 1.5.8.-El laboratori de la joieria. 1940-1990.

Con la exposición 80 Anys de Joieria i Orfebreria Catalanes, 1900-1980, de 1981, se quiso hacer una lectura global de la historia de la joyería



Xavier Ines Monclús .Olga. Broche. 1992. Plata, madera, papel, pintura acrílica. 78x60x14mm

catalana por primera vez. Fue la semilla de un futuro museo especializado, el principio de una colección permanente de joyería hecha en Cataluña. Con el tiempo, el plan de un museo especializado resultó demasiado optimista y ambiciosa, pero en 1996 fue retomada la idea de crear una colección permanente por el Museu de les Arts Decoratives de Barcelona.

En el comité de selección estaban Aureli Bisbe, Joaquim Capdevila, y Ramon Puig, junto con dos joyeros y profesores de la siguiente generación: Xavier Doménech Frutos (Barcelona,1960), y Carles Codina i Armengol (Barcelona,1961), el segundo también escritor de libros sobre el tema. Como coordinadora actuó la historiadora, y única crítica y comisaria especializada en joyería contemporánea de todo el Estado,

Mònica Gaspar, encargada de gestionar las piezas con los joyeros y donantes.

La colección se denominó *El laboratori de la joieria. 1940-1990, p*or su carácter innovador y experimental, e intenta abarcar el periodo desde el fin de la Guerra Civil hasta el fin de siglo, con la idea de ampliar su recorrido en ambas direcciones en un futuro. En este momento se compone de 126 piezas realizadas por 32 joyeros vinculados con la realidad cultural catalana por nacimiento o por el desarrollo de su carrera profesional allí.

Como colofón a esta historia de la joyería de autor en Cataluña, esta recopilación se ha convertido en la primera colección pública de joyería contemporánea en un museo de todo el Estado. En 1999 pasó al Museu Textil i d'Indumentària, desde ese momento ha seguido una ruta itinerante por museos de toda España, y en un tiempo cercano se integrará en el futuro *Centre de Disseny de Barcelona*.

A finales del siglo XX, el movimiento de la nueva joyería disfrutaba de un amplio reconocimiento internacional, alrededor del año 2000 tuvieron lugar diversas exposiciones que revisaban el fenómeno de la joyería artística a lo largo de la centuria anterior. Se hacían exposiciones, se publicaban libros, se creaban colecciones en los museos y se abrían galerías que generaban un circuito especializado.

La joyería catalana ha conseguido finalmente una personalidad muy definida y reconocible en el panorama internacional. La Escola Massana es el epicentro de los contactos e intercambios entre joyeros y escuela de todo el mundo. Los creadores catalanes son solicitados por las galerías, museos y coleccionistas de toda Europa, y las escuelas de arte y diseño de diferentes países, como el Royal Collage of Art de Londres, la

Fachhochschule de Pforzheim o la Rietveld Academie de Ámsterdam, siguen atrayendo a numerosos estudiantes.

Esto es un breve recorrido histórico por este hecho excepcional en el ámbito español, con el epicentro en Barcelona, que es la nueva joyería. Desde los grandes momentos de esplendor de la joyería catalana del siglo XX, el Modernismo y el Noucentisme, con algunas influencias del Art-Déco, para dejar paso a las importantes individualidades de la posguerra en el camino de renovación de la joyería y su democratización. Individualidades precursoras de las dos grandes tendencias que a finales de los años sesenta se habían definido de una forma más o menos precisa: por una parte, la denominada joya de diseño, influenciada por los presupuestos del diseño racional y del funcionalismo; y por otra, la de los joyeros que no aspiran a la seriación de sus obras, simplemente porque éstas son el resultado de un instante de creación, y que se identifican más con la praxis del arte.

- 2.-Análisis e influencia del medio en la propuesta de creación. 1994-2007.
  - 2.1.-La etapa de aprendizaje.

Creadores como Ruudt Peters en la Gerrit Rietveld Academie de Amsterdam, Esther Brinkmann en la Haute École d'Arts Appliqués de Ginebra, o como Otto Künzli en la Akademie del Bildenden Kunste de Múnich, han dirigido los respectivos departamentos de joyería de dichas escuelas, impregnándolos de su personalidad artística y actuando como verdaderos gurús de las nuevas generaciones de joyeros contemporáneos.



Asimismo, Ramon Puig ha guiado a las generaciones de joyeros que han salido de la Escola Massana de Barcelona, permaneciendo en activo, reciclándose y perteneciendo mismo a todas ellas. También allí se ha podido estudiar de cerca la creación de joyería de las manos de profesores como Josep Carles Pérez, Úrsula Viñals, Xavier Domènech, Hans Leicht y Carles Codina.

La investigacion, la experimentación y la documentación son la base de su programa de estudio. Además de las Otto Künzli. Chain. 1985-86. 48 alianzas de herramientas de ingeniería propias de un oficio histórico, en su docencia

tienen una fuerte presencia los fundamentos teóricos, las herramientas para el pensamiento.

En su metodología pedagógica existe una reflexión continua sobre la función de la joyería en ese momento. Se intenta terminar con algunas acepciones tradicionales de la joyería como su valor económico añadido (utilizando materiales diversos), la cualidad de signo de distinción (buscando su democratización), o la perdurabilidad eterna (algo irreal si se tiene en cuenta que las joyas pasadas de una generación a otra son vendidas para ser fundidas o se funden para crear otras nuevas).



Kepa Karmona. Coke Star. 1997. PEC, tapones de plástico.

La joyería deviene, como el *body-art*, en una disciplina artística relacionada con el cuerpo. Esta relación es esencial, las joyas deben ser portables, y deben asimismo ser portadas para activarlas, tienen que utilizar el cuerpo como soporte, lienzo o peana, o como escaparate, tienen que atraer a su poseedor y vampirizarlo.

El creador también es como un explorador, sabe de donde sale pero no tiene la certeza de a dónde le va a llevar su viaje. Emprenderá su camino buscando la experiencia del riesgo, como una lucha, no contra algo, sino hacia algo, algo que no está detrás para ser imitado, sino delante, para ser inventado, descubierto, vivido, hacia un presentimiento de lo posible pero que siempre se nos escapa.<sup>13</sup>

### 2.2.-Fundamentos teóricos.

### 2.2.1.-La sociedad post-industrial.

13 PUIG, Ramon. Extracto de la conferencia en el simposium *Arts Ornata Europeana* de Barcelona, en 1999.

En *El advenimiento de la Sociedad Post-Industrial* (Madrid: Alianza, 1994) el sociólogo Daniel Bell esbozó un nuevo tipo de sociedad, la sociedad post-industrial. Él argumenta que el post-industrialismo será guiado por la información y que estará orientado a los servicios. También comenta que la sociedad post-industrial reemplazará a la sociedad industrial como el sistema dominante. Hoy en día estamos viviendo en este nuevo orden global post industrial.

Hay cinco parámetros de cambio para una sociedad post industrial, según Bell:

- -El cambio de una economía productora de mercancía a otra productora de servicios.
- -La preeminencia ocupacional de las clases profesionales y técnicas.
- -Como principio axial: la centralidad del crecimiento teórico como fuente de innovación y formulación política de la sociedad propiciando una primacía del conocimiento teórico.
- -La importancia del control de la tecnología y de sus contribuciones en la planificación.
- -La ascensión de una nueva élite tecnológica y el advenimiento de una nueva estratificación.

Asimismo nuestra experiencia vital ha pasado de un ámbito feudal a uno global. Pero mientras antes era directa y profunda, ahora es superficial y a través de los medios de masas. Se ha convertido casi en imposible encontrar algo que sea inmediato y no haya sido alienado todavía. La relatividad triunfa, por ejemplo en los *mass-media*, los cuales a través de la abundancia de imágenes no permiten ninguna evaluación.

La relación con el nuevo medio tecno-urbano, los materiales y las imágenes, ha modificado nuestra percepción. Los chamanes fueron los últimos humanos que hablaban a los animales y con toda la naturaleza: plantas, viento y rocas. Nuestros antepasados cazadores y recolectores reconocieron

que el medio poseía el poder de la vida y la muerte sobre ellos y tuvieron en cuenta tal comunicación esencial para su supervivencia. Ahora también nosotros estamos empezando a reconocer el poder de la vida y la muerte que el entorno tiene sobre nosotros. Debemos comunicarnos con él.



Kepa Karmona. Chupa Chups.Colgante. 1997. Ready-mades modificados.

# 2.2.2.-La sociedad del espectáculo.

La relación con el entorno, esos materiales e imágenes, ha transformado nuestros sentidos y, por lo tanto, la visión del artista también ha cambiado: es la sociedad del espectáculo. Este consorcio se compone de las naciones post-industriales vistas como obras de arte totales en su nivel ínfimo, como obras de entretenimiento de baja calidad. El totalitarismo de mercado carece de negación en ningún lugar del globo, por lo que se expone espectacularmente y sin limitación. Todo lo que la sociedad del espectáculo presenta es verdadero, bueno y necesario. *No existe ya nada, ni en la* 

cultura ni en la naturaleza, que no haya sido transformado y contaminado conforme a los medios y los intereses de la industria moderna.<sup>14</sup>



Kepa Karmona. Bilbao Metrópoli.Colgante. 1997. Ready-mades modificados.

La cultura, en un mundo más competitivo y abierto se transforma una mercancía más satisfacer la demanda de ocio en la nueva sociedad del bienestar. espectacular espectáculo У lo absorben buena parte de energías e impulsos. Si Guy Debord y los Situacionistas ya manejaban tales conceptos, aparecen ahora infectados de la mayor presencia de los mass media. la televisión preferentemente.

Los medios de masas son los actuales creadores de verdad (ilusiones y simplificaciones seductoras de la realidad). Proponen

dos realidades, la actual y la virtual, aunque ninguna lo es. La actual, monopolio de la información y opinión pública: lo que no sale en los medios no existe. La virtual es la que sustituirá a la realidad física. Su actividad determina por completo a las prácticas artísticas.

En una vuelta a pensar la realidad social, el artista toma conciencia de un papel más conectado con el presente. La sociedad del ocio y el espectáculo amenaza con consumir el espíritu de la diferencia, por lo que es necesario reaccionar. La vanguardia militante cuestiona el papel y la

<sup>14</sup> DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999.

función del arte. No se limita al mundo plástico, sino que también persigue objetivos de tipo social, político y cultural.

