

Universitat Politècnica de València

Joyería Contemporánea, un nuevo fenómeno artístico

Análisis de las relaciones entre la joyería europea y mexicana en la actualidad

Tesis doctoral presentada por Chiara Pignotti

Dirigida por la Dra. Carmen Marcos Martínez

Valencia, octubre 2016



*A nonna Chicca, que esperó a que la última palabra
fuese escrita.*

Un especial agradecimiento:

*A la Dra. Carmen Marcos Martínez por la dirección y
corrección de la tesis.*

*Al centro de investigación IDM y al Departamento de
Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia.*

*Al Prof. Andrés Fonseca y al Centro de Investigación
de Diseño Industrial, de la UNAM.*

A los revisores y miembros del tribunal.

Resumen

La Joyería Contemporánea es un movimiento artístico que se desarrolla a partir de los años 70 cuando varias galerías e instituciones relacionadas con el ámbito de la joyería, europea y estadounidense, comienzan a dar visibilidad a proyectos de investigación sobre los potenciales comunicativos de la joya como objeto signifiante, buscando nuevas relaciones formales y sensoriales con el cuerpo, experimentando nuevos materiales. En un lapso de tiempo relativamente breve la joyería alcanzó aquellas extremas conclusiones alcanzadas por las artes plásticas, abstrayendo el objeto joya de su contexto pragmático para insertarlo en discursos conceptuales autorreferenciales. Según nuestra hipótesis, la Joyería Contemporánea puede resultar, aunque involuntariamente, un aspecto de la homologación cultural imperante que tiende a superar y desvirtuar las diversidades culturales, y al mismo tiempo plantea la revalidación de las artes y artesanías locales, la posibilidad desde países “periféricos” de afirmar cambios de paradigma dentro de la cultura hegemónica.

Basándonos en estas premisas, afirmamos que el objetivo general de esta tesis es contribuir a la aportación de datos para el conocimiento de la joyería artística mexicana, ámbito de estudio hasta ahora no explorado. Esta información pretende ser la base cultural necesaria para un análisis objetivo de la Joyería Contemporánea en confrontación con su actual escenario internacional y mexicano, resultado de un extenso trabajo de campo en México que analiza la historia reciente de la joyería artística mexicana desde las experimentaciones de Víctor Fosado en los años 70 hasta las más recientes manifestaciones propiamente consideradas como Joyería Contemporánea según el modelo internacional. A través de la metodología cualitativa, hemos reconstruido el surgir y el desarrollo de este fenómeno principalmente gracias a la información obtenida de las entrevistas a los artistas joyeros que llevaron adelante la idea de una joyería como una personal expresión artística durante las últimas décadas. Asimismo la investigación bibliográfica nos permitió el hallazgo de folletos y catálogos inéditos de las exposiciones realizadas en instituciones públicas y privadas mexicanas, que nos permitieron fundamentar con exactitud la historia de este nuevo fenómeno artístico. Hemos considerado como punto crucial de nuestra investigación el simposio Área Gris, el primer acontecimiento que puso en confrontación América Latina y Europa sobre este tema, que tuvo lugar en la Ciudad de México en 2010. Este evento ha consolidado definitivamente la influencia de la Joyería Contemporánea en México, creando un fuerte feedback entre los artistas joyeros de ambos continentes, dando lugar a otros proyectos y colaboraciones, que cambiaron definitivamente la fisonomía de este tipo de joyería en México.

Palabras clave: Joyería Contemporánea; joyería mexicana; artesanía; nuevas tendencias artísticas.

Resum

La Joieria Contemporània és un moviment artístic que es desenvolupa a partir dels anys 70 quan diverses galeries i institucions relacionades amb l'àmbit de la joieria, europea i nord-americana, comencen a donar visibilitat a projectes d'investigació sobre els potencials comunicatius de la joia com a objecte significant, buscant noves relacions formals i sensorials amb el cos, experimentant nous materials. En un lapse de temps relativament breu la joieria va aconseguir aquelles extremes conclusions aconseguides per les arts plàstiques, abstraient l'objecte joia del seu context pragmàtic per inserir-lo en discursos conceptuals autoreferencials. Segons la nostra hipòtesi, la Joieria Contemporània pot resultar, encara que involuntàriament, un aspecte de l'homologació cultural imperant que tendeix a superar i desvirtuar les diversitats culturals, i al mateix temps planteja la revalidació de les arts i artesanies locals, la possibilitat des de països "perifèrics" d'afirmar canvis de paradigma dins de la cultura hegemònica.

Basant-nos en aquestes premisses, afirmem que l'objectiu general d'aquesta tesi és contribuir a l'aportació de dades per al coneixement de la joieria artística mexicana, àmbit d'estudi fins ara no explorat. Aquesta informació pretén ser la base cultural necessària per a una anàlisi objectiva de la Joieria Contemporània en confrontació amb el seu actual escenari internacional i mexicà, resultat d'un extens treball de camp a Mèxic que analitza la història recent de la joieria artística mexicana des de les experimentacions de Víctor fossat en els anys 70 fins a les més recents manifestacions pròpiament considerades com Joieria Contemporània segons el model internacional. A través de la metodologia qualitativa, hem reconstruït el sorgir i el desenvolupament d'aquest fenomen principalment gràcies a la informació obtinguda de les entrevistes als artistes joiers que van portar endavant la idea d'una joieria com una personal expressió artística durant les últimes dècades. Així mateix la recerca bibliogràfica ens va permetre la troballa de fullets i catàlegs inèdits de les exposicions realitzades en institucions públiques i privades mexicanes, que ens van permetre fonamentar amb exactitud la història d'aquest nou fenomen artístic. Hem considerat com a punt crucial de la nostra investigació el simposi Àrea Gris, el primer esdeveniment que va posar en confrontació Amèrica Llatina i Europa sobre aquest tema, que va tenir lloc a la Ciutat de Mèxic en 2010. Aquest esdeveniment s'ha consolidat definitivament la influència de la Joieria Contemporània a Mèxic, creant un fort feedback entre els artistes joiers de tots dos continents, donant lloc a altres projectes i col·laboracions, que van canviar definitivament la fesomia d'aquest tipus de joieria a Mèxic.

Paraules clau: Joieria Contemporània; joieria mexicana; artesanía; noves tendències artístiques.

Abstract

Contemporary Jewellery is an artistic movement that developed from the 70s, when several European and American galleries and institutions related to the field of jewelry, begin to give visibility to research projects on the communicative potential jewel as significant object seeking new formal and sensory relationship with the body, experimenting with new materials. In a relatively short period of time they led jewelry to those extreme conclusions reached by the visual arts, abstracting the jewel object of his pragmatic context to insert it into self-referential conceptual speeches. According to our hypothesis Contemporary Jewellery can be, though involuntarily, an aspect of the prevailing cultural homologation which tends to overcome and undermine cultural diversity. On the other hand we also find in it the possibilities of revalidation of the arts and local crafts, the possibility from “peripheral” countries assert paradigm shifts within the hegemonic culture.

Based on these premises, we affirm that the overall objective of this thesis is to contribute to the provision of data for knowledge of Mexican art jewelry, a study area still unexplored. This information is intended to be necessary for objective analysis of the Contemporary Jewellery in confrontation with its current international and Mexican cultural base scenario. What we present is the result of extensive fieldwork in Mexico that aims to analyze the recent history of Mexican art jewelry from the experiments of Victor Fosado in the 70s to the most recent demonstrations properly considered Contemporary Jewelry under international model. Atreves of qualitative methodology, we reconstructed the emergence and development of this phenomenon mainly thanks to the information resulting from interviews with artists jewelers who carried out the idea of jewelry as a personal artistic expression during the last decades. Bibliographic research also allowed us to find unpublished brochures and catalogs of exhibitions held in Mexican public and private institutions, which allowed us to accurately substantiate the history of this new artistic phenomenon. We have considered crucial point of our research symposium Gray Area, the first event that set confrontation Latin America and Europe on this subject, held in Mexico City in 2010. This event has definitely strengthened the influence of Jewelry contemporary in Mexico, creating a strong feedback among jewelers artists from both continents, leading to other projects and collaborations, that definitely changed the physiognomy of this type of jewelry in Mexico.

keywords: Contemporary Jewellery; mexican jewellery; handicraft; new artistic trends.

Índice

Introducción.	15
Capítulo 1	
La joyería en el contexto histórico-cultural Europeo.	27
1.1. Introducción al marco temático y aclaración sobre los términos	29
1.1.1. Joyería étnico tradicional	31
1.1.2. De la bisutería a la joyería comercial	34
1.1.3. Joyas de artistas y artistas joyeros	37
1.2. La joyería entre arte y artesanía: una histórica diatriba	40
1.2.1. El Parangón renacentista	40
1.2.2. La Revolución Industrial y la crisis de la artesanía	43
1.2.3. La necesidad de una artesanía “artística”	46
1.3. De la joyería de <i>fin de siècle</i> al Art Decó: la reformulación del concepto de decoración..	48
1.3.1. Art Nouveau, el auge de la decoración	48
1.3.2. La funcionalidad como paradigma estético	46
1.3.3. Nuevos materiales y símbolos para un nuevo público	57
1.4. Consideraciones sobre la aportación de la Bauhaus	63
1.4.1. El modelo de enseñanza artística	63
1.4.2. La joyería de la Bauhaus	66
1.5. La joyería de artista	69
1.5.1. La aportación de las vanguardias	69
1.5.2. El coleccionismo de joyas firmadas por artistas	71
1.5.3. La post vanguardia	77

Capítulo 2

La joyería como reflejo de la identidad cultural contemporánea.	81
2.1. El fenómeno de la Joyería Contemporánea	85
2.1.1. Alemania e Inglaterra. Los comienzos de una nueva inquietud artística	88
2.1.2. Holanda un nuevo concepto de diseño y de joyería	95
2.1.3. Reflexiones sobre las diferentes tendencias en la Joyería Contemporánea europea.....	97
2.1.4. La Joyería Contemporánea en Estados Unidos de América	102
2.1.5. El eje del sur del Pacífico: Australia, Nueva Zelanda y Latinoamérica	107
2.1.6. La documentación y difusión del fenómeno	116
2.2. ¿Joyería contemporánea, posmoderna o pos-joyería?	120
2.2.1. La transfiguración de los valores tradicionales	122
2.2.1.1. La crítica al valor del oro	122
2.2.1.2. El rechazo de la joyería como ornamento	123
2.2.1.3. Cuestionamientos sobre la portabilidad	127
2.2.2. La transfiguración del objeto joya	130
2.2.2.1. La joya como elemento significante	130
2.2.2.2. Desde la joya como objeto hasta la joya como concepto	133
2.2.2.3. Desde el cuerpo al espacio público, de la esfera íntima a la social.....	136
2.2.3. ¿Se puede seguir llamando joyería?	139
2.3. La Joyería Contemporánea: un fenómeno mediático	142
2.3.1. La conexión a la Red como necesidad para la no exclusión	145
2.3.2. El <i>networking</i> y las galerías	147
2.3.3. KLIMT02: un ejemplo de galería y <i>web community</i>	151
2.4. La identidad latinoamericana en la globalización	154
2.4.1. La “antropofagia” de la modernidad latinoamericana	156
2.4.2. Los efectos culturales de la globalización	159
2.4.3. Los efectos de la reterritorialización: del mexicanismo al auto exotismo	162
2.4.4. Las artes hacia un nuevo paradigma	166

Capítulo 3

La joyería en relación al contexto cultural mexicano.	171
3.1. La joyería mexicana: un ámbito de estudio desconocido.....	173
3.2. La joyería mexicana como arte popular.....	175
3.2.1. La joyería prehispánica.....	181
3.2.2. El valor de los materiales en la joyería mestiza.....	184
3.3. La nacionalización de las vanguardias mexicanas.....	189
3.3.1. La artesanía como herramienta reaccionaria institucional	189
3.3.2. El sistema educativo artístico posrevolucionario	190
3.4. La influencia de la Bauhaus en la enseñanza artística mexicana	196
3.5. William Spratling y la joyería de Taxco de Alarcón	201
3.5.1. El declive de la joyería taxqueña: de artesanos a maquiladores.....	204
3.5.2. La resistencia de los valores artesanales y el respeto por la plata	211
3.5.3 Consideraciones sobre algunos de los resultados del trabajo de campo en Taxco	213
3.6. La joyería comercial mexicana	221
3.7. El uso de la joyería en el arte mexicano.....	224

Capítulo 4

El Fenómeno de la Joyería Contemporánea en México.	233
4.1. El cambio desde la joyería artística mexicana a la Joyería Contemporánea....	235
4.1.1. Víctor Fosado, el precursor.....	236
4.1.1.1. Las esculturas portantes de Víctor Fosado	239
4.1.1.2. La joyería <i>Pigtoportante</i> de Víctor Fosado y Arnaldo Coen.....	242
4.1.2. La primera exposición de Joyería Contemporánea internacional en México	244
4.1.3. Primeros fermentos en torno a la joyería artística	246
4.1.3.1. Lucila Rousset	250
4.1.3.2. Ofelia Murrieta	253
4.1.3.3. Andrés Fonseca	256
4.1.3.4. Lorena Lazard.....	261
4.1.3.5. Andrés Quiñones	265
4.1.3.6. Kunio Takeda	269

4.1.3.7. Consideraciones sobre la joyería artística mexicana.....	272
4.2. La llegada de la Joyería Contemporánea internacional	275
4.2.1. <i>Área Gris</i> , el primer encuentro entre la Joyería Contemporánea de América Latina y Europa.....	280
4.2.1.1. El legado del simposio <i>Área Gris</i> en Latinoamérica.....	288
4.2.1.2. Jorge Manilla.....	291
4.2.2. <i>Think Twice</i> . La primera exposición de Joyería Contemporánea latinoamericana.....	295
4.2.2.1. La selección de artistas joyeros mexicanos en <i>Think Twice</i>	297
4.2.2.2. Eduardo Graue	301
4.2.2.3. Martacarmela Sotelo.....	305
4.3. La influencia de la Joyería Contemporánea en México.....	308
4.3.1. La apropiación del término “contemporánea”.....	309
4.3.2. El aspecto no comercial de la Joyería Contemporánea	312
4.3.2.1. Desde el <i>Proyecto Joya</i> al colectivo <i>Sin Título</i>	313
4.3.2.2. Reflexiones sobre la acepción de joyería conceptual.....	321
4.4. El actual circuito de la Joyería Contemporánea en México.....	324
4.4.1. Lugares expositivos	324
4.4.2. Los <i>workshops</i> de los artistas joyeros internacionales.....	330
4.4.3. Las diferencias sustanciales entre la Joyería Contemporánea mexicana y europea.....	337
4.5. La opinión de los mexicanos sobre sus experiencias con la Joyería Contemporánea internacional	341
Conclusiones.....	349
Bibliografía, links e índice de las imágenes.....	357
Anexo. Entrevistas.....	387
Ester Echeverría.....	388
Andrés Fonseca.....	392
Claudio Franchi.....	403
Laura Gómez.....	417
Lorena Lazard.....	422
Ana Elena Mallet.....	429
Jorge Manilla.....	437

Kevin Murray.....	446
Ofelia Murrieta.....	449
Zinna Rudman.....	457
Colectivo <i>Sin Título</i>	464
Martacarmela Sotelo.....	474
<i>Walka Estudio</i>	477

Agradecimientos.	490
-------------------------	------------



Introducción



Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, joya es en primer lugar “adorno”, en segundo lugar menciona su hechura con “metales preciosos” y en último lugar “en su mayoría utilizado por mujeres”. Ahora, siguiendo estos tres elementos constituyentes del significado joya, según la acepción lingüística, podemos decir que la Joyería Contemporánea, se caracteriza justamente por desvincularse y en algunos casos oponerse, a estos tres principios.

La Joyería Contemporánea es un fenómeno artístico que nace en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, desde el ámbito de la joyería tradicional, gracias a la voluntad por parte de algunos orfebres de renovar el lenguaje de la joyería hacia la libre expresión del artista. Como veremos, se experimentaron los potenciales comunicativos de los materiales y de la joya como objeto significante, buscando nuevas relaciones formales y sensoriales con el cuerpo. En un lapso de tiempo relativamente breve llevaron la joyería a aquellas extremas conclusiones alcanzadas por las artes plásticas, abstrayendo el objeto joya de su contexto pragmático para insertarlo en discursos conceptuales autorreferenciales.

El principal problema que hemos encontrado a la hora de realizar este trabajo de investigación ha sido la inexistencia de un tesoro compartido que indique exactamente la tipología de cada joyería, encontrándonos constantemente con el reto de elegir los términos que creemos más adecuados y la necesidad de aclarar y justificar cada elección. El mismo término Joyería Contemporánea no es unívoco, el fenómeno artístico al que nos referimos ha sido definido también como Nueva Joyería o Joyería de Autor, de Investigación, de Estudio, entre otras variantes. Hemos decidido elegir Joyería Contemporánea por ser en la actualidad el término más ampliamente empleado tanto en Europa como en México, aunque, como veremos, la ambigüedad de este término (que literalmente puede significar cualquier tipo de joyería que esté hecho hoy día) junto al desconocimiento de la existencia del fenómeno artístico al que se refiere, hizo que su popularidad conllevara malentendidos, siendo adoptado también por ramas de la joyería a las que no les corresponde.

Consideramos con el término Joyería Contemporánea toda aquella producción artística que define el homónimo circuito (expositivo, editorial, educativo y de

mercado) que actualmente se ha configurado como un circuito principalmente mediático, que responde a una serie de plataformas telemáticas, que unifican el que se podría nombrar como “gremio mundial”. Por su profusión telemática el término *Contemporary Jewellery* se ha afirmado y popularizado en breve tiempo en muchos países. También en México el término se popularizó gracias a la información en Red, pero la intención de considerar y presentar a la joyería como una forma de arte individual tiene una propia historia local que ha sido paralela e independiente de la historia europea. Con el fin de distinguir y dar la justa importancia a esta historia hemos decidido emplear otra demarcación, la de Joyería Artística mexicana para toda aquella producción que se realizó antes de que llegase la influencia de la Joyería Contemporánea, tal y como justificaremos en el primer ítem del cuarto capítulo.

La peculiaridad de la Joyería Contemporánea la ubica mucho más cerca del ámbito del arte contemporáneo que no al de la joyería tradicional, aunque todavía no se tiene en consideración dentro del currículum de la formación en las facultades de Bellas Artes,¹ especialmente en España e Italia.

La Doctora Carmen Marcos Martínez incluyó la joyería como proceso creativo en el marco de su asignatura, la Fundición Artística, en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universitat Politècnica de València). Desde el Laboratorio de Fundición del Departamento de Escultura, muchos han sido los alumnos que han querido profundizar en este campo, contribuyendo con sus trabajos y su producción artística, a ampliar teórica y técnicamente el conocimiento acerca de las posibilidades expresivas a través de la joyería.²

Por lo que nos concierne, el trabajo final de Máster *La “Joyería Contemporánea” una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual* (2011), constituyó el prelude para la tesis doctoral. Gracias a este primer análisis hemos determinado un cuadro general sobre la Joyería Contemporánea, examinando sus características en relación con nuestra obra artística. En la primera fase de investigación hemos realizado un trabajo de campo en Múnich (Alemania) durante

1 La enseñanza de la joyería artística la encontramos en algunas escuelas de diseño o de formación profesional, como el curso *Joyería y Objeto*, recién abierto en la Escola d'Art i Superior de Disseny de Valencia cuyo Título Superior de Diseño es equivalente al Título Universitario de Grado a todos los efectos.