En el nuevo contexto mundial la obra performance, (pintura, instalación o joya) debe hacer patentes hechos concretos, debe escarbar en lo oculto y permitir su mayor divulgación y conocimiento. Se trata de un arte para la vida, que mantiene un diálogo con lo real y lo contextual, en la que creador y obra se ponen en contacto con la recepción comunicativa las implicaciones sociales. El nuevo momento plantea una reacción artística más comprometida y más ideologizada, el creador debe estar en perpetuo estado de alerta y asumir responsabilidades.



Kepa Karmona. Hard Rock. Colgante. 1998. Ready-mades modificados.

# 2.2.3.-Ley de los cambios.

El artista, responsable, en todo momento está comprometido políticamente. Pero para el artista hay dos comportamientos revolucionarios distintos: antes, dentro del laboratorio del arte, y luego en la vida. La vida entra en el laboratorio del artista, pero hasta que el artista no concluye, el arte es insoluble en la vida, la obra de arte no tiene sentido para los demás. A no ser que el artista adorne, pero sobra el

artista cuando adorna. La obra de arte no educa, es una herramienta experimental.<sup>15</sup>

Al principio, dice Jorge Oteiza, el artista se encierra en sí y comienza a ensayar, como lo hace un niño. Con el inicial acercamiento a las cosas y personas, comienza el aprendizaje en el reconocimiento de su ámbito por los sentidos. A la medida de sus pequeñas posibilidades, la curiosidad le induce a usar la materia, a probarla y a conocer el funcionamiento de los objetos. Tocar, saborear, oler, oír y mirarlo todo, como Beuys en su iniciación chamánica.

Más tarde, con el gesto aprendido, viene el recuerdo y surge el interés por dominar el medio a su alcance. Los actos de asimilación son sustituidos por una vivencia con el entorno de mayor seguridad. Lo que era saber qué es, se transforma en establecer un vínculo, hasta conseguir un nivel de perfección en los movimientos. Vencidas las iniciales dificultades, con la práctica constante, se persigue el conseguir trasladar el espíritu de su logro hacia el objeto del juego y de sentido privado. Las intenciones son menos espontáneas y vivenciales y van produciéndose los conceptos y un interés por los elementos autónomos.

Años después, con el crecimiento y desarrollo llega el conocimiento. Ir profundizando en el entorno permite sacar conclusiones: Un nuevo dominio. Hasta alcanzar con la madurez, la certeza de encontrar y construir los lugares de un pensamiento propio, y hacerse con la proyección de una personalidad que traslada fuera de sí. Es el periodo de la comunicación y la experiencia social, en el que el yo inicial se transforma en un plural nosotros.

<sup>15</sup> OTEIZA, Jorge. La ley de los cambios. Zarautz: Itxaropena, 1990.



Hay en física un Efecto Dopler, que se refiere a la multiplicación expresiva (elevación del tono, aumento de la frecuencia) de una fuente de energía que se dirige hacia

Kepa Karmona. Ronald Ring. Anillo. 1998. Ready-made nosotros (el sonido modificados.

de un auto, la luz de

una estrella) y los efectos de su apagamiento cuando se aleja. Yo lo he relacionado con esta Ley de los cambios de la expresión artística, de modo que al analizar una obra de arte podemos situarla con precisión en el momento que se encuentra dentro de esa ley, podemos hablar del momento dopler de una obra por el estado y signo de su expresión. Nos podemos también ayudar de los conceptos auxiliares de lo "lejos" y lo "cerca" que está por su expresión una obra que tenemos delante, según el signo, comportamiento, intensidad de la expresión. Qué hermoso reconocer por la naturaleza de su expresión que una obra viene hacia nosotros, o que se está yendo, o qué tristeza al comprobar que la obra que tenemos delante está muerta, flotando como una boya sin saber dónde está ni qué es, ni a dónde va.<sup>16</sup>

#### 2.2.4.-Consumo

Las estructuras sociales que han demostrado tener más éxito son los sistemas productivos. Nuestras modernas relaciones con el mundo de los bienes son, complementarias a la producción, totalmente dominadas por el consumo. Comprar es, aparte de dormir, probablemente la actividad

<sup>16</sup> OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem…! Ensayo de interpretación estética del alma vasca.* Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007

humana en la que gastamos más tiempo. La cultura occidental es cada vez más sinónimo de materialismo. La vida de hoy se ha convertido en una continua experiencia de compra. Bajo la ideología consagrada al consumo se encuentra un proceso de lógica social inconsciente. *En el ámbito de las grandes masas, portarse bien es consumir mucho. El índice de consumo es el índice de salud de un país.*<sup>17</sup>

Consumo y hedonismo se dan la mano en la nueva sociedad que, destruyendo o deconstruyendo el marco de referencias, se dedica a la satisfacción y búsqueda de placer permanentemente. Mientras este consumismo parece ser un festín interminable de hedonismo, sentimos al mismo tiempo que eso nos sumerge en un abismo de materialismo que trivializa todo lo que tiene



Kepa Karmona. Visitante. Broche. 1998. Readymades modificados.

valor: las relaciones sociales, las experiencias auténticas, y los valores culturales. En otras palabras, hay un fuerte dualismo en nuestra actitud frente al problema, por una parte todos, sin excepciones, participamos en este proceso posesivo, en este festín del consumo mientras que al mismo tiempo sentenciamos que los bienes materiales no son realmente importantes comparados con los verdaderos valores de la vida, son puras trivialidades, adornos superficiales que sólo tocan la superficie de lo realmente valioso.

<sup>17</sup> AUGÉ, Marc. *Hay que amar la tecnología y saber controlarla* [en línea]. Entrevista con Patricio Arana. lanacion.com, 22 de junio de 2005.



Kepa Karmona. Toys'r'Us. Colgante. 1998. Ready mades modificados.

Las áreas comerciales son los lugares más frecuentados. Se han convertido así en las nuevas plazas públicas, en el ágora, por las que, a diferencia de las plazas tradicionales, la gente transita sin conocerse ni establecer el contacto. Cada vez logran ser más confortables estéticamente, como parque temático, camuflándose con los atributos de un barrio o una aldea, con un velo de familiaridad, para evitar ser calificada como un *no-lugar*. El *no-lugar* sería el espacio que no tiene identidad y que no puede ser descrito ni relacionado

históricamente, donde no existe la memoria. Estas galerías de mercaderes no están permitidas como lugares de reunión, de discusión pública, o de manifestaciones, la intervención ajena a los objetivos de un marketing para el consumo es sistemáticamente reprimida. Hemos pasado de un ámbito público a uno privado, hemos pagado con la libertad nuestro deseo de seguridad.

## 2.2.5.-Los objetos.

Poseemos una sensibilidad para la acumulación de objetos. Se incrementa el ritmo de producción de objetos, el consumo es complementario a la producción, y consumimos y poblamos nuestro entorno con más y más objetos. Nuestra cultura posee una cantidad ingente de productos impersonales, hechos a máquina y no tocados por la mano humana, que nos desbordan. Son materiales degradados, sin aura.

<sup>18</sup> AUGÉ, Marc. Los no lugares. Espacios del anonimato: antropología sobre modernidad. Barcelona: Gedisa, 2006.



Kepa Karmona. Client. Colgante. 1998. Ready mades modificados.

¿Puede clasificarse la inmensa vegetación de los objetos como una flora o una fauna, con sus especies tropicales, polares, sus bruscas mutaciones, sus especies que están a punto de desaparecer? La civilización urbana es testigo de cómo suceden. ritmo se а acelerado, las generaciones productos, de aparatos, de gadgets, por comparación con los cuales el hombre parece ser una especie particularmente estable. Esta abundancia, cuando lo piensa uno, no es más extraordinaria que

la de las innumerables especies naturales. Pero el hombre ha hecho el censo de estas últimas. Y en la época en que comenzó a hacerlo sistemáticamente pudo también, en la Enciclopedia, ofrecer un cuadro completo de los objetos prácticos y técnicos de que estaba rodeado. Después se rompió el equilibrio: los objetos cotidianos (no hablo de máquinas) proliferan, las necesidades se multiplican, la producción acelera su nacimiento y su muerte, y nos falta un vocabulario para nombrarlos. ¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo? Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad (cuál es su relación con su propia función objetiva), el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento del día en que aparecen (presencia más o menos intermitente, y la conciencia que se tiene de la misma), la materia que transforman (en el caso del molino de café, no caben dudas, pero ¿qué podemos decir del espejo, la radio, el auto?). Ahora bien, todo objeto transforma alguna cosa, el grado de exclusividad o de socialización en el uso (privado, familiar, público, indiferente), etc. De hecho, todos estos modos de clasificación, en el caso de un conjunto que se halla en mutación y expansión continuas, como es el de los objetos, podrán parecer un poco menos contingentes que los de orden alfabético. El catálogo de la fábrica de armas de Saint-Étienne, a falta de un criterio de clasificación establecido, nos proporciona subdivisiones que no tienen que ver más que con los objetos definidos según su función: cada uno corresponde a una operación, a menudo ínfima y heteróclita, y en ninguna parte aflora un sistema de significados. A un nivel mucho más elevado el análisis funcional, formal y estructural de los objetos, en evolución histórica, que encontramos en Siegfried Giedion (Mechanization Takes Command, 1948), esta suerte de epopeya del objeto técnico señala los cambios de estructuras sociales ligados a esta evolución, pero apenas si da respuesta a la pregunta de saber cómo son vividos los objetos, a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural, infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida. Tales son las preguntas que me hago aquí. Así, pues, no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello.19

Una de las características específicas de esta obra es el uso de objetos como punto de partida, poniendo el acento en sus cualidades: forma, color, textura, y volumen. Estos productos industriales son reutilizables. Se percibe lo que fueron y lo que pueden llegar a ser. Siempre hay una opción de materiales e imágenes de segunda mano, sus posibilidades son infinitas. Específicamente, no se alude a la técnica artística tradicional de

<sup>19</sup> BAUDRILLARD, Jean. El sistema de los objetos. México D.F.: Siglo XXI, 1999.

vaciado y modelado, lo que se enaltece es el ensamblaje y la yuxtaposición.



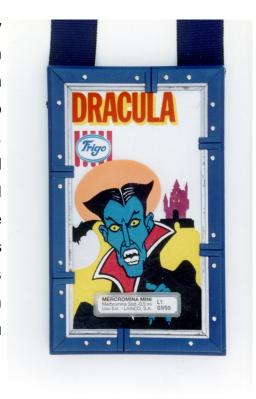
Kepa Karmona. Magnetico-Ottico. Colgante. 2001. Ready mades modificados.