2 De hecho en Valencia contamos con una realidad de interrelación entre el Laboratorio de Fundición del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes y el Departamento de Joyería Artística de la Escuela de Artes Superior y de Diseño: muchos estudiantes después de licenciarse en Bellas Artes pasan al grado formativo en joyería, y viceversa, animados por la inquietud de ampliar sus recursos técnicos y expresivos, creando obras fuera de las categorías convencionales. Este continuo y fructífero intercambio de experiencias lo hemos hecho evidente en el proyecto expositivo *Puentes. Joyería Contemporánea*, en el Centro de Artesanía de la Comunidad Valenciana, en mayo de 2013, comisariado por quien suscribe estas líneas y Rodrigo Acosta, con el apoyo de la Dra. Carmen Marcos.

la celebración de *Schmuck*, una de las principales ferias de Joyería Contemporánea, donde pudimos conocer artistas latinoamericanos cuyas historias y obras nos hicieron reflexionar sobre la posibilidad de seguir investigando dirigiéndonos hacia lo que se está produciendo fuera de Europa.

Al año siguiente tuvimos la oportunidad de llevar a cabo un estudio sobre la joyería en plata en Taxco de Alarcón, financiado por la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno Federal de México. Allí tuvimos la ocasión de entrevistar a personas relacionadas con varias vertientes de la joyería, artesanos, diseñadores y artistas, que nos dieron la posibilidad de formular un discurso crítico y analítico sobre la situación de la joyería local en relación a su pasado histórico y a los proyectos futuros.

En Taxco no hemos encontrado ninguna referencia de la Joyería Contemporánea, pero pudimos desde entonces darnos cuenta que algo estaba surgiendo en la capital, como las exposiciones organizadas por la galería Medellín 174, la inauguración de la galería ISMOS, la exposición *¿Y si Adelita se fuera con las joyas?*, un proyecto de un colectivo de joyeros inspirados en la Joyería Contemporánea y organizado con motivo del bicentenario de la Revolución Mexicana, en el Museo de Artes Populares.

Hubo también la significativa coincidencia de que el simposio *Área Gris, Primer Encuentro Internacional de Joyería Contemporánea: América Latina – Europa*, y *Think Twice*, la primera exposición de joyeros contemporáneos latinos, tuvieron lugar en la Ciudad de México en 2010. Estos acontecimientos han sido los factores determinantes para convencernos de que el estudio de la joyería mexicana podría



Andrés Fonseca en el taller del Grupo de Investigación y Desarrollo en Joyería, GID. UNAM, 2014.

ser un sujeto de análisis paradigmático para aportar un enfoque distinto al estudio sobre el más amplio fenómeno de la Joyería Contemporánea.

A partir de estos antecedentes se formuló la hipótesis que dio comienzo a la actual investigación: la Joyería Contemporánea, como fruto de la cultura occidental, está actualmente ejerciendo una influencia en el desarrollo de la joyería mexicana.

Nos interesó hacer evidente, en primer lugar, que la Joyería Contemporánea caracterizada por una suerte de conceptualización del objeto decorativo, convertido en obra de arte sin fines utilitarios, sea un resultado que pudo tener lugar sólo por el específico desarrollo de la cultura occidental, europea y estadounidense. Con este objetivo nos hemos prestado a reconstruir el humus cultural desde el cual surgió la Joyería Contemporánea en la posguerra, su configuración como fenómeno artístico y sucesivamente mediático extendiéndose a los otros continentes. En Europa resulta que la Joyería Contemporánea se manifestó tras la necesidad de superar el obsoleto simbolismo y valores de la joyería tradicional, aristocrática y burguesa, buscando una redefinición acorde con la nueva identidad cultural. Actualmente esta nueva identidad ha sido llevada como modelo de una sociedad global, cuyas referencias las encontramos bajo tres aspectos: la relación con el arte contemporáneo, la conversión de la Joyería Contemporánea en fenómeno mediático y la influencia de la globalización sobre las culturas locales Latinoamericanas.

Según nuestra hipótesis la Joyería Contemporánea puede resultar, aunque involuntariamente, un aspecto de la homologación cultural imperante que tiende a superar y desvirtuar las diversidades culturales, pero también encontramos en las posibilidades de revalidación de las artes y artesanías locales, la posibilidad de afirmación desde países “periféricos” de cambios de paradigma dentro de la cultura hegemónica. En este momento nos hizo falta averiguar hasta qué punto esta influencia conlleva una tendencia a la emulación o por el contrario pueda ser un posible empuje para una renovación de la joyería mexicana.

Resultó pues necesario realizar un trabajo de campo para adquirir aquella información de primera mano que describiera la situación real de la joyería mexicana. En 2014 con el apoyo de las *Becas para Estancias de Contratados Predoctorales en Centros de Investigación Fuera de la Comunidad Valenciana*, otorgadas por la Conselleria de Educación de la Generalitat Valenciana, tuvimos la posibilidad de volver a México, realizando una estancia con el profesor Andrés Fonseca, director del GID (Grupo de Investigación y Desarrollo en Joyería, Centro de Investigaciones

de Diseño Industrial) de la Universidad Nacional Autónoma de México. El trabajo de campo se concentró en México D.F., con los objetivos de registrar el panorama actual de la Joyería Contemporánea en México, reconstruir los antecedentes locales de una joyería considerada como expresión artística y finalmente analizar sus relaciones con la Joyería Contemporánea internacional, relaciones que se han estrechado a partir del mencionado simposio *Área Gris*.

Desconocida, menos por los que la vivieron, es la historia de aquel peculiar tipo de joyería realizada con la intención de obra de arte, es decir sin la preeminencia del aspecto comercial o decorativo. Sólo gracias a las entrevistas con los protagonistas de estos acontecimientos, durante la década de los años 80 y 90, y el hallazgo de algunos catálogos y folletos de las invitaciones a las exposiciones de aquel periodo pudimos reconstruir algunos momentos de esta importante historia. Igualmente cualitativa ha sido la metodología de la investigación acerca del escenario actual, entrevistando a los jóvenes joyeros que se interesaron por la Joyería Contemporánea a partir del simposio *Área Gris*.

Las entrevistas comenzaron siguiendo un listado de nombres formulado tras la investigación previa en Internet, de los artistas joyeros que participaron en exposiciones o fueran miembros de algún directorio *online*, como el de *Klimt02*, importante referente internacional. Estos autores podemos definirlos como el primer marco referente de la Joyería Contemporánea mexicana, ya que han sido accesibles desde las plataformas de este específico circuito, aunque haya sido muy escasa la información que los acompaña. El listado ha sido confrontado con el profesor Andrés Fonseca que nos ayudó a conseguir los contactos y nos sugirió algunos nuevos. La mayoría de las personas entrevistadas nos dieron el nombre de quien, según su criterio, estaba trabajando la joyería como una expresión artística personal. De esta manera conseguimos un panorama amplísimo, dentro del cual las vertientes de arte, artesanía y diseño, al cual los entrevistados se referían con la acepción de Joyería Contemporánea variaban notablemente. Tuvimos, por tanto, que seleccionar sólo el material que más podía ayudarnos a formular un discurso lo más coherente y conciso. Las entrevistas que no han sido citadas en el presente trabajo, quedan como material de archivo para futuras publicaciones y proyectos.

Además de los artistas entrevistados ha sido muy importante el encuentro con otras personas relacionadas con el tema, como las investigadoras Ana Elena Mallet y Gobi Stromberg, que nos facilitaron valiosa información. En definitiva las entrevistas han sido el material principal con el cual hemos redactado el capítulo *El Fenómeno*

de la *Joyería Contemporánea en México*, citando textualmente, haciendo referencia a obras, opiniones y vivencias. También ha sido importante la incursión sobre todos los aspectos de la joyería mexicana en su contexto histórico-social, como base desde la que considerar una correcta lectura de la Joyería Contemporánea mexicana desde su propio ámbito cultural.

La recopilación bibliográfica durante el trabajo de campo ha sido igualmente fundamental para obtener información que desde Europa habría sido imposible encontrar. En los archivos de los museos como el MAP, Museo de Artes Populares, y el Franz Mayer, entre otros, pudimos consultar catálogos y folletos de las exposiciones de joyería que tuvieron lugar en México, así como hallar algunos de los pocos textos publicados, ahora fuera de edición, sobre la joyería mexicana, como *La Platería en Yucatán* (S. Teran, 1983). En las bibliotecas de la UNAM, hemos encontrado la bibliografía necesaria para la formulación del discurso sobre la situación del arte latinoamericano en relación a los centros culturales hegemónicos, (especialmente en las publicaciones del Instituto de Investigaciones Estéticas). Asimismo hemos podido consultar en la biblioteca del Centro de Investigación de Diseño Industrial, la colección de la revista *Metalsmith*, fuente de informaciones importantes sobre la joyería estadounidense.

Con respecto a la Joyería Contemporánea europea hay que destacar que desde la primera investigación en 2011, donde nos hemos encontrado con la dificultad de encontrar bibliografía específica, en estos últimos años ha habido una increíble sucesión de publicaciones que evidencian la actualidad y el creciente interés acerca de este tema. Las principales fuentes para el discurso sobre la joyería europea han sido: *On Jewellery* (2012), compendio sobre la Joyería Contemporánea europea, por Liesbeth den Besten, cuya postura bastante crítica y objetiva nos ha interesado desde sus anteriores artículos; *Contemporary Jewellers: Interviews With European Artists*, una recopilación de entrevistas que Roberta Bernabei realizó a los principales protagonistas europeos del movimiento; y *Contemporary Jewellery in Perspective*, (Skinner, D. (ed.), 2013), que nos dio la guía para una visión global de la Joyería Contemporánea en los distintos continentes. Por último citamos la tesis doctoral de Ana Campos: *La Joyería Contemporánea como arte. Un estudio Filosófico* (2014), texto en el que nos apoyamos para avalar nuestra hipótesis de la Joyería Contemporánea como un fenómeno derivado de las peculiaridades culturales de Europa, y la definición de ésta como “arte sin fin”. De todos modos para la realización de un análisis actual de la Joyería Contemporánea la fuente de información principal

es sin duda Internet, donde el discurso sobre este fenómeno se mueve a través de plataformas específicas, que proporcionan un acervo de los principales eventos y artículos con ellos relacionados.

El trabajo de campo en Europa nos dio la oportunidad de conocer y encontrarnos con algunos de los protagonistas, visitar galerías, exposiciones, ferias y congresos que nos dieron una clara visión de la complejidad de este movimiento artístico. De esta experiencia resultaron las entrevistas al mexicano Jorge Manilla y a los chilenos Claudia Betancourt y Nano Pulgar, casos de éxito de joyeros contemporáneos latinoamericanos en el escenario europeo; y la entrevista al historiador de arte y orfebre romano Claudio Franchi, el cual nos dio una visión más crítica del fenómeno, en la que nos apoyamos para cuestionar algunos aspectos inherentes a nuestro discurso, como el problema de una definición más apropiada y la pérdida del conocimiento técnico y manual por parte de las nuevas generaciones.

Concluyendo, hacemos evidente que siendo el mundo de la joyería tan amplio, tanto desde el punto de vista histórico, como sus distintas vertientes existentes en la actualidad, hemos seleccionado rigurosamente la información que hemos considerado pertinente. Nos habría gustado hablar más detenidamente sobre la joyería primitiva y de las antiguas civilizaciones, habiendo encontrado material e información muy interesante para profundizar sobre el primigenio aspecto mágico-religioso, así como el valor material y simbólico de los elementos, pero hemos preferido limitarnos a una introducción general tanto de las antiguas civilizaciones europeas como de las prehispánicas. Asimismo, mucho habríamos podido escribir sobre la influencia en la joyería mexicana a raíz de la conquista española pero nos habríamos alejado bastante de nuestro objetivo. Hemos encontrado más oportuno profundizar sobre el linde de la joyería entre arte, artesanía y diseño, a partir de la herencia del Arts and Crafts y de la Bauhaus, tanto a nivel estético/artístico como ideológico/cultural, ya que estos movimientos ejercieron una importante influencia en la cultura mexicana. Por el mismo motivo hemos considerado mejor hablar poco de la joyería comercial, tanto en Europa como en México, siendo el ámbito de esa joyería “ideológicamente” más alejado a nuestro tema de trabajo, con lo cual justificamos la no inclusión de importantes firmas como Bulgari, Tiffani, Chanel, que en sus comienzos han aportado mucho al desarrollo de una joyería distinta, tanto por los materiales como por la imagen de un nuevo estatus social. Hemos preferido dar más espacio a la relación entre la joyería de artista y la Joyería Contemporánea

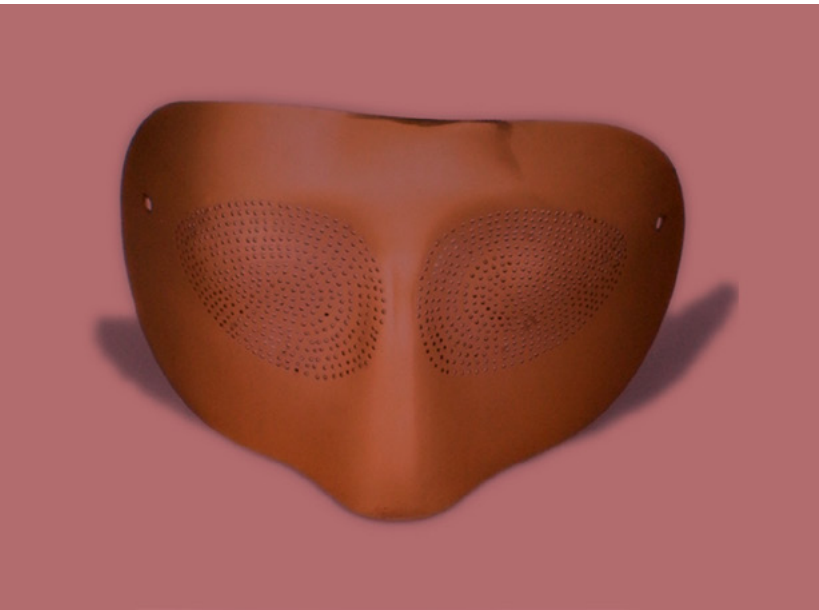
encontrando interesantes puntos de aportación y diálogo.

Por último indicamos que la estructura de esta tesis se adapta a la propia dinámica del trabajo de campo: los primeros capítulos están enfocados principalmente al escenario europeo, trabajo resultante de los primeros años de investigación. Podrían ser considerados como una introducción al tema general de la Joyería Contemporánea, con el objetivo de averiguar los puntos focales que formaron el humus cultural desde el cual surgió el fenómeno y su desarrollo hasta la actualidad. Los últimos dos capítulos hacen referencia sólo a la cultura mexicana a partir de la información recopilada durante el trabajo de campo en México en 2014. En ellos estudiamos los factores que han influenciado la joyería mexicana en su estética, simbología y materiales empleados, así como las dinámicas que han caracterizado el desarrollo de la joyería artística mexicana hasta el encuentro con la Joyería Contemporánea internacional. El cuarto capítulo es el apartado principal donde se reúnen los resultados más significativos en concordancia con el objetivo e hipótesis principal. En anexo hemos adjuntado las transcripciones de las entrevistas más significativas, esperando puedan ser útiles al trabajo de otros investigadores, invitando a dar continuidad al estudio de este tema que tanto nos ha apasionado.



Capítulo 1

La joyería en el contexto histórico-cultural Europeo



“

Así como la joya de la sociedad antigua exprime en el fondo su naturaleza esencialmente teológica, al mismo modo el bijou de hoy sigue, exprime, significa nuestro tiempo ... se puede decir que el bijou se ha laicizado. Esta secularización ha tocado ... la sustancia misma de los bijoux: ya no están hechos sólo de piedras o metales ... y cuando imitan los metales preciosos, oro o perlas, lo hacen sin vergüenza. La imitación es característica de nuestra civilización capitalista, no es un mundo hipócrita de mostrarse ricos a buen precio; ella muestra claramente, no busca engañar (...) en breve, hay una liberación general del bijou; su definición se amplía, se trata de un objeto (...) privado de prejuicios. Variado en las formas y en los materiales, infinitamente utilizable, ya no sujeto a la ley del precio alto ni a la de un uso especial, festivo, casi sacralizado: el bijou ha llegado a ser democrático.

Roland Barthes.

1.1. Introducción al marco temático y aclaración sobre los términos.

Para entender mejor de qué trata nuestro sujeto necesitamos ubicar y delimitar a la Joyería Contemporánea en relación al que definimos como “sistema joyería”, es decir, todos aquellos ámbitos que incluyen a la joyería. Con esta intención hemos realizado un gráfico aclaratorio que nos fue de gran ayuda para las presentaciones públicas de nuestro trabajo, siendo una rápida propuesta visual en donde se ubica nuestro sujeto de investigación, la Joyería Contemporánea, y su relación con las demás vertientes.

Basándonos en otros estudios sobre los varios sectores de la joyería, hemos concluido resumiendo cinco vertientes básicas:

- la joyería étnico/tradicional,
- la bisutería,
- la joyería comercial,
- la joyería de artista,
- la Joyería Contemporánea.

Como se puede ver en el gráfico de la siguiente página, la joyería étnico/tradicional está posicionada en el centro, siendo ésta la primera manifestación de la joyería de cualquier civilización en todos los tiempos. Las otras cuatro vertientes son una derivación moderna de la primera, fruto de una serie de factores sociales y de fenómenos artísticos que a lo largo de la cultura occidental cambiaron el concepto y la realización de la joyería tradicional, dándole nuevos campos de acción en el arte y en la industria, respondiendo a nuevos cánones y necesidades sociales, como los de la moda y el lujo.

Hemos decidido poner la joyería comercial y la Contemporánea opuestas una a la otra para subrayar que la intención comercial es el principal factor de crítica que distingue la Joyería Contemporánea, cuya intención es puramente artística. De todos modos la Joyería Contemporánea, por su carácter conceptual, se retroalimenta de todas las experiencias inherentes a las otras categorías, inclusive de la comercial, apropiándose de sus peculiaridades y usándolas como metáforas y/o material para

su personal discurso.

Las intersecciones resultantes de los círculos en el gráfico, crean espacios intermedios donde posicionar las obras que tienen características en ambas vertientes: por ejemplo la joyería de artista que se limita a ser un mero cambio de escala de pinturas o esculturas, se puede considerar tendente al ámbito de la joyería comercial; por el contrario, el anillo del centenario de Bulgari diseñado por el artista Anish Kapoor es una joya que desde la esfera comercial va acercándose a la joya de artista.

Por último destacamos que el gráfico evidencia la relación entre el “sistema joyería” y el “campo expandido del arte”, en el cual desaparecen los límites categoriales . La esfera de la joyería de artista y de la Joyería Contemporánea, con perspectivas e intenciones muy distintas entre sí, se posicionan en el eje que hemos trazado, considerándolas como el puente entre un sistema y el otro.