En esta obra se percibe la fascinación por los materiales, sobre todo los materiales de síntesis. Los plásticos son materiales nuevos en nuestras vidas que al ser muy explotables han acaparado el mercado. Nunca en la historia se dio un fenómeno tan universal y rápido de sustitución de los materiales tradicionales por otros sintéticos. Hace ya varias décadas que la industria del plástico sobrepasó al acero en producción anual. Es la segunda revolución industrial, y metáfora de un tiempo.

Yo prefiero utilizar [para mi obra] el mundo en que vivimos. Todo lo que hay en la playa es bonito: las piedras,... ¡el plástico! El plástico (qué material tan bonito y qué colores tan extraordinarios) es un material puramente elaborado por el hombre. No descarto otros materiales. Lo utilizo todo, pero preferentemente después de que lo haya utilizado el hombre. Lo que me interesa es esa valoración crítica especial que aplicamos a los objetos fabricados por el hombre y a las actividades humanas. Es un verdadero problema; el mundo está lleno de objetos hechos por el hombre. Ya es hora de que miremos atrás y aclaremos y volvamos a evaluar los objetos que

hemos echado al mundo. En la actualidad esta situación adquiere una dimensión política.20

Las montañas de objetos de consumo, y de objetos industriales desechados son la otra cara de la sociedad de la abundancia. Hacer uso de ellos, como lo han hecho Arman o Tony Cragg, constituye otra forma de afirmar el entrono urbano como la naturaleza del hombre moderno y la necesidad de que el arte represente ese entorno. joyas han de actuar como lo hacen los tatuajes en la selva, marcando un estatuto y mimetizando al individuo en su medio.



En esta propuesta se hace uso del Kepa Karmona. Drácula. Colgante. 2002. objeto de consumo como material, no

Ready mades modificados.

como desecho sino como síntoma, un nuevo ready made signo de tiempos desarrollistas. Estos son los tiempos que nos ha han tocado vivir, tiempos de urbanitas desarraigados, hijos de emigrantes e inmigrantes que han vivido el colosal cambio social y económico que se ha producido en el contexto español desde los años ochenta.

### 2.2.6.-Las imágenes.

En este reino de la cita, la fragmentación y el reciclaje objetual, también aparece la apropiación de imágenes de segunda mano. El más alto porcentaje sensorial que percibimos hoy en día es a través de la visión.

<sup>20</sup> CRAGG, Tony. Tony Cragg. Signs of Life. Entrevista con Demosthenes Davvetas. Málaga: Gestión Cultural y Comunicación-CAC Málaga, 2003.

Estamos acostumbrados a los mensajes escritos en los anuncios, al collage como realidad, a la mezcla de escritura e imagen en un único texto, como en los ex-votos mexicanos.



Kepa Karmona. United Kolors of Benetton. Colgante. 2002. Ready Mades modificados.

Para atraer la atención del espectador hacia la pieza, la imagen se hace más llamativa relacionándola con la cultura de masas. Las obras demuestran gran receptividad porque la cultura pop es el punto de partida. Se hace uso de logotipos y eslóganes reales, de iconografía y simbología populares. Se aprovecha su atracción y su fuerza visual, habilidades probadas por el mundo del marketing y la técnica publicitaria, que proyecta el sentido positivo de la vida. Sus agentes son la imagen y la tipografía.

Es por ello que el lenguaje de estereotipos populares es el elegido para plasmar estas declaraciones de crítica cultural. Se reciben desde una perspectiva amable, poseen una puesta en escena atractiva, extrayendo sus formas tanto de las tradiciones del arte como de hábitos sociales propios del comercio, la propaganda, el display urbano, los medios y la escenografía teatral. Se trata de una individualidad degradada que manifiesta una conciencia trivializada y sobrecargada.

La narración cinematográfica es el paradigma de este hecho. *El cine corresponde a modificaciones de hondo alcance en el aparato perceptivo, modificaciones que hoy vive a escala de existencia privada todo transeúnte en el tráfico de una gran urbe, así como a escala histórica cualquier ciudadano de un Estado contemporáneo.*<sup>21</sup> Duhamel, que no entendió en su tiempo la importancia del cine como medio de masas, anotó esta circunstancia del modo siguiente: *Ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movedizas sustituyen a mis pensamientos.*<sup>22</sup> De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas.

Pasado el tiempo, esta estructura cinematográfica ha saltado a las demás artes, a la publicidad y el diseño gráfico, el cómic, o hasta a nuestro sistema operativo o nuestro navegador de la red. Esas características de serialidad y multiplicidad de estímulos ha acostumbrado a nuestros sentidos a leer el mensaje en imágenes complejas en el espacio además de en el tiempo. Se imponen indicios de la superación de la visión estereoscópica con la acepción de los múltiples puntos de vista, de varias visiones en una.

En una segunda lectura se busca el equilibrio formal realizando sistemas enmarcados consistentes en planos, color, imagenes y composición, lo que, complementado con lo anterior, se puede emparentar en una línea experimental con los mundos en miniatura de Joseph Cornell o las vitrinas impolutas de Damien Hirst.

-

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México D.F.: Ítaca. 2003.

<sup>22</sup> DUHAMEL, Georges. Scènes de la vie future. París: Mille et une nuits, 2003.



Kepa Karmona. Corazón Destrozado. Colgante. 2002. Ready mades modificados.

### 2.2.7.-Las marcas.

La industria produce efectos con valor plástico, imbuidos de sensación estética; sobre todo si tienen marca. Es legítimo decir que el astronómico crecimiento de la riqueza y de la influencia cultural de las empresas multinacionales que se ha producido durante los últimos años tiene su origen en una idea única, y al parecer inofensiva, que los teóricos de la gestión de empresas elucubraron a mediados de la década de 1980: que las empresas de éxito deben producir ante todo marcas y no productos.<sup>23</sup>

Los logotipos de las marcas comerciales han reemplazado a los iconos religiosos y tribales. Mucha gente ostenta estos nuevos símbolos con orgullo porque dicen algo de su estatus, de su buen gusto o de su identificación con lo moderno. Todos somos hombres y mujeres anuncio de las marcas a las que pertenecemos. La mayoría de los consumidores aprecia más un producto que lleve estampado el logotipo de marca que otro sin él. El universo de la publicidad donde estamos apresados ha ido creando desde tiempo atrás las condiciones favorables para esta forma

<sup>23</sup> KLEIN, Naomi. No logo. El poder de las marcas. Barcelona: Paidós, 2001.

de esclavitud consentida. Se trata de una rendición de la cultura y la educación al *márketing*.



Kepa Karmona. Holidays in Bagdad. Colgante. 2003. Ready mades modificados.

La homogeneización cultural es una de las grandes apuestas de la globalización económica. Intereses económicos hacen uniforme nuestra vida diaria, invadida por productos estandarizados, el mismo videojuego, la misma música para un mundo prefabricado. En su conquista de nuevos sectores de la comunidad se asocian a eventos deportivos, musicales, artísticos; se apropian del espacio urbano, calles, edificios, medios de transporte, y todo tipo de medios de comunicación en su desmedido intento de imponerse a la competencia. A veces se llega a nombrar edificios públicos con nombres de marcas, realizando así una penetración de las marcas y la publicidad en niveles de claro autoritarismo y colonización de los espacios públicos.

La propia subsistencia de las empresas les exige el mantenimiento de una constante e imaginativa dinámica capaz de penetrar en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Su fin último es crear una mitología corporativa lo suficientemente poderosa como para infundir significado a los objetos en bruto imponiéndoles sólo su nombre. No se trata ya solamente de que la sociedad consuma determinados productos, sino de que al hacerlo se sienta

instalada en un universo de experiencias que trascienden al objeto material y la sumergen en una realidad ficticia y manipulada de la que difícilmente pueda evadirse. Bombardearla con un arsenal de eslóganes, spots, logos, espónsors, consolida la necesaria atmósfera de "cautividad" nunca percibida como impuesta. Los logos, por fuerza de su ubicuidad, se han convertido en lo más parecido que tenemos a un idioma internacional, se los reconoce y comprende en todo el planeta.



Kepa Karmona. Com. Colgante. 2004. Ready mades modificados.

Εl aspecto más lamativo de este penetrante У enfoque tentacular va mucho más allá incentivar de las ventas de productos, se trata más bien de introducir un nuevo concepto, la idea de que determinadas marcas personifican

un nuevo estilo de vida, una manera de participar de la modernidad, de acatar las tendencias identificadoras de pertenencia al mundo del éxito, exacerbando el culto de la gente por los deportes, el cuidado del cuerpo y toda posible manifestación de hedonismo y de individualidad.

En su conquista permanente de nuevos nichos de inserción bucean en la cultura juvenil tratando de aprovechar su potencial económico, descubriendo sus preferencias, identificando lo cool, lo alternativo, lo guay, lo último, y también lo retro con el objeto de captar el espíritu de los tiempos y transformarlo en puro marketing. Otra insidiosa manipulación es la de lo relacionado con la aceptación de la diversidad, ya sea racial, religiosa, de género o de opción sexual. Pero a pesar de adoptar la imaginería poliétnica,

la globalización comercial no desea la diversidad sino todo lo contrario. Sus enemigos son las costumbres nacionales, las marcas locales y los gustos característicos de cada región. Se dice que las grandes empresas han adquirido tanto poder, que se han hecho más fuertes que los gobiernos. Que, a diferencia de ellos, no tienen que rendir cuentas más que a los accionistas; que carecemos de mecanismos para obligarlas a responder ante el público en general. Se han escrito muchos y muy completos libros sobre el ascendiente de lo que se ha llegado a llamar «el gobierno de las empresas», muchos de los cuales me han demostrado ser inestimables para comprender la economía mundial.<sup>24</sup> Los grandes monstruos corporativos se han unido para imponer un gobierno planetario de facto.

### 2.2.8.-El kitsch.



Kepa Karmona. Size. Collar. 2005. Ready mades.

El kitsch define al arte que es considerado como una copia inferior de un estilo existente. También se utiliza el término kitsch en un sentido más libre para referirse a cualquier arte que es pretencioso, pasado de moda o de muy mal gusto. Lo kitsch empezó a ser definido como un objeto estético empobrecido con mala manufactura. La definición de una pieza como kitsch involucra un secreto desprecio y el deseo de diferenciarlo del arte culto, por lo que las piezas realizadas de materiales

<sup>24</sup> KLEIN, Naomi. No logo. El poder de las marcas. Barcelona: Paidós, 2001.

económicos que imiten otros más caros, normalmente ostentosas, son consideradas *kitsch* sin importar si el autor deseaba aparentar o no una pieza más costosa para que quién la poseyera se destacara como superior. Lo *kitsch* es considerado estéticamente empobrecido y moralmente dudoso. Algunas definiciones de *kitsch*:



Kepa Karmona. Cartografía I. Broche. 2005. Ready mades modificados.

La esencia del kitsch es la confusión de lo ético y lo estético, el kitsch no quiere producir lo 'bueno' sino lo 'bello'...Este anhelo por un pasado es lo 'bello', es un desplazamiento hacia el área que pertenece a la esfera de influencia del kitsch, el kitsch anhela clichés prefabricados... huimos de la realidad en busca de un mundo de convenciones fijas... El kitsch crea la atmósfera de seguridad que la sociedad exige... Toda época de desintegración de valores fue también una época de kitsch.<sup>25</sup>

Acuerdo categórico con el ser: fe según la cual el mundo fue creado correctamente, el ser es bueno y es correcto multiplicarse. O sea, la mierda es negada, la gente se comporta como si no existiese. Su ideal estético es el kitsch, que en su original sentido metafísico es la negación absoluta de la

<sup>25</sup> BROCH, Hermann. Création Littéraire et connaissance. París: Gallimard, 1966.

mierda, en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable. En el reino del kitsch impera la dictadura del corazón. El sentimiento kitsch tiene que ser compartido por un grupo social porque se basa en imágenes básicas de una cultura, grabadas en la gente. El kitsch es el ideal estético de todos los políticos y movimientos.<sup>26</sup>

...es kitsch aquello que se nos parece como algo consumido; que llega a las masas o al público medio porque ha sido consumido; y que se consume (y, en consecuencia, se depaupera) precisamente porque el uso a



que ha estado sometido por Kepa Karmona. Alianzas. 2006. Ready mades un gran número de <sup>modificados</sup>.

un gran número de l consumidores ha acelerado e intensificado su desgaste.<sup>27</sup>

En las obras presentadas se intenta imponer la resistencia al gusto burgués del buen acabado y pulido de los objetos ofertando una artesanía precaria y aleatoria, reciclada e inacabada, con su falsa aura decorativa. Esto las convierte en un trabajo irregular e inacabado, igual que un fragmento existencial. Se trata de evadirse de la regulación legal por medio de la transgresión. El moralismo invita a asumir el papel de cínico. La ubicación del trabajo es en una posición de frontera, con la conciencia del mestizaje y situación de coexistencia pacífica de lenguajes.

26 KUNDERA, Milan. La insoportable levedad del ser. Barcelona: Tusquets, 2006.

<sup>27</sup> ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2004.



Kepa Karmona. Tarjeta. Broche. 2007. Ready mades modificados.

# 2.3.-El proyecto Homeless.

## 2.3.1.-Principios sintácticos.

Tras enumerar las influencias y reflexiones que conforman el núcleo conceptual desde el que se aborda teóricamente la propuesta creativa que se inició en 1996, es el momento de enfocar la vista sobre los supuestos conceptuales relacionados directamente con el proyecto *Homeless*, base del trabajo elaborado durante la etapa lectiva del máster y su posterior proyecto final.

La joyería siempre ha sido el arte nómada. Por ejemplo, las convulsiones que sacudieron Europa hasta el siglo VII y el término despectivo, bárbaros, con que los romanos conocían a los habitantes que se situaban fuera de sus límites y lejos de alcance de su legislación, pueden llevarnos a pensar que estas culturas no tenían un arte propio. Su constante movilidad les obligó a tener un tipo de arte portátil, la joyería y la orfebrería. Lo llevaban consigo mientras huían de sus invasores romanos o cuando después, con la debilidad de Roma, eran impulsados de nuevo por la escasez y el frío a grandes expansiones territoriales.

En la Historia de Occidente también han tenido lugar casos parecidos, como el de las mujeres nobles que tenían que viajar y llevaban una cadena de eslabones de oro con los que pagaban sus necesidades, piezas ornamentales y funcionales a un mismo tiempo. Otros grupos trashumantes del momento presente, como los gitanos, tienen también en la joyería la forma de llevar todo su patrimonio encima y no estar anclados a un sitio. Estos nómadas del primer mundo regalan ostentosas joyas a los recién casados y son enterrados con ellas, lo que proviene de ciertas tradiciones hindúes.

Entre estos grupos en tránsito se encuentran los *sintecho*. Se estima que hoy en día, en 2008, hay una población de unos cien millones de *sintecho* en el mundo. Sólo en los centros urbanos son entre veinte y cuarenta millones, de los que tres millones están en la Unión Europea.<sup>28</sup> Son datos escalofriantes si tenemos en cuenta que su número no para de crecer exponencialmente desde que fue publicada la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, en 1948, donde se decía que tener un hogar es un derecho humano fundamental.

El número de personas sin hogar ha crecido constantemente en todo el mundo en los últimos años. En algunas naciones del tercer mundo como India, Nigeria y Suráfrica, la tendencia es desenfrenada, con millones de niños viviendo y trabajando en las calles. Las personas sin techo se han convertido en un problema en estados como China, Tailandia, Indonesia y Filipinas aunque éstos tienen una prosperidad creciente, ello es debido principalmente a obreros inmigrantes que tienen problemas para encontrar un hogar permanente y al aumento de la desigualdad de ingresos entre las clases sociales. Para la gente de Rusia, especialmente la juventud, el alcoholismo y el abuso de drogas es la causa mayor y la razón de convertirse en *homeless*. En España no existen estudios

<sup>28</sup> Fuente: Miloon Kothari, 2008. Delegado Especial de la ONU para la Vivienda.

oficiales de la cantidad, pero se estima de veinte mil a treinta mil, divididos entre indigentes, emigrantes, transeúntes, *punkies*, antisistema, etc., de los que la tercera parte se encontrarían en Madrid.

### 2.4.2.-La colección.

Uno de los primeros fines del actual proyecto es hacer eco de la realidad de este *espacio de la diferencia*, sus condiciones reales de trabajo y de vida, y su resistencia; mirar a través de los ojos de los marginados que permanecen en la periferia de la sociedad, tratando de alterar la forma de entender lo que viene dado en el sistema, la carga negativa de la sociedad capitalista; dejar claro el hecho de que hay gente que está obligada a vivir en las calles y que esto es inaceptable. Se precisa hacer justicia poética donde no hay justicia social.

Paralelamente a este trabajo de denuncia, a la capacidad política del trabajo, el propósito de esta línea de investigación siempre ha sido encontrar una función a las obras de joyería resultantes. La antropología y la etnografía asignaron, además de la ornamental, una función social, ritual y religiosa intrínseca a las joyas de nuestros antepasados primigenios, función que todavía podemos percibir en las joyas étnicas de los pueblo primitivos contemporáneos. En los últimos siglos se habían desactivado casi todas estas funciones menos la de ornamento.

Las joyas de nuestros antepasados también tenían una función instrumental, en Camerún los hombres de Bana portaban una pulsera ornamental para fiestas y ceremonias acabada en una gran punta donde ponían plumas, esta misma pulsera se convertía en un arma formidable de combate en caso de guerra. En Kenia, en la tribu de los Pokot, todavía hoy, los ancianos nunca se separan de un contenedor, esculpido en madera o cuerno, que llevan colgando del cuello con una larga cadena hecha a mano, es su tabaquera.

En las Islas Salomón los cazadores portan una pulsera hecha de una simple liana enrollada como una espiral en el antebrazo, su función es protegerles del retorno de la cuerda del arco.

A lo que se hace referencia aquí es a dar este paso y añadir de nuevo la función, fabricar joyas utilitarias, herramientas con un fin práctico. Se trata de, como hizo Wodiczko en Nueva York<sup>29</sup>, un ejercicio a caballo entre el arte y el diseño, teniendo en cuenta las connotaciones de portabilidad, durabilidad, coste, etc., y enfocándolo a un *target* de mercado que no es consumidor de este producto, como de tantos otros, por encontrarse fuera del sistema. Se producen unos prototipos que sirvan como artículos de supervivencia, comunicación, defensa y curación; un *work in progress* en la era del *copyleft* cuyo último fin sería la fabricación en serie y la distribución libre de la obra entre las personas sin hogar.

El conjunto se compondría de nueve colgantes. La mayoría de las obras en este recorrido son colgantes porque son joyas en cierto sentido primigenias: objetos encontrados, unidos y atados a una cuerda colgando alrededor del cuello, de la misma forma en que lo llevaba la momia del *Hombre de Ötzi* encontrado en los Alpes en 1991. Buscando la comodidad de uso, las piezas concluidas son de esta forma, resueltas como ready-mades modificados al alcanze de las manos. En las siguientes páginas pueden consultarse las fichas técnicas de las piezas de la colección.

29 Krzysztof Wodiczko: Homeless Vehicle. 1988.

84

-Fichas técnicas de las piezas de la colección del proyecto Homeless.

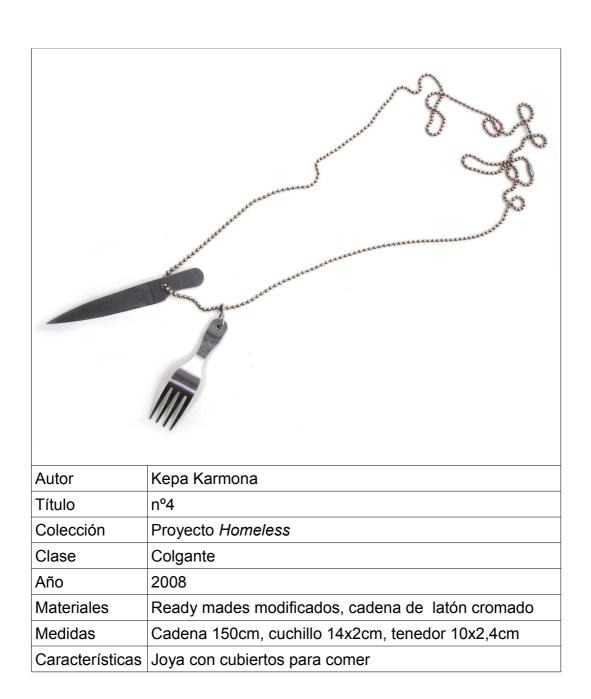




Autor	Kepa Karmona
Título	n°2
Colección	Proyecto Homeless
Clase	Colgante
Año	2008
Materiales	Ready mades modificados, cadena de acero
Medidas	Cadena 150 cm, abrelatas 7,8x2,5cm, cuchara 10,9x4cm
Características	Joya con utensilios de cocina compuesta por un abrelatas y una cuchara