El gráfico ha sido presentado por primera vez con motivo de la ponencia *¿Qué*

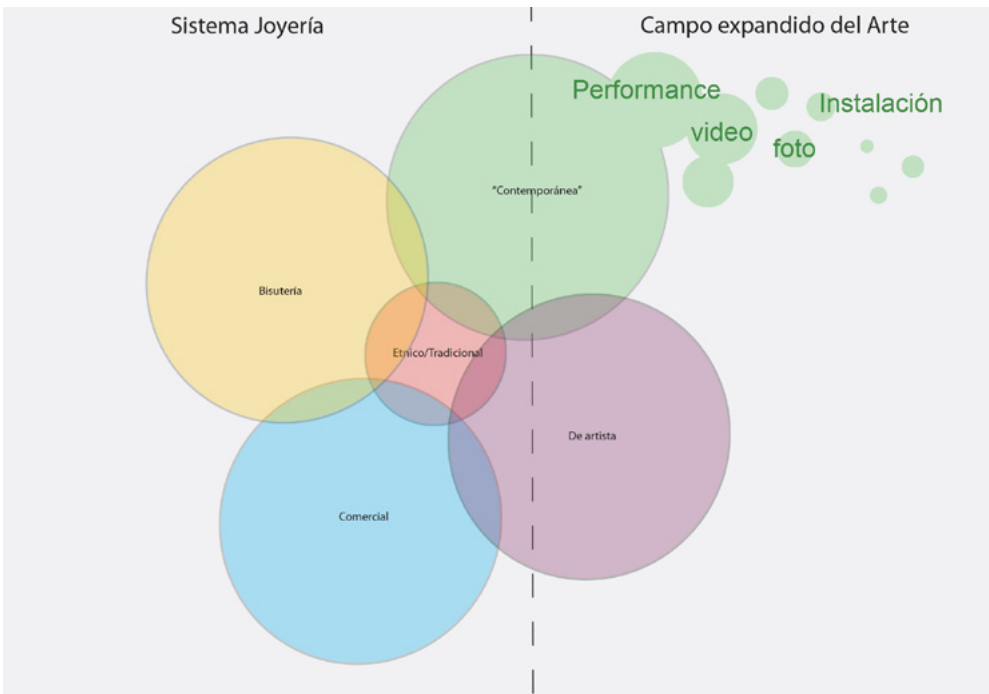


Fig. 1. Gráfico representante el “Sistema Joyería” y su relación con el “campo expandido del arte”.

*es Joyería Contemporánea?*¹ en el Centro de Investigación de Diseño Industrial, resultando ser una óptima herramienta para entender rápidamente y con claridad, el marco temático al que nos referimos, evitando fáciles malentendidos debidos a la mencionada carencia de términos específicos. El gráfico resultó ser efectivo también como herramienta de investigación durante el trabajo de campo, ayudándonos en la ubicación y sucesiva valoración, de las obras que hemos encontrado a lo largo de las entrevistas. Las obras han podido ser fácilmente posicionadas dentro del esquema, respondiendo, según sus características, a factores que las acercaban o las alejaban del centro del círculo de la categoría correspondiente o de los espacios intermedios.

Este gráfico está formulado de manera tal que pretende evitar cualquier jerarquía entre las categorías, ya que, según los ámbitos, existen prejuicios discriminatorios hacia una vertiente u otra. Estos prejuicios nacen por la falta de un conocimiento global del “sistema joyería”, y de las peculiaridades de cada categoría, a las cuales no se les puede aplicar los mismos parámetros de juicio y valoración.

1.1.1. Joyería étnico tradicional.

Con joyería étnico-tradicional nos referimos a la todos aquellos objetos que son llevados en el cuerpo pertenecientes a la tradición cultural de una determinada etnia, de la cual reflejan la estética, valores, rituales y creencias religiosas.

Las relaciones sociales se basan en el recíproco reconocimiento, en el que los atuendos y los ornamentos son el primer lenguaje corporal de identificación. Para establecer un parámetro podemos decir que en la costumbre general se suele atribuir un más alto nivel social cuanto más sea vestido y enriquecido el cuerpo de una determinada persona. En la cultura primitiva los ornamentos suelen ser elementos que otorgan un determinado poder a quien los lleva no sólo por su carácter artificial de fuerte impacto estético, sino también por el poder mágico y simbólico que se atribuye a estos objetos. Los elementos empleados tienen una función de amuleto, que ofrece protección, o de talismán, que atrae la buena suerte, según la combinación entre el poder intrínseco del material, la forma y el color del objeto. La importancia del poder apotropaico de las joyas es evidente en el uso funerario y en la mitología de las antigua civilizaciones, que en su mayoría recurrían al uso

1 PIGNOTTI, C. ¿Qué es Joyería Contemporánea?. (Ponencia). En: Ciclo de conferencias Miércoles de Pláticas en el CIDI. Aula Magna Horacio Durán. CIDI. Centro de Investigación Diseño Industrial, UNAM. México DF, 2014.



Fig. 2. Mujer de la etnia Mursi de África, y mujer de la Mongolia en sus atuendos tradicionales.

poético de la descripción minuciosa de los ornamentos de los dioses y héroes, faraones y emperadores, como alabanza de sus fuerzas, poderes y pureza espiritual. Una de las más sugestivas descripciones que hemos encontrado es la del conjunto ornamental de la diosa mesopotámica Istar en la narración de su descendimiento al mundo de los infiernos. Se trata de la descripción de un acto iniciático donde la diosa tiene que pasar por siete puertas y en cada una desprenderse de sus joyas con el fin de bañarse en la fuente de la vida, regresando en seguida a cruzar las puertas, recobrando sus joyas pero a otro nivel espiritual. El ornamento de la diosa cubre totalmente su cuerpo, desde la corona, a las joyas del pecho, de las caderas, pulseras y tobilleras, así como un mantel de oro y piedras preciosas cuyas características recuerdan el de la Reina Puabi hallado en la tumba mesopotámica de UR.²

En las primeras civilizaciones mediterráneas la orfebrería tenía un papel social de gran importancia, siendo de alguna manera considerado un oficio sagrado, como demuestra el mito de Hefesto, en el que se narra del orfebre que además de crear joyas forja también las armas para Aquiles.³ Inclusive el origen del oficio era explicado como un acontecimiento mágico o un don de los dioses, como el mito de Cadmo el fenicio que descubrió la fundición del oro encima del monte Pangeo,⁴ haciendo evidente la efectiva transmisión de las técnicas desde el medio oriente al mediterráneo. La simbología mágico-espiritual de la joyería lidia desde siempre con el opuesto símbolo del poder material, que con el imperio romano adquiere la máxima importancia, convirtiéndose en símbolo de mero lujo y ostentación. Podríamos considerar los grandes collares romanos

2 Ver: GUAITTOLO, M.T. *Moda e significati simbolico-traumatologici dell'ornamento e delle sue materie prime nelle fonti classiche*. En: ENDRIZZI, L. ; MMARZATICO, F. (ed.) *Ori delle Alpi*. Trento: Ed. Beni Culturali Trento, 1997. Pp. 22-24, 33 y 34.

3 *Ibidem*. Pág. 22.

4 *Ibidem*.

decorados con monedas de oro como el emblema de la consideración de la joyería como capital, pudiendo ser usadas como monedas de cambio en un momento de necesidad.

Todos lo que han escrito sobre el tema, están generalmente de acuerdo en afirmar la prioridad del ornamento respecto a la necesidad, más pragmática del vestido. Alois Riegl, en 1893 escribía: «*la necesidad de decoración es uno de los más elementales necesidades del hombre, más elementales que la protección del cuerpo*».⁵ Siendo la joya una protección mágico/simbólica, era, por lo tanto, considerada más importante que tapar el cuerpo del ambiente exterior: «*El hombre al fin y a cabo nace desnudo y desnudo sigue viviendo hasta en las tierras mas frías, como testimonian algunos pueblos primitivos de la tierra del fuego que hasta la fecha no llevan ropa aunque viven en un clima húmedo y frío. Darwin observa que la nieve se deshace en contacto con la piel de estos robustos salvajes*»,⁶ explica John C. Flugel. Él supone que, en principio, el interés hacia el ataviarse era exclusivamente por una exigencia estética de exaltación del cuerpo, ya que entre los pueblos primitivos existen individuos desnudos pero no sin ornamentación. Flugel argumenta que el placer hacia el adornar y el exhibir el propio cuerpo desnudo es primario también respecto al pudor, en el niño así como en el hombre primitivo. El autor evidencia cómo el desarrollo de las modas en la cultura europea parece buscar el equilibrio entre estas dos necesidades que se contraponen, ostentación y pudor, siguiendo las ideas morales, religiosas, artísticas de cada época. La joyería étnico tradicional no responde por tanto al gusto personal, es en cambio un verdadero espejo social.

Bajo el término joyería étnico tradicional incluimos por tanto un espectro amplísimo y heterogéneo de objetos considerados joyería incluyendo contextos históricos y culturales muy lejanos entre sí. En la actual sociedad capitalista y globalizada se hace difícil definir un producto como étnico o tradicional ya que el tipo de consumo y el imaginario colectivo ya no corresponden con las realidades locales. En nuestra investigación nombramos como étnico tradicional a aquella joyería que sigue una tradición artesanal, incluyendo los procesos de producción y los modelos tradicionales que eran empleados dentro de un determinado contexto cultural. Por tanto no necesariamente este tipo de joyería sigue siendo todavía usada diariamente por los habitantes de aquella comunidad o región, sino en puntuales manifestaciones populares como es el caso del aderezo de fallera valenciana,

5 MOSCO, M. (ed.) *L'arte del Gioiello e il gioiello d'artista dal '900 a oggi*. Firenze: Ed. Giunti, 2001. Pág. 349.

6 FLUGEL, J.C. *Psicologia dell'abigliamento*. Milano: Ed. Franco Angeli, 1966.

empleado durante todo el año pero sólo en actos celebrativos y diariamente durante la semana fallera de las fiestas locales de Valencia, o como veremos con respecto a la joyería étnico tradicional mexicana en el tercer capítulo.

La referencia a este tipo de joyería dentro del discurso de la Joyería Contemporánea está inscrita en el marco del sincretismo cultural de la globalización, en el que símbolos y/o técnicas antiguas, incluso de otras culturas, pueden servir para obras que reflexionen sobre lo actual. Un ejemplo podría ser el trabajo de Robert Baines,⁷ orfebre y profesor en el Royal Melbourne Institute of Technology, que emplea los resultados de su investigación sobre la reconstrucción de las antiguas técnicas como la filigrana de la joyería étnica árabe, en obras que cuestionan a la sociedad contemporánea, insertando materiales y símbolos modernos.