Autor	Kepa Karmona
Título	n°3
Colección	Proyecto Homeless
Clase	Colgante
Año	2008
Materiales	Ready made, cadena de latón cromado
Medidas	Cadena 150cm, tijeras plegadas 7,5x3,5cm
Características	Joya con tijeras multiusos





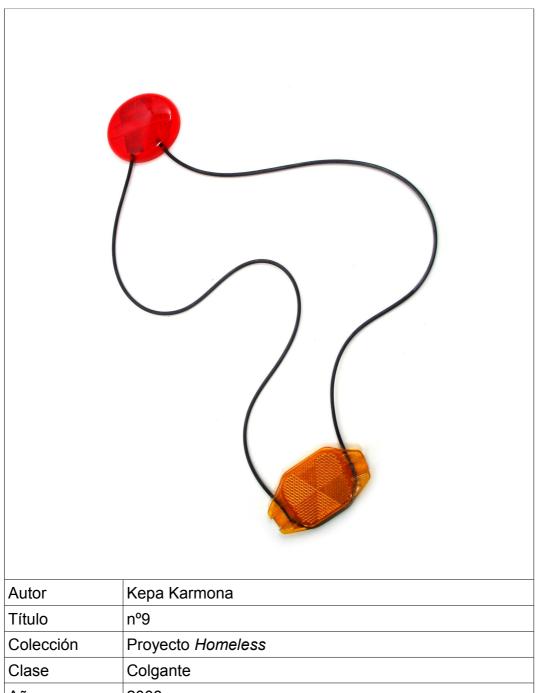
Autor	Kepa Karmona
Título	n°5
Colección	Proyecto Homeless
Año	2008
Materiales	Ready mades modificados, cadena de latón cromado
Medidas	Cadena 150cm, pinza 5,1x4,6cm, crucigrama 10x15cm
Características	Joya para pasar el tiempo







Autor	Kepa Karmona
Título	nº8
Colección	Proyecto Homeless
Clase	Colgante
Año	2008
Materiales	Acero, plastico, dentífrico
Medidas	Cadena 150cm, taza 8,5x7,3cm, cepillo 11,2x2,8cm
Características	Joya para el aseo bucal, permite beber



Autor	Kepa Karmona
Título	n°9
Colección	Proyecto Homeless
Clase	Colgante
Año	2008
Materiales	Ready mades modificados, hilo de caucho
Medidas	Cadena 106cm, rojo 7,4x5,5cm, amarillo 9,8x5cm.
Características	Joya de prevención que permite ser visto por los coches en la noche.

Apéndices.

-Conferencia de Ramon Puig en el simposium *Arts Ornata Europeana* de Barcelona, en 1999.

En el libro "Teoría de la inteligencia creadora", José Antonio Marina define la libertad como "la elemental capacidad de guiar la atención, iniciar un movimiento, dirigir la mirada, elaborar un plan y mantenerlo en la conciencia, evocar un recuerdo. La libertad, más que un destino, es una posibilidad."

El escritor italiano, Italo Calvino, decía que, "Si pienso en escribir un libro, todos los problemas de como ha de ser este libro y como no ha de ser me bloquean y me impiden empezarlo. Si por el contrario, pienso que tengo la posibilidad de escribir muchos libros, una biblioteca entera, me siento rápidamente aligerado; sé que cualquier cosa que escriba será integrada, contradicha, compensada, amplificada, sepultada por los centenares de libros que me quedan todavía por escribir."

Algo parecido me ocurre con esta conferencia, donde, sintetizar ordenadamente y en pocas palabras todo un universo de ideas, de sentimientos, a veces contrapuestos, y de dudas, me bloquea. Por el contrario, mis joyas, mis dibujos, son mi biblioteca, donde, por más que me esfuerce reina el caos, pero un caos preñado de infinitas posibilidades.

Ser capaz de ejecutar alguna de estas posibilidades, de iniciar un movimiento, en mi caso, con las manos tratando de transformar la materia, de interrogarla, siempre ha despertado en mi un sentimiento de libertad y de autoafirmación. También de pertenencia, pues a través del gesto de mi mano acariciando, sopesando, evaluando el material que estoy trabajando, me une a otras manos de otros seres humanos que me

han precedido y que me sucederán, que han repetido y repetirán este mismo gesto.

Frente a la conocida frase " Pienso, luego existo", yo opondría la de " Hago, luego existo" o también "Hago, luego pienso". Siempre me he definido más como un homo faber que como un homo sapiens. Pienso que una concepción pragmática y a la vez desinteresada y lúdica de la vida me ha llevado a interesarme con el trabajo hecho con las manos. Pragmática, porqué solo mis manos son capaces de interpretar y materializar una indefinible necesidad de transformar, de construir, de alumbrar, de hacer visible lo que está invisible. Desinteresada y lúdica, porque solo a través del juego podemos hacer que ocurran las cosas más extraordinarias.

De pequeño, cuando veía y observaba, desde mi casa frente al mar, pasar los barcos y perderse más allá de la línea del horizonte. Imaginaba a que posibles y lejanos puertos se dirigían, a que extraordinarias y exóticas costas e islas encontrarían en su viaje. Me hubiera gustado ser marino, como Ulises, o como los personajes de los libros de Jules Verne, Jack London o de Joseph Conrad. Me sentía absolutamente atraído por conocer lo que se encontraba más allá de aquella línea. Después, descubrí la infinitud de las noches estrelladas. Me hubiera gustado ser astrónomo, pasar noches y noches observando el cielo, explorar más allá del horizonte profundo del universo, imaginando y descubriendo nuevos mundos y nuevos soles. Observar el macrocosmos. Después pensé en hacerme biólogo, penetrar en el microcosmos enigmático de la vida. Pero acabé construyendo mi destino para dedicarme a un arte que permite la posibilidad de descubrir, fabular, inventar, transformar, otra clase de universos. Universos interiores, que emergen de las profundidades de nuestros sueños y deseos.

Este breve recorrido sobre mis deseos quizás se puede explicar porqué como decía Paul Valéry, "Ciencia y arte son casi indiscernibles en el proceso de la observación y de la mediación para separarse en el de la expresión, para acercarse en la disposición, para dividirse definitivamente en los resultados".

El creador también es como un explorador, sabe de donde sale pero no tiene la certeza de a dónde le va a llevar su viaje. Emprenderán su camino buscando la experiencia del riesgo, como una lucha, no contra algo, sino hacia algo, algo que no está detrás para ser imitado, sino delante, para ser inventado, descubierto, vivido, hacia un presentimiento de lo posible pero que siempre se nos escapa.

Por otra parte siempre he sentido una indefinible incomodidad cuando he de definir convencionalmente mi trabajo, ¿Joyero? ¿Artista? ¿Artesano? ¿Creador? ¿Diseñador? Si aplicamos el principio universal de la ciencia, que la energía, y la materia, ni se crean ni se destruyen, se transforman, o como decía Thomas Mann, "La creación no es crear y descubrir de la nada, sino más bien infundir el entusiasmo del espíritu en la materia". Yo diría que me siento más como un aficionado al bricolaje, que participa en un poco de todo y mucho de nada, que se dedica a transformar una materia hecha de recuerdos, sueños y dudas.

En el fondo poco importan las definiciones. Lo importante es hacer, pero no un hacer deslumbrado por el dominio de una técnica, sino para encontrarnos con esos momentos mágicos e inquietantes en los que nos damos cuenta de que somos capaces de infundir ese entusiasmo del espíritu a la materia, y de vivir la experiencia de reconocernos a través del objeto que ha salido de nuestras manos. Un hacer impulsado por la necesidad, no de crear, sino de instaurar un orden en nuestro universo de caos. Un hacer que siempre se mueve en el horizonte que es limite entre la luz y la oscuridad. Que está unido a un proyecto vital.

La creación no es comunicación, la creación es soledad, una soledad serenamente aceptada. Es un hacer que es dialogo, interrogación, confrontación con nosotros mismos. Que requiere concentración, provocar un silencio interior para que podamos escuchar las resonancias de nuestros sentimientos más profundos. Unos sentimientos en los que a la vez buscamos reconocernos, como en un espejo, el reflejo de los sentimientos universales compartidos por todos los seres humanos. El objeto que de esta forma sale de nuestras manos, no es comunicación, sino una forma para compartir con los demás, la experiencia vivida durante el proceso de trabajo, lo que en el hemos hallado, descubierto y hecho visible.

La mejor manera que tenemos de tratar con lo desconocido, lo inexplicable y con lo indefinible es el mito y la metáfora. El mito porqué como decía Cesare Pavese, "esta fuera del tiempo y de la historia", y por lo tanto nos ayuda a transformar, a proyectar, nuestras experiencias en representaciones simbólicas universales, a descubrir lo esencial que hay en ellas en relación con esos sentimientos universales compartidos por todos los seres humanos, a integrarlas en una memoria colectiva. Y la metáfora, porqué ella misma es ambigüedad e indefinición, imprecisión. Sugiere simetrías y contraposiciones, establece sutiles analogías, contiene potencialidades implícitas. Cargada de significados diversos, aunque no podamos explicar estos significados conceptualmente. Es transporte de ideas. La metáfora nos ayuda a materializar en imágenes lo que pertenece al mundo de lo indefinible, que suele ser mucho más vasto que el mundo de lo definible y lo racional. Nos permite sugerir un universo de posibilidades, de crear una obra abierta a múltiples interpretaciones y sugerencias, donde cada nueva mirada sobre ella descubra algo nuevo.

Podría decir que estos pensamientos guían mis actos en el momento de proyectar y de construir, y de hecho están presentes en mi conciencia, pero es mucho más cierto que lo que impulsa mi trabajo es la intuición, no

el pensamiento. El pensamiento y la claridad llegan casi siempre con la acción, llegan con el diálogo con los materiales y las formas. Hacer se convierte para mí en una forma de pensar. Lo que impulsa mi trabajo es el pre-sentimiento, es decir la búsqueda de un sentimiento que espero descubrir, como aprisionado dentro del objeto por mi construido, pero que en realidad ya está en mi. Al mismo tiempo, el hacer se convierte en un diálogo en una lucha vana contra el tiempo y el olvido, se convierte en un deseo de encerrar unos instantes de vida, de presente, en el objeto que construyo, como si fuera un relicario, para proyectarlo hacia el futuro.

Para mi el acto de proyectar y de construir significa vivir la emoción de unos instantes de plenitud. Afrontar el juego combinatorio de múltiples posibilidades, seleccionar y elegir despierta en mí un sentimiento de íntima libertad. Significa buscar lo inesperado y de lo que aparece evaluarlo y compararlo con un modelo imaginario, un modelo formulado a partir de un presentimiento indefinible. Combinar y recombinar las variantes, las unas con las otras, buscar y dar un orden para que cada detalle o elemento se relacione y se subordine al conjunto.

Kandinsky encontraba muchos paralelismos entre su pintura y la música de Arnold Schoenberg. Y Paul Klee escribió "Cada vez me asaltan más los paralelos entre la música y las artes plásticas. Pero no puedo lograr ningún análisis. Sin duda ambas artes son temporales, esto se podría demostrar sin dificultad". No pretendo demostrar esto ahora pero si confirmar esta misma sensación, más bien diría, la necesidad que tengo de estructurar formalmente mis piezas a partir de una estricta sintaxis compositiva que se acerque o que dé la impresión de una polifonía. Buscar un sonido, unas armonías en la relación de las líneas rectas y curvas, en las contraposiciones de planos, en el contraste de los colores y los materiales. Posiblemente por esta razón la mayoría de mis trabajos se estructuran como composiciones de elementos separados, a modo de ensamblaje, creando más espacios virtuales que volúmenes llenos.

Procurando que el objeto no sea visto, no sea percibido en su totalidad al primer golpe de vista, sino que la mirada divague y recorra una sutil red de itinerarios visuales, explorando y descubriendo las relaciones de armonía y contraste entre las diferentes partes del objeto, haciendo necesario un tempo para que la mirada pueda depositarse por todos los rincones de la composición. En mi caso, salvando las distancias y con el debido respeto, diría que mi modelo a imitar es la música intemporal de Bach, el deseo de conseguir la perfección, la claridad de su estructura pero también la profundidad de su misterio.

Por otra parte puede observarse en mis trabajos una constancia y estabilidad en las formas y en los elementos simbólicos utilizados en la composición, que se combinan entre si, constituyendo un cierto estilo. Un estilo que surge espontáneamente, con un concepto dinámico, que va tomando un sentido nuevo en cada obra. Un estilo que está ligado también a una técnica, a un modo de hacer. Por supuesto que la técnica no es un fin en si misma, sino un recurso expresivo muy importante. Siempre he buscado la manera de convertir la técnica en un puente, lo más corto posible, entre las ideas, los sentimientos, y la materia. Haciendo que técnica facilite gestualidad, premeditadamente los trazos y las marcas del proceso de trabajo. Un trabajo que está guiado al mismo tiempo por un deseo de exactitud y de búsqueda del azar.

Para terminar. Me gustaría que mis piezas fueran como las piedras de sueño que los chinos venden en los mercados de Nanjing, ágatas arrastradas por la corriente del río Yangzi, desde la gran cordillera del Himalaya, y que son recogidas y presentadas en tazones llenos de agua, para que de esta manera la ágata adquiera todo su color y el comprador puede escoger la piedra de su sueño.

-Vicky el Vikingo versus Ronald McDonald. Mònica Gaspar.

Arte y Joya Magazine. Nº130, septiembre-octubre 1998.

...Contrastando con las joyas de Xavier Ines Monclús, contenidas, elegantes y basadas en la evocación, situamos a las de Kepa Karmona, explosivas, irreverentes, basadas en el shock. Kepa Karmona (Bilbao, 1969) realiza sus joyas a partir del assamblage de objetos encontrados, manipulándolos a veces o incorporándolos a la pieza a modo de ready-Se trata de un proceder constructivo, en el que todos los made. elementos se ensamblan con la precisión de un relojero. En sus joyas incorpora pequeños juguetes de plástico, sin la pátina de lo antiguo, ni el sentimentalismo de una infancia perdida y, sobre todo, iconos de la sociedad de consumo: desde la mascota de las cadenas de comida rápida, a anuncios de bebidas, *slogans* fragmentados, marcas y logotipos diversos. Le fascina la efectividad y espectacularidad de lo publicitario, su lenguaje, sus estrategias visuales... que traslada a su obra para generar una crítica corrosiva al consumismo, combatiéndolo con sus mismos Así, uno de sus temas recurrentes es la alienación de la juventud, adoradora de marcas (alcohólicas, deportivas, motorísticas...) e iniciada precozmente a la violencia. Su serie de anillos realizados con tapones de bebidas reflejan esta problemática, en la que el grabado del tapón actúa como sello, seña de identidad. Salvo estas excepciones, opta mayoritariamente por los colgantes, por esa inmediatez, esa apropiación instantánea de la pieza, sólo pasando la cadena por el cuello. Es un gesto fácil, como colocarse una medalla o un amuleto, y sin embargo estas joyas no vienen a ser un complemento, un enriquecimiento externo que realce nuestra personalidad. Al contrario, con su rotundidad visual y sus mensajes altamente críticos, parecen anular al portador. Kepa Karmona define así la relación de sus joyas, o sus *metajoyas*, como él prefiere nombrarlas, con la persona: "...utilizan el cuerpo como escaparate y no al revés, atraen a su poseedor y lo vampirizan, lo anulan

en una implosión de mi proyección en ellos. Son mi desinhibición". Como proclama el título del colgante "Bienvenido a Toys'r'us", los juguetes somos nosotros.

El inquietante "Ronald McDonald" con su mensaje "Come Play With Me" tiene algo irónicamente cercano al mensaje bíblico "dejad que los niños se acerquen a mí". Los dos muñecos que brincan en ambos lados del payaso, gracias a unos muelles, son divertidos, alborozados con sus cabezas abiertas llenas de flores, y sin embargo, van armados con puñales. Son niños que han perdido la inocencia, sumergidos en una sociedad que no para de bombardearles información, a menudo no apta para menores. Al lado de estas piezas de marcado carácter sociológico, conviven otras más humorísticas, y aún en las realizaciones más agresivas visualmente, siempre se logra una gran belleza plástica, dentro de esta estética entre *underground* y preciosista, gracias al equilibrio de la composición y la combinación de colores.

El mundo infantil como fuente de inspiración es utilizado de modo distinto por Xavier Ines Monclús y Kepa Karmona, y sin embargo sus posicionamientos pueden entrecruzarse. La evasión de Ines Monclús y la extrema inmersión social de Karmona se plantean como una defensa personal y una actitud creativa. El onirismo y la cruda realidad no dejan de ser interdependientes; la cotidianidad puede parecer poética y amenazadora a la vez; el niño, supuestamente incorrupto, convive con el niño saturado por lo mediático. Vicky el Vikingo no tarda en enfrentarse a Ronald McDonald.

-Kepa Karmona. Kitsch Crítico.Maria-Bettina Eich.Schmuck Magazin. März 1/1999.

"Nada existe, ni en la cultura ni en la naturaleza, que no haya sido transformado o contaminado por la Industria." Fuertes palabras del diseñador de joyas español Kepa Karmona. Él ha sacado sus propias conclusiones de la arrolladora huella que la industrialización impone en las más variadas áreas de la realidad. "Mi lenguaje de imágenes es un lenguaje de estereotipos." Karmona se ve a sí mismo como parte de un mundo en el que se ha convertido casi en imposible encontrar algo que sea inmediato y no haya sido alienado todavía. Realmente no es el primer artista que ha respondido a esta experiencia trabajando con componentes ready-mades sacados de la alienada realidad como materiales de partida. El más famoso ejemplo de esta aproximación artística es, y quizá siempre será, Andy Warhol; pero la literatura moderna también incluye numerosos trabajos cuya peculiar atracción deriva de la yuxtaposición y el ensamblaje en collage de citas y estereotipos. En su joyería, Kepa Karmona trabaja de manera similar: pone juntos productos triviales del mundo consumista (chapas de botella, figuritas de plástico baratas, etiquetas y logos de productos con marca) para crear piezas de joyería que radian festividad de juguetes. Sus innovativas combinaciones explotan los contextos originales de la cultura consumista, revelando su inherente absurdo, y satirizándolo a través del estrafalario gozo de las piezas de joyería resultantes. Los anillos y colgantes de Karmona son desvergonzadamente kitsch. Y el kitsch juega un rol significante en la filosofía de Karmona. "La hermandad de toda la gente del mundo sólo podrá ser erigida sobre el kitsch." Esa frase puede sonar extraña, pero está derivada de una consideración iluminada: "El sentimiento kitsch debe ser comunicado por un grupo social porque está construido sobre imágenes fundamentales de una cultura". Las imágenes elementales que Karmona elige para su joyería vienen frecuentemente de experiencias del mundo infantil: Santa Claus, el logo de la cadena de tiendas de juguetes Toys'r'us, un payaso con el logo de Mcdonald's, o un fiel perrito de plástico. El encanto sacarínico de estas empalagosas figuritas pone en funcionamiento un emocionalismo trivial, y las acumulaciones de objetos ostensiblemente bonitos de Karmona revela qué simples son los mecanismos del emocionalismo.

Las piezas de joyería de Kepa Karmona son, por supuesto, declaraciones tridimensionales de crítica cultural, pero al mismo tiempo son también divertidos y ponibles objetos-ornamentos que, con una conocida sonrisa, alegremente pasa por alto las poderosas y penetrantes influencias del mundo consumista.

-Texto de Ramon Puig para el catálogo de la exposición *Kepa Karmona-Joyas*. Galería Hipòtesi. Barcelona, 2002.

Los Dayak de Borneo recubren su cuerpo con tatuajes de motivos estilizados que representan plantas, frutas y animales del bosque; que con un profundo sentido místico los ayuda a desplazarse y cazar sin romper la armonía original entre ellos y la selva. Las joyas de Kepa Karmona son un intento de crear un sistema de signos simbólicos que, como los de los Dayak, nos ayudan, sino a encontrar una armonía, al menos a sobrevivir en nuestros desplazamientos por la selva urbana y a movernos entre la cultura del consumo y el esquilmamiento de los recursos naturales.

Sus joyas, construidas con la técnica del assemblage, de la frágil unión caleidoscópica de fragmentos de objetos e imágenes de circulación cotidiana, crean signos que nacen del paisaje urbano.

Unos signos que, bajo una mirada superficial, pueden parecer extrovertidas y banales, de fácil subversión y provocación. Pero que con una mirada más atenta podemos descubrir, como en un espejo, el reflejo del miedo al vacío, a lo incierto, a la desorientación y el desconcierto que inquieta al hombre de las grandes ciudades actuales.