1.1.2. De la bisutería a la joyería comercial.

Históricamente podemos decir que la bisutería surgió como una joyería más económica, o como imitación de la joyería de lujo. Benvenuto Cellini incluye en su tratado sobre orfebrería, un capítulo donde ilustra las obras consideradas en aquel entonces como bisutería «*aquellos adornos sencillos, anillos, pendientes, o medallitas para llevar en los sombreros*»,⁸ piezas hechas con láminas muy sutiles de oro, trabajadas en cincel o con troqueles. Es por tanto un tipo de joyería ligera y de más rápida realización, lo cual resulta barato y accesible también a las clases sociales que no pertenecían a la nobleza o a la casa real, que eran los únicos que podían poseer piezas de alta joyería.

Con la Revolución Industrial se desarrollaron técnicas y materiales que bajaron el coste de la joyería y consiguientemente extendieron su popularidad. Los parámetros de definición de la bisutería con respecto a esta nueva joyería comercial por lo tanto cambiaron. Actualmente según del Diccionario de la Real Academia Española se define como bisutería todos aquellos objetos de adorno hechos de materiales no preciosos, lo que se suelen llamar accesorios de moda.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el boom económico afirmó en el mercado la ideología del “lujo accesible y democrático”, tras el nacimiento del *pret à porter* como antítesis de la *haute couture*, que se reflejó también en la joyería. Actualmente las casas de moda suelen tener todas un apartado de diseño de accesorios de

7 BAINES, R. The Reconstruction of Historical Jewellery and its Relevance as Contemporary Artefact. (Tesis doctoral). En: OZArtis web. *On line*: www.ozarts.com.au/artists/robert_baines.

8 CELLINI B. *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Ed. Akal. 1989. Pág. 77.

acuerdo con el estilo de sus colecciones anuales, véase por ejemplo la colección de complementos de moda *low luxury* que Chanel diseñó para la marca H&M.

La Joyería Comercial surgió, entonces, como un sector bien definido de la industria, que sigue las tendencias periódicas de la moda. Necesita diseños siempre novedosos, sin embargo no suele salir de los patrones de la joya convencional, entendida como adorno y pensada preferentemente para las mujeres. Su aspecto comercial implica también un diseño fácil de reproducir, y que responda a un gusto común estandarizado por la moda o por el estilo clásico de sus elementos (alianzas, corazones, flores, mariposas, geometrías, etc.). En su mayoría el diseño incluye la firma de la marca, o el diseño en sí mismo permite el rápido reconocimiento de la marca, como en el caso del Oso de la firma Tous, ya que este tipo de joyería se fundamenta sobre el valor intangible del Branding. De hecho es el resultado de una cuidadosa investigación de mercado para referirse a un público preestablecido, y se apoya en la capacidad de persuasión del valor moda por medio de la publicidad, presentando sus piezas como expresión de un determinado status symbol. La moda ha creado así un imperio imaginario, mundialmente compartido, al cual las personas se adhieren eligiendo el tipo de producto con el que se identifican.

Con ocasión del evento Joya Barcelona de 2012, Gema Requena, experta en



Fig. 3. Algunas imágenes del "Oso Tous" resultantes del buscador de Google. La selección quiere ser representativa de como el símbolo de una marca de lujo se pueda convertir en un icono popular.

tendencias sociales, en su ponencia explicó de esta manera el valor moda:

*“La marca si nos ponemos a analizarla es un campo de significados que realmente es intangible, es decir: no tiene valor y, sin embargo, tiene todo el valor. (...) Chanel tiene un imaginario completamente enorme de valores que hace que por aspiración, empáticamente o cualquier cosa que tú tengas con esta marca crea una personalidad alrededor de ella. (...) Es un valor, como he dicho, intangible ¿por qué una camiseta blanca cuesta 5 euros y una camiseta blanca que pone Armani vale 50 ó 100 euros? porque tiene una marca, por nada más. A veces las camisetas son exactamente iguales, es más, a veces tiene más calidad la que no tiene nada. Es absolutamente intangible, es algo que está en la mente del consumidor y que se ha trabajado durante muchos años. Es algo muy difícil de lograr y si lo consigues generalmente tienes mucho conseguido, luego evidentemente lo que hay que hacer es trabajar mucho para que esto no caiga ni se pierda. Cuando nos imaginamos una marca nos la imaginamos de una tal manera, es éste el activo más valioso, tener lo que se dice el enganche con el consumidor, que este consumidor esté a favor de nosotros».*⁹

Tenemos que tener presente esta descripción cuando abordemos los efectos de la globalización sobre la producción de joyería, ya que la capilar influencia que consigue ejercer la propaganda del valor moda cambia radicalmente los parámetros de la joyería local, como veremos en la asunción del Oso de la Tous convertido en elemento tradicional en la joyería artesanal taxqueña.¹⁰

Es paradójico que un símbolo que pretende representar un alto status social, como la joyería Tous, llevada por las estrellas del espectáculo, gracias al propio mecanismo de la propaganda llega a ser un símbolo más bien popular, perdiendo su exclusividad de objeto de lujo. Es fácil darse cuenta de cómo este símbolo ha entrado a ser parte de la cultura popular: escribiendo en internet “oso Tous” en cualquier motor de búsqueda, aparecen miles de imágenes con respuestas genuinas por parte de aficionados que recrean su propia versión del oso. Lo increíble es cómo, aunque se modifique la forma, el material y la destreza de quien lo realice, el logo es de igual

9 REQUENA, G. Valores Moda Aplicados al Sector de la Joyería. (Ponencia) En: Ciclo de conferencias Joya Barcelona, FAD. Foment de les Arts i del Disseny. Barcelona, 2012.

10 Confronta con el punto 3.2. La joyería mexicana como arte popular.

manera muy reconocible.

En conclusión cuando nos referimos a la Joyería Comercial consideramos todas aquellas joyas que reflejan cuanto hemos dicho hasta ahora, sean éstas de grandes firmas internacionales como Bulgari o Tous, o empresas más pequeñas o locales como la diseñadora mexicana Tania Moss.

1.1.3. Joyas de artistas y artistas joyeros.

Con joyería de artista identificamos toda aquella producción de joyería que ha sido creada por un artista reconocido en su propio ámbito. A lo largo del siglo XX la mayoría de artistas, tanto en Europa como en México, se interesaron por realizar joyas, incluyendo también numerosos arquitectos.

En este punto es importante aclarar que la joyería de artista es un fenómeno distinto al de la Joyería Contemporánea cuyo comienzo y desarrollo es autónomo respecto a él. Como veremos, el fenómeno de la Joyería Contemporánea nace desde el campo de la joyería misma, por joyeros como Peter Skubic que salen de una formación académica o de taller en la joyería y que tuvieron *«una manera vanguardista de pensar, que existía en cuanto existía un patrón tradicional que tenía que ser roto»*,¹¹ como explica Andrea Lombardo en su entrevista. *«Por lo tanto la implicación de los artistas joyeros en transformar su campo de acción en arte era mucho más arriesgada que no desde la posición de los artistas consagrados»*.¹² Luego existe la completa libertad por parte de ambas partes de querer adoptar cualquier tipo de lenguaje, de hecho el mismo Skubic llevó su investigación formal hasta el ámbito de la escultura.

Los dos fenómenos, “joyas de artistas” y “artistas joyeros”, son por tanto, paralelos, nacen y actúan en planos distintos, aun teniendo sin duda muchos aspectos en común, como el mecanismo del mercado de las galerías y coleccionistas en el que ambas vertientes se mueven. Así como las joyas de los artistas, de manera más fácil y directa, están destinadas a entrar a ser parte de las colecciones particulares respondiendo al mismo mercado del arte, de la misma manera la Joyería Contemporánea aspira a ser consagrada por una importante colección o museo. A este respecto Benjamin Lignel hace notar la diferencia: *«Desde mi punto de vista, el mercado de la Joyería Contemporánea funciona de manera similar al del arte, pero a una escala tan reducida*

11 Andrea Lombardo entrevistado por Chiara Pignotti. En: PIGNOTTI, C. La “Joyería Contemporánea”. Una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual. (Trabajo final de master) Directora: Dra. MARCOS MARTÍNEZ, C. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2011. Pág. 181.

12 Ibídem.

que su falta de visibilidad cuestiona su existencia»¹³ Efectivamente la Joyería Contemporánea por un lado quiere diferenciarse, distanciándose y en algunos casos oponiéndose a las otras vertientes de la joyería, y por el otro su circuito de galerías, ferias y debates teóricos no está dentro del sistema de las artes sino que se configura como un circuito cerrado y autónomo.

Por su carácter ecléctico y por la falta de un juicio unánime, es muchas veces difícil distinguir una determinada pieza de otros ámbitos, ya que arte, artesanía y diseño son las tres componentes de la Joyería Contemporánea que presiden en mayor o menor medida según la obra en cuestión. Hemos podido observar cómo en los mismos centros europeos a menudo se incluyen piezas evidentemente de diseño comercial o piezas sin la trascendencia poética que se supone debería conllevar lo que definimos en estos términos. Esta falta de rigor contribuye a una mayor confusión sobre lo que es verdaderamente Joyería Contemporánea, consiguiendo que muchos diseñadores y artesanos asumieran indistintamente este título.

Vista la historia de la Joyería Contemporánea se deduce que lo que se define como tal tiene que ser una pieza que persigue un fin exclusivamente artístico, como puede ser la pintura distinguiéndose de la decoración, o la escultura de los elementos arquitectónicos ornamentales.