#### -Curriculum Vitae.

Pedro Pablo Carmona Rico. Bilbao, 1969. Escritor Abu-Salt 2-21 46009 VALENCIA

34649066949

kepakarmona@gmail.com www.kepakarmona.tk

### **FORMACIÓN**

- 1992-94 -Escuela de Joyería y Relojería del País Vasco, Bilbao.
- 1993-94 -Escuela de Gemología del País Vasco (Instituto Gemológico Español, IGE), Bilbao.
- 1998 -Diplomado en Joyería. Mención Especial 1998. Escola Massana, Barcelona.
  - -Graduado en Artes y Oficios, Especialidad de Joyería. Escola Llotja, Barcelona.
  - -First Certificate or English. University of Cambridge. Barcelona.
- -Alumno de Intercambio. Sección Metalistería. Kent Institute of Art & Design, Rochester. Inglaterra.
- -Curso de creación de páginas web con Dreamweaver. CIME. Etxebarri.
- 2005 -Licenciado en Bellas Artes. Universidad del País Vasco. Leioa.
- -Curso de Aptitud Pedagógica (CAP). Universitat de València.
   Valencia.

# **WORKSHOPS Y SEMINARIOS**

- 1999 Jewelrymaker Shaman? Rietveld Academie, Amsterdam. Holanda.
- 2003 -1er Simposium Arte y Ciencia. Modelos para conocer la realidad. Facultad de Ciencias y Tecnología. UPV-EHU. Leioa.
- 2004 -XVI Turnov Jewellry Symposium. Turnov. República Checa.
  -III Travelling Symposium de Joalharia Contemporânea. Lisboa.
  Portugal.
- 2006 -IV Travelling Symposium de Joieria Contemporània. Mahón. Seminario-Taller sobre Bioarte. CEMACAM Font Roja. Alcoi.

- 2007 V Travelling Symposium de Joieria Contemporània. Vilafranca del Penedés.
- 2008 -VI Travelling Symposium of Contemporary Jewellery. Bratislava. Eslovaquia.

### **CONFERENCIAS Y CURSOS**

- 2004 Joieria? Artesanía? On som? Orfebres FAD. Barcelona.
- 2006 -Fundición de Metal en Orfebrería en la Época de los Íberos. Taller-Seminario. Caudete de las Fuentes.
- 2006-07 Organizador de cursos en la asociación Fabrika12 para el desarrollo de la joyería contemporánea en Valencia:
  - -Creación de joyería: fundición al agua. Sassa Held. Del 12 al 14 de mayo de 2006.
  - -Jugando con formas-jugando con colores-jugando con imágenes. Xavier lnes Monclús. Del 17 al 19 de noviembre 2006.
  - -El papel del papel. Walter Chen. Del 23 al 25 de febrero 2007. -Dibujo de joyas. Carlos Pastor, Kepa Karmona. Del 18 al 29 de mayo 2007.
- 2007 Dibujo de Joyas. Impartición del curso. Fabrika12. Valencia
- 2008 Jewellery in the Expanded Field: A Pedagogy of Jewellery. Conferencia del ciclo Sperk Stret'08. Bratislava. Eslovaquia.

## **EXPERIENCIA PROFESIONAL**

- 1994 -Gorka Trápaga Echevarrieta. Joyerías Mikel. Oficial de joyería. Bilbao.
- -Josep Carles Pérez. Diseñador de Joyería industrial. Oficial de joyería. Barcelona.
- 1997-99 -Carles Codina. Autor, teórico y técnico de Joyería. Oficial de joyería. Mollet del Vallés.
- 2004-07 -Sonia Ruiz de Arkaute. Diseñadora de joyas. Proyectos en colaboración. Izarra.
- 2005-08 -Profesor del Área de Proyectos de Joyería Artística. Ciclo Formativo Superior de Joyería Artística. Escola d'Art i Superior de Disseny de València.

#### **EXPOSICIONES**

- 1995 Schmuck & Gerät. Landesgewerbeamt. Karlsruhe. Alemania.
- 1996 -Indisciplines. La Capella. Barcelona.
  - -Un Art Intim. Can Mulà. Mollet del Vallés.
  - -Enjoiat, 95. Galería Contrast. Barcelona.
- 1997 Accademie in Europa. Academia Carrara. Bergamo. Italia. Effimero = Ambiguo. Atrezzo para la obra de teatro. Imperia. Italia.
- 1998 -Schmuck'98 Special Edition 50th Aniversary. IHM. Munich. Alemania.
  - -Desafío 1664 de Kronenbourg en Arte y Diseño. FAD Barcelona.

- -El Paisatge més Pròxim. La Capella. Barcelona.
- -Ringen, Skulpturen en Miniature. Galerie Katia Rid. Munich. Alemania.
- 1999 -Schmuck'99. IHM. Munich. Alemania.
  - -Nen Això No Es Toca! Kepa Karmona-Xavi Inés. Espai 22A. Barcelona.
  - -Primavera del Disseny. Escola Massana. Barcelona.
  - -Jewelrymaker Shaman? Alrededor de Europa.
- 2000 -Contemporary Spanish Jewelry. OXOXO Gallery. Baltimore/ Thomas Mann Gallery. New Orleans. U.S.A.
  - -La Joia Creada. Fachhochschule. Düsseldorf. Alemania.
  - -Encuentro Entre Dos. Forvm Ferlandina. Barcelona.
  - -Balanced. Zijspring. Anvers. Bélgica.
- 2001 *-El Laboratori de la Joieria 1940-1990.* Museu de les Arts Decoratives. Barcelona.
  - -Balanced. Museu de l'Art de la Pell. Vic.
- 2002 -Kepa Karmona. Galería Hipòtesi. Barcelona.
  - -Joyaux d'Espagne. Espace Solidor. Cagnes-sur-Mer. Francia.
  - -WCC Masterpieces Capolabori. Palacio Bricherasio. Torino. Italia.
- 2003 -Ojo! Contemporary Jewelry from Spain. Craft Shop. Manchester. Inglaterra.
  - -Visiones del Paisaje. Kultur Etxea. Gernika.
- 2004 Zeppelin 2004. Del Acuerdo y el Conflicto. CCCB. Barcelona/Casa de los Morlanes. Zaragoza.
  - -Medalles Contra la Guerra. Galería Alea/Sede FAD. Barcelona.
  - -Fonds Permanent. Espace Solidor. Cagnes-sur-Mer. Francia.
  - -Nova Temporada. Al"65". Vilanova i la Geltrú.
  - -Kinzena Poétika. Òpera Joies. Vilafranca del Penedés.
  - -Gemma Draper, Kepa Karmona i Sonia Ruiz de Arkaute. Òxida Joies. Lleida.
  - -Joyas de España/Sieraden uit Spanje. Galerie Beeld & Aambeeld. Enschede. Holanda.
  - -17ª Exposición Audiovisual UPV/EHU. Sala de Exposiciones del BBVA. Bilbao.
- 2005 -El Laboratorio de la Joyería, 1940-1990. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora.
  - -BCN Jewellery Factory. Craft and Design Centre.
  - Manchester/Bluecoat Display Centre. Liverpool. Inglaterra.
  - -2e. Triennale Européene du Bijou Contemporain. Musée de l'Orfèvrerie. Seneffe. Bélgica.
  - -Maker-Wearer-Viewer. Mackintosh Gallery. Glasgow. Escocia.
  - -Espotukar. Kepa Karmona, Sonia Ruiz de Arkaute. Al"65". Vilanova i la Geltrú.
  - -Deconstruction-Reconstruction. Galería Sztuki. Legnica. Polonia.
  - -Anti War Medals. Velvet da Vinci Gallery. San Francisco. U.S.A.
  - -18ª Exposición Audiovisual UPV/EHU. Sala de Exposiciones del BBVA. Bilbao.
- 2006 -El Laboratorio de la Joyería, 1940-1990. Museu Tèxtil i

- d'Indumentària, Barcelona/ Museo del Traje, Madrid/ Museu de Granollers, Granollers.
- 2007 Romancing The Stone. Ars Ornata Europeana. Manchester. Inglaterra.
  - -Selecció d'obres del Museu Ceskeho raje de Turnov. Sala Trinitaris. Vilafranca del Penedés.
- 2008 -Moderný Sperk z Medzinárodných Putovných Sympózií 2003-2007. V zbierkach Muzea Ceského Ráje v Turnove. (Joyería Contemporánea en los Travelling Symposiums 2003-2007. Las colecciones del Museo de la Bohemia en Turnov). Ceské Centrum. Bratislava. Eslovaquia.

## **PUBLICACIONES**

- -BABETTO, Giampaolo; NICKL, Peter [comisarios] *Schmuck'98*. [Catálogo de la exposición] Munich: Bayerischer Handwerkstag e.V., 1998.
- -Indisciplines 1995-96. [Catálogo de la exposición] Barcelona: Ed. Institut de Cultura de Barcelona, 1996.
- -Arte y Joya Magazine. N°130, septiembre-octubre 1998. Barcelona: Publicaciones Joyeras S.A., 1998.
- -El Paisatge més Pròxim. [Catálogo de la exposición] Barcelona: Ed. Institut de Cultura de Barcelona, 1998.
- -On Diseño. Nº194. Barcelona: On Diseño S.L., 1998. ISSN 0210-2080
- -Experimenta, art & design magazine. N° 22 october 98. Madrid: Experimenta S.L., 1998. ISSN 1133-9675
- -Schmuck Magazin. März 1/1999. Ulm: Ebner Verlag GmbH & Co. KG, 1947-. ISSN 1432-8313
- -DEN BESTEN, Liesbeth; NICKL, Peter [comisarios] *Schmuck'99.* [Catálogo de la exposición] Munich: Bayerischer Handwerkstag e.V., 1999.
- -Primavera del Disseny. 1999. [Catálogo de la exposición]
- -CODINA, Carles. *La Joyería*. Barcelona: Parramón, 1999. ISBN 978-84-342-1762-1
- -GZ journal. October 2001. Stuttgart: Ruhle-Diebener-Verlag,2001. ISSN 1437-2479
- -PELLETIER, Claude; BRAHAM, Frédéric [comisarios] *Joyaux d'Espagne* [Catálogo de la exposición] Cagnes-sur-Mer: Ville de Cagnes-sur-Mer, 2002.
- -LECLERCQ, Anne; BIFFI GENTILI, Enzo [comisarios]. *Masterpieces/ Capolabori. L'artista Artigiano tra Picasso e Sottsass.* [Catálogo de la exposición]. Torino: Fondazione per el Libro la Musica la Cultura, 2002.
- -SAMARANCH, Maria Lluïsa [ed.] *Kepa Karmona Joyas.* Barcelona: Hipòtesi, 2002.
- -Findings. The Association for Contemporary Jewellery's quarterly newsletter. Issue (XX) (mes) (año)
- -O'HANA, Sarah [comisaria]. Ojo! Contemporary Jewelry from Spain [Catálogo de la exposición]. Manchester: City College, 2003.
- -LE VAN, Marthe [editora] 500 Bracelets. Asheville NC: Lark Books, 2005.

- -LECLERCQ, Anne [coordinación] *Triennale Européenne du Bijou* -*Contemporain. 2005.* [Catálogo de la exposición]. Mons: World Crafts Council, 2005.
- -O'HANA, Sarah [comisaria]. *Bcn: Jewellery Factory* [Catálogo de la exposición]. Manchester: City College, 2005.
- -CUNNINGHAM, Jack [comisario]. *Maker-Wearer-Viewer: Contemporary Narrative European Jewellery.* Glasgow: The Glasgow School of Art, 2005. ISBN 978-0-901904-59-1
- -KAWCZYNSKI, Dariusz [comisario]. Dekonstrukcja/Rekonstrukcja. 14<sup>th</sup> International Silverart Competition. Legnica: The Gallery of Art in Legnica, 2005. ISBN 83-87304-68-9
- -BLOXHAM, Jo [comisaria]. *Romancing the Stone*. [Catálogo de la exposición] Manchester: TheVirtualCompany.co.uk, 2007. ISBN 978-0-9556044-2-3
- -GASPAR, Mònica [ed.]. *El Laboratori de la Joieria*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 2007. ISBN 978-84-9850-023-3
- -MANSELL, Amanda. *Adorn. New Jewellery.* London: Laurence King, 2008. ISBN 978-1-85669-574-9
- -MANSELL, Amanda. *Adorno. Nueva Joyería.* Barcelona: Blume, 2008. ISBN 978-84-9801-312-2

#### **PREMIOS**

-1er Premio Desafío 1664 de Kronenbourg en Arte y Diseño. 1ª Edición.

#### **COLECCIONES**

- -Colección Permanente de Joyería. Museu de les Arts Decoratives de Barcelona (desde 2004 trasladada al Museu Textil i de la Indumentaria).
- -1664 de Kronenbourg Art Found.
- -Colección de la Fundación Worlds Crafts Council. Paris. Francia.
- -Colección Museo Internazionale Delle Arti Applicate Oggi MIAAO. Torino. Italia
- -Colección Museu Ceskeho raje. Turnov. República Checa.

# Bibliografía.

- -ALAMIR, Marie; GUINARD, Carole [idea y realización]. *Parures d'Ailleurs, Parures d'Ici: Incidences, Coïncidences* [catálogo de la exposición]. Lausanne: Mudac, 2001.
- -AUGÉ, Marc. Los no lugares. Espacios del anonimato: antropología sobre modernidad. Barcelona: Gedisa, 2006. ISBN 978-84-7432-459-4
- -BAAL-TESHUVA, Jacob. *Alexander Calder.* Köln: Taschen, 2004. ISBN 978-3-8228-7323-6
- -BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos.* México D.F.: Siglo XXI, 1999. ISBN 978-968-23-0347-0
- -BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México D.F.: Ítaca, 2003. ISBN 978-968 -943-48-0
- -BERGESIO, Maria Cristina [comisaria, textos]. *Timetales: Time's Perceptions in Research Jewellery* [catálogo de la exposición]. Barcelona: Duplex/Le Arti Orafe, 2007. ISBN 977-1-13-26456-8
- -BROCH, Hermann; ARENDT, Hannah. *Création Littéraire et connaissance*. París: Gallimard, 1966. ISBN 978-2-07-070298-5
- -CARTLIDGE, Barbara. *Twentieth-Century Jewelry*. New York: Harry N. Abrams, 1985. ISBN 978-0-8109-1685-2.
- -CODINA, Carles. *La Joyería*. Barcelona: Parramón, 1999. ISBN 978-84-342-1762-1

- -COMBALIA, Victòria; CORREDOR-MATHEOS Josep [comisarios]. *La Joia de la Joia. Una Visió de l'Orfebreria Catalana Actual.* [catálogo de la exposición]. Madrid: Electa, 1993. ISBN 978-84-88045-73-7
- -CUNNINGHAM, Jack [comisario]. *Maker-Wearer-Viewer: Contemporary Narrative European Jewellery*. Glasgow: The Glasgow School of Art, 2005. ISBN 978-0-901904-59-1
- -CHEUNG, Lin; CLARKE, I.; CLARKE, B. [ed.]. *New Directions in Jewellery II*. London: Black Dog Publishing, 2006. ISBN 978-1-904772-55-2
- -DEBORD, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 1999. ISBN 978-84-339-0579-6
- -DE CERVAL, Marguerite [dirección]. *Dictionaire International du Bijou.* París: Editions du Regard, 1998. ISBN 978-2-903370-98-5
- -DOMER, Peter; TURNER, Ralph. *La Nueva Joyería: Diseños Actuales y Nuevas Tendencias*. Barcelona: Blume, 1986. ISBN 978-84-7031-568-4
- -DRUTT, Helen W.; DORMER, Peter. *Jewelry of our Time: Art, Ornament and Obsession*. New York: Rizzoli, 1995. ISBN 978-0-8478-1914-0
- -DUHAMEL, Georges. *Scènes de la vie future*. París: Mille et une nuits, 2003. ISBN 978-2-84205-739-8
- -ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2004. ISBN 978-84-9793-386-5
- -FALK, Fritz; HOLZACH, Cornelie [concept]. Schmuck der Moderne. 1960-1998. Modern Jewellery: Catalogue of the Modern Collection in the

Schmuckmuseum Pforzheim. [catálogo inventario de la colección]. Stuttgart: Arnoldsche, 1999. ISBN 978-3-925369-81-0

-FAYET, Roger; HUFNAGL, Florian [eds.]. *Bernhard Schobinger. Jewels Now!* Sttutgart: Arnoldsche, 2003. ISBN 978-3-89790-183-4

-GASPAR, Mònica [ed.]. *El Laboratori de la Joieria*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, 2007. ISBN 978-84-9850-023-3

-\_\_\_\_\_\_; DEN BESTEN, Liesbeth [textos]; GUINARD, Carole [comisaria]. De Main à Main. Apprendre et transmettre dans le bijou contemporain européen. Lausanne: Mudac/5 Continents, 2008.

-GIRALT-MIRACLE, Daniel [texto]. "1900-1980: 80 Años de Joyería y Orfebrería Catalanas". [catálogo de la exposición]. Madrid: Fundació La Caixa, 1981.

-\_\_\_\_\_\_\_, DE DALMASES, Núria et al. [textos]. Argenters i Joiers de Catalunya. Barcelona: Destino, 1985. ISBN 978-84-233-1435-5

-JUNCOSA, Helena [coordinación]. *Tony Cragg. Signs of Life.* Málaga: Gestión Cultural y Comunicación-CAC Málaga, 2003. ISBN 978-84-96159-04-4

-KLEIN, Naomi. *No Logo. El poder de las marcas.* Barcelona: Paidós, 2001. ISBN 978-84-493-1074-4

-KUNDERA, Milan. *La insoportable levedad del ser.* Barcelona: Tusquets, 2006. ISBN 978-84-8310-366-1

-LIPPARD, Lucy R. *El Pop Art.* Barcelona: Destino, 1993. ISBN 978-84-233-2255-8

- -LUCIE-SMITH, Edward. *Movimientos Artísticos desde 1945.* Barcelona: Destino, 1991. ISBN 978-84-233-2057-8
- -MARTÍNEZ MUÑOZ, Amalia. *Arte del Siglo XX. De Andy Warhol a Cindy Sherman.* Valencia: UPV-Servico de Publicaciones, 2000. ISBN 978-84-7721-866-1
- -MEYER-THOSS, Christine. *Meret Oppenheim: Book of Ideas: Early Drawings and Sketches for Fashions, Jewelry, and Designs.* Bern: Gachnang & Springer, 1996. ISBN 978-3-906127-51-4
- -OTEIZA, Jorge. *La ley de los cambios*. Zarautz: Itxaropena, 1990. ISBN 978-84-7086-268-7
- -\_\_\_\_\_. Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007 ISBN 13: 978-84-935542-0-0
- -PUIG CUYÀS, Ramon et al. [textos]. *Ramon Puig Cuyàs. Dibuixos de Taller.* Barcelona: Hipòtesi/Renart, 1995. ISBN 978-84-605-4259-9
- -\_\_\_\_ et al. [comisarios]. *Joieria Europea Contemporánia*. [catálogo de la exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 1987. ISBN 978-84-7664-066-1
- -SCHADT, Hermann. *Goldsmiths' Art: 5000 Years of Jewelry and Hollowware*. Stuttgart: Arnoldsche, 1996. ISBN 978-3-925369-54-4
- -TURNER, Ralph. *Jewelry in Europe and America: New Times New Thinking*. London: Thames & Hudson, 1996. ISBN 978-0-500-27879-6

-WATKINS, David. *The Best in Contemporary Jewelry*. London: Rotovision, 1994. ISBN 978-0-8230-6361-1

## -Publicaciones periódicas:

-METALSMITH. Eugene, Oregon, USA: Society of North American Goldsmiths Pub., 1980-. ISSN 0270-1146

-SCHMUCK Magazin. Ulm, Deutchsland: Ebner Verlag GmbH & Co. KG, 1947-. ISSN 1432-8313

### -Web:

-AUGÉ, Marc. *Hay que amar la tecnología y saber controlarla* [en línea]. Entrevista con ARANA, Patricio. lanacion.com, 22 de junio de 2005. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\_id=714868 [consulta: 30 junio 2008].

-CABALLERO, Leo; BERTOMEU, Amador. *Klimt 02 Community* [en línea]. Barcelona: Tzavara, scp. 2001 [ref. de 23 de mayo de 2008]. Disponible en web: <a href="http://www.klimt02.net">http://www.klimt02.net</a>>

-GARDNER, Sue. *Wikipedia* [en línea]. San Francisco: Wikimedia Foundation Inc., 2001[ref. de 9 de noviembre de 2008]. Disponible en web: <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada">http://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada</a>>

-LÓPEZ CASO, Fernando. *La Sumisión en la Tecnocracia. El Catoblepas, revista crítica del presente* [en línea]. Nódulo Materialista: 2002 [ref. de 9 de noviembre de 2008]. Disponible en web: <a href="http://www.nodulo.org/ec/2002/n006p10.htm">http://www.nodulo.org/ec/2002/n006p10.htm</a>

-SARANTOS, Susan E. *Metalcyberspace* [en línea]. Newport, Rhode Island: 1999 [ref. de 23 de mayo de 2008]. Disponible en web:<a href="http://www.metalcyberspace.com">http://www.metalcyberspace.com</a>