Ana Campos en su ponencia *Joyería: Ver como Arte*, con ocasión del congreso Melting Point, en 2012, propone la manera de distinguir según las “intenciones” del artista y lo que “comunica” la pieza.¹⁴ Hemos considerado sus observaciones como parámetro al evaluar las obras que nos presentaron durante el trabajo de campo en México, donde hemos encontrado dentro del marco de la Joyería Contemporánea piezas que se podrían considerar más bien de diseño. Las intenciones de un diseñador se dirigen hacia un determinado público, basándose en un estudio previo de mercado y del proceso productivo. La joyería como arte nace de las necesidades expresivas de su creador, que expone una declaración de principios o lanza un mensaje poético que recibirá sólo quien entre en empatía con la pieza.

Nos apoyamos en la estricta acepción de Joyería Contemporánea que Ana Campos, justifica en su tesis doctoral. Campos hace evidente que la experimentación en el ámbito de la joyería ha hibridado también el campo del diseño con piezas sin fin, sin función, que argumentan sobre el propio diseño, es decir adoptando “intenciones”

13 LIGNEL, B. ¿Qué es Joyería Contemporánea?. (Artículo, 2006). En: Grey Area Symposium web. *On line*: www.grayareasymposium.org/es/. (Consultado: 20/01/2013).

14 CAMPOS, A. Joyería: Ver como Arte. (Ponencia) En: *Melting Point*. Salón de actos MUVIM, Valencia, 2013.

artísticas.¹⁵

La catalogación de piezas como las de Janna Syvänoja, delicadas y sofisticadas piezas en papel con textos impresos, empleado de manera ingeniosa para crear peculiares formas, movimiento y matices de colores, más allá de su estética seguramente contemporánea, están consideradas por Ana Campos más bien como artesanía artística:

*«A menos que algo se me escape, estas joyas no contienen argumento alguno. ¿Estará proponiendo una dirección sostenible a través del reciclaje y, así, argumentando sobre el mundo y la vida? ¿Será éste un posible sentido? Sus joyas nunca contienen título que me remita a metáfora alguna. Entiendo que es más bien un trabajo concentrado en una minuciosa ingeniosidad artesano-artística. Nos propone a través de formas esculturales, la posibilidad de experiencias estéticas que no siendo cotidianas no nos dan mucho que pensar».*¹⁶

Es difícil establecer las intenciones detrás de una única pieza, por eso la calidad del discurso artístico hay que considerarla en el conjunto de las obras de los artistas, en la capacidad de seguimiento y coherencia en la totalidad de su discurso.

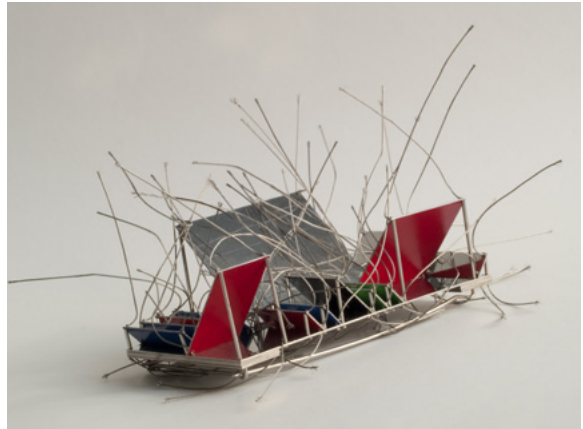


Fig. 4. Ejemplo del tránsito desde la joyería a la escultura en la obra del joyero Peter Skubic. Fuente: www.peterskubicheimat.eu.

15 CAMPOS, A. La Joyería Contemporánea como arte. Un estudio Filosófico. (Tesis doctoral) Director: Dr. VILAR ROCA, G. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía, 2014. Pág. 61.

16 *Ibíd.* Pág. 142.

1.2. La joyería entre arte y artesanía: una histórica diatriba.

1.2.1. El Parangón renacentista.

La joyería por su valor simbólico y material, ha sido siempre al mismo tiempo el producto y la fuente de riqueza económica de la sociedad, y como tal era puesta al servicio de los centros de poderes civiles y religiosos. En la Edad Media monasterios y cortes eran los exclusivos destinatarios y productores de orfebrería, sólo bajo estas instituciones los orfebres podían trabajar reunidos en gremios. Esta dependencia material del sector joyero ha sido el principal factor de su posición en segundo plano respecto a las artes liberales. En aquel entonces la joyería, al igual que las otras disciplinas artísticas, era considerada “menor” por una distinción jerárquica de los oficios en base a su poder político y económico. Es decir que las corporaciones de artesanos incluían en las artes mayores oficios como los de la peletería, lana y seda, siendo éstos los motores de la economía mercantil. La joyería, en su situación tan atada al servicio exclusivo de los que encargan las obras, que de hecho poseían el material precioso, se encontraba en un estado de completa dependencia en la cual los orfebres tenían sólo el exclusivo valor de su habilidad manual. Es por tanto evidente la diferencia con respecto a la independencia económica y peso social que podía tener, por ejemplo, un fabricante de sedas.

El Renacimiento italiano, con el florecer del arte y renovación técnica, conllevó



Fig. 5. Benvenuto Cellini. Salero de Francisco I. Fuente: Kunsthistorisches Museum, Viena.

un periodo de apogeo para la joyería. Benvenuto Cellini describe en sus tratados el cambio cultural de su tiempo, que fue posible gracias a la mentalidad más abierta de los poderosos amantes de las bellas artes, y la fructuosa competición entre ellos «*por ver quién hacía alumbrar más talentos*». ¹⁷ Gracias a la confianza que estos poderosos conferían a los artistas, ellos gozaban de una mayor libertad de expresión, que permitió la realización de obras maestras «*que superaban a los antiguos*». ¹⁸

A la renovación del arte influyó también el cambio de la estructura económica que comportó la ascensión de la nueva figura social de la burguesía mercantil y financiera, y que a su vez supuso la perspectiva de otro posible comprador de joyería, determinando la correspondiente transformación de estilo y del gusto de la época. Estas nuevas clases sociales se desligaron progresivamente de la tutela ideológica y política de la iglesia, eran más proclives a una cultura laica y racionalista, que se dirigía hacia una interpretación científica del mundo. El nuevo carácter laico de la cultura cambió profundamente la joyería, que pudo dejar aparte la tradicional función ritual y ceremonial, y se configuró como una mera decoración personal. ¹⁹ La joyería vuelve la mirada hacia el canon clásico de armonía y simplicidad, bajo una visión de la realidad artificiosa y al mismo tiempo naturalista: solían ser piezas de carácter narrativo, incluyendo también historias de la mitología pagana.

La importancia y la libertad que se le había conferido a algunos artistas empujaba la categoría a reivindicar una más elevada posición social, pretendiendo entrar a ser parte de las artes mayores. Empezó así la siempre creciente idea moderna de artista como individuo con especial talento que destaca sobre los demás. El nuevo carácter del “artista” ya no es el de un trabajador meramente dedicado a su práctica, sino un activo protagonista en la sociedad, incidiendo con su personal visión en las discusiones teóricas de su propio tiempo, cuestionando el rol social del arte y su valor.

Los artistas del Renacimiento entraron en las crónicas de la época, en la que tratados, como el *Vitae* de Vasari, ²⁰ demuestran la importancia histórica que se les atribuía a estos personajes. Los mismos artistas empezaron a escribir tratados sobre las artes, estudios técnicos y teóricos del propio oficio, entre los que destacan los escritos de famosos artistas como León Battista Alberti, Leonardo da Vinci y Benvenuto Cellini. En estos textos se debatía sobre el llamado “paragone”, es decir

17 CELLINI, B. *Op. cit.* Pág. 87.

18 *Ibíd.*

19 BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara: Ed. Istituto Geografico De Agostini, 1980. Págs. 144-178.

20 VASARI, G. *Le vite dei più Eccellenti Pittori, Escultori e Architetti*. Firenze: Edición Torrentiniana, 1550.

la comparación de valores con los cuales se trataba de jerarquizar a las artes entre mayores y menores, o también entre artes liberales y artes aplicadas.

En su mayoría los artistas consideraban la joyería como un arte menor, al igual que la escultura, mientras que la arquitectura y la pintura eran supuestas como “mayores”. Este juicio respondía a la valoración del trabajo intelectual como más importante que el trabajo manual, como demuestra la opinión de Leonardo da Vinci que nos da a conocer Benvenuto Cellini: *«Leonardo no encontraba mayor diferencia entre la pintura y la escultura, sino en que el escultor realiza sus obras con mayor fatiga del cuerpo, mientras que el pintor las lleva a cabo con mayor fatiga de la mente»*.²¹

Como consecuencia se generó una devaluación del proceso creativo manual y mecánico, así como la preponderancia de la importancia de la idea y del trabajo intelectual del artista que influyó el desarrollo del arte occidental hasta la fecha. Como veremos, en las reivindicaciones de la Joyería Contemporánea se explicita la influencia ideológica de este parangón queriendo llevar la joyería al rango del arte confiriéndole extrema libertad de expresión, posicionándose el artista joyero en una actitud activa en el contexto social opinando a través de su obra, y también tomando su propia postura frente al oficio al igual que lo hicieron los artistas renacentistas escribiendo sus tratados.

La reciprocidad entre artes mayores y menores nunca ha sido tan estrecha como en el Renacimiento, en cuanto que los talleres de los maestros orfebres eran las escuelas de formación propedéutica para los artistas. El hecho de que los artistas tuvieran una formación de orfebrería implicaba que la atención hacia el detalle de las joyas se reflejase en la pintura y en la escultura. Es gracias a estos detalles que hoy podemos hacernos una amplia idea de la joyería del Renacimiento, habiéndose ésta en su mayoría perdido en el tiempo, a causa de las necesidades económicas o para financiar guerras.

Es en los talleres de orfebrería donde se perfeccionaron también otras técnicas como la del grabado, gracias la cual se podían reproducir grandes cantidades de diseños técnicos, con indicaciones sobre la construcción de modelos de joyería. Entre otros citamos al grabador alemán Virgin Solis que diseñó cantidad de modelos decorativos para todos los campos de las artes aplicadas: además de la orfebrería hay reproducciones de muebles, armas, elementos arquitectónicos, etc.

Los orfebres no solían firmar las piezas, y hasta para los más famosos como Cellini, es difícil hoy día identificar la autoría de sus obras. Los príncipes de las cortes de

21 CELLINI, B. Op. cit. Pág. 13.

Europa septentrional rebuscaban los diseños de los modelos y los hacían reproducir fielmente por sus orfebres sin importar la original autoría. La fácil y rápida difusión de estos diseños, de una corte a la otra, provocó una rápida homologación en toda Europa de los prototipos de joyería más en boga. La que se lanzó desde las cortes renacentistas italianas fue una verdadera moda que llevó a una unificación del estilo europeo.

A lo largo de la historia de la joyería europea los momentos de apogeo serán marcados por el interés de los poderosos, como durante la corte francesa Luis XIV, el Rey Sol. También el desarrollo técnico necesitó siempre algún poderoso patrocinador como ha sido el caso del cardenal Mazarino que financió un gran número de artesanos expertos en la talla de piedras que inventaron en 1640 el “corte a brillante doble” o “corte Mazarino” con el que se podían hacer 32 caras a la piedra más dos mesas.

De todos modos la joyería europea no tendrá relevantes cambios hasta la Revolución Industrial, cuyo impacto social será tan fuerte que se necesitó revolucionar por completo los conceptos de uso y consumo de joyería. Es en este momento cuando tendremos que analizar los factores que sembraron las semillas del futuro surgir de la Joyería Contemporánea.

1.2.2. La Revolución Industrial y la crisis de la artesanía.

Desde Inglaterra, epicentro de la Revolución Industrial, la producción mecanizada fue adoptada rápidamente por muchos países, debilitando a la economía artesanal tradicional, y sufriendo los efectos de una primigenia economía globalizada. En el caso de Japón, la industria conllevó un positivo avance tecnológico, y con esto libertades sociales y mejorías económicas. Por otro lado el sector de las artesanías se vió afectado por no poder competir con los productos industriales importados por Estados Unidos y Europa. En contra de tal situación aparecen posturas teóricas de defensa del trabajo artesanal, tanto en Europa, con el movimiento Arts and Crafts de William Morris, como en el resto de los países industrializados, como es el caso del movimiento Mingei, fundado en Japón por Yanagi Sōetsu. Ambos reivindicaban la importancia social y espiritual del trabajo manual y la superioridad del objeto único sobre la producción industrial. También coincidían en que la separación entre las artes menores y mayores, así como la subordinación de la una a la otra, era el principal factor de la profunda crisis en el arte:

*«Dicha separación es mala para las artes en su conjunto: las menores se vuelven triviales, mecánicas y burdas, incapaces de resistir a los cambios que impone la moda o la deshonestidad, mientras que las mayores, aunque durante un tiempo las practiquen hombres de mentes notables y manos sorprendentes, sin la ayuda de las menores y sin ayudarse unas a otras seguro que pierden su dignidad de artes populares y no se convierten sino en accesorios aburridos de la pompa absurda o en juguetes ingeniosos de unos pocos hombres ricos y ociosos».*²²

Morris y Sōetsu sostienen que el trabajo artesanal tiene la función de mejorar la vida, no sólo por el uso de un objeto bello, que dará placer ver y tener en la cotidianidad doméstica, sino también a través de una manualidad culta que confiere dignidad y satisfacción en la vida del artesano.²³

El trabajo industrial, en cambio, conlleva una separación de los momentos de la creación de una obra, pasando de artesano a obrero especializado sólo en una tarea exclusiva del proceso productivo: engastar, troquelar, soldar, esmaltar etc... empeorando no sólo el producto artístico sino las condiciones de vida de los trabajadores. Lo que pasó con la industrialización de los productos es que *«el único objetivo es la ganancia, al cual se subordina hasta incluso la utilidad de los objetos producidos (...) la actual civilización se basa sobre la ganancia de unos pocos (emprendedores) y la sobreproducción de obras deterioradas».*²⁴ Con estas observaciones Yanagi Sōetsu profetizó la desaparición de las “garantías morales” propias de la producción artesanal y la llegada de la actual política de la obsolescencia programada de los productos industriales.

Las reglas de la economía industrial estudian la actitud del usuario en relación con el objeto de consumo y lo manipulan según las necesidades del mercado, por tanto los objetos no tienen que ser ni bellos ni buenos, los objetos tienen que ser deseables:

«El sistema capitalista arrastra a todo el mundo en un vértigo de competitividad y, a fin de atraer la atención de los adquirentes, es necesario recurrir a medios sensacionalistas, que difunden colores

22 MORRIS, W. *Escritos sobre arte, diseño y política*. Sevilla: Ed. Doble, 2005.

23 Ver: MARCOS, C. ; PIGNOTTI, C. La recuperación de la manualidad frente a la crisis impuesta por la cultura globalizadora dominante. (Ponencia). En: *I Congreso de Investigación en Artes Visuales: El Arte Necesario*. Valencia: Ed. ANIAV- DEFORMA Cultura On Line, 2013. ISSN 2254-2272.

24 SŌETSU, Y. *Un' arte senza nome*. Bergamo: Ed. Servitium, 1997. Pág. 125.

*vulgares y formas sin elegancia. El problema es grave porque, inconscientemente, estas malas influencias llegan hasta el corazón de los hombres. Las obras de la artesanía han perdido sus valores duraderos prefiriendo fantasías pasajeras. Es poco probable que la ropa que llevamos hoy en día llegara a ser expuesta en un futuro en una galería de arte, porque los tejidos y las formas de nuestros trajes no tienen ningún valor. Se siguen fabricando objetos que pueden ser definidos feos, porque se da importancia al continuo cambio y a la novedad. Este contexto no es ciertamente favorable al desarrollo de la imaginación creativa, y también los gustos de las personas cultas se empobrecen».*²⁵

El análisis de Sōetsu es de una actualidad desconcertante, ya que hoy día es aún más evidente que las “fantasías pasajeras” son los motores principales de la economía, distrayendo continuamente la atención de las personas, en la que la vulgaridad se ha convertido en invisible a los ojos y al corazón de la gente.

Ambos autores se dan cuenta de las consecuencias desastrosas de la pérdida de la artesanía con respecto la consiguiente degradación espiritual y estética por parte de sus contemporáneos como resultado de una vida innatural: «*la gente ya no reacciona espontáneamente en frente de lo bello o de lo feo*»,²⁶ como observó Yanagi Sōetsu; Morris critica el mal gusto de sus coetáneos «*que han escogido de forma deliberada la fealdad en vez de la belleza y vivir donde más le rodean la miseria y el vacío más absoluto*»²⁷ diagnosticando una crisis de los valores estéticos debida a la fealdad de las ciudades industriales.

El movimiento británico Arts and Crafts vió en la enseñanza artística una posibilidad de restablecer la unidad entre arte y artesanía, mejorando el sentido estético y el criterio artístico de los trabajadores y garantizando el aprendizaje de hombres y mujeres desde la infancia. Según John Ruskin, William Morris y Walter Crane se necesitaba una restauración del sistema gremial no sólo en el proceso de producción sino también en el ámbito de la educación, en el que los aprendices debían ser educados por maestros garantizando el dominio del oficio artesanal.

«La función de la educación artística es ayudar las personas a percibir las bellezas (...) En la medida en que el dibujo contribuye a mejorar la percepción también eleva el gusto del individuo. Según Ruskin el dibujo

25 Ibídem.

26 Ibídem. Pág. 131.

27 MORRIS, W. Op. cit. Pág. 13.

también produce beneficios prácticos y por ello debería formar parte de la educación general. (...) Ruskin consideraba que era importante que las clases medias emergentes adquiriesen un conocimiento suficiente del arte para que pudieran ejercer el mecenazgo con buen juicio».²⁸

Era éste el pensamiento de John Ruskin, primer profesor de Bellas Artes de la Universidad de Oxford que, a su vez, fue la primera universidad anglófona en incluir las artes visuales en su currículum. El trabajo de los teóricos mencionados promovió el surgimiento de centros de formación profesional en toda Europa y Estados Unidos, configurándose como base teórica tanto de las posiciones más relacionadas con la producción industrial, como la Deutscher Werkbund y la Bauhaus, como de las más inclinadas a la artesanía artística, como la Wiener Werkstätte.

1.2.3. La necesidad de una artesanía “artística”.

En los análisis de Yanagi Sōetsu hemos encontrado una de las claves que nos pueden servir para formular la hipótesis del nacimiento de la Joyería Contemporánea.

Según la ideología Mingei la figura social del artesano anónimo es un valor, en contraste con el arte “individual” fruto de la influencia occidental que se había divulgado en Japón. En este punto Sōetsu distingue dos categorías de artesanos: los que siguen trabajando bajo el nombre de la tradición y de la comunidad de pertenencia, y los artistas-artesanos, que ponen en segundo lugar la utilidad y buscan una belleza que es una finalidad en sí misma. Los artistas-artesanos se alejan de la verdadera naturaleza del artesanado y se acercan a las bellas artes: *«si una obra tiene como fin último la expresión de la belleza percibida por el individuo, tenemos que admitir que el camino recorrido por el artesano es limitado y que el camino de las bellas artes es más adecuado a fin de alcanzar tal objetivo».*²⁹

Sōetsu considera a los artistas-artesanos como los únicos capaces de salvar la degradación de las artes populares:

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

28 EFLAND, A.D. Una Historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales. Barcelona: Ed. Paidós, 2002. Pp. 202 y 204.

29 SŌETSU, Y. Op. cit. Pág. 121.

*la de crear obras sino más bien la de ser la brújula que orienta el camino».*³⁰

De igual manera, en Europa, después de la Revolución Industrial, las artesanías tuvieron que reformular su valor y ubicación social. En este contexto, la Bauhaus promovió una nueva concepción de los productos artesanales, textil, cerámica, vidrio, joyería, en clave de obras artísticas o según la expresión de Ana Campos “artesanía pensada”.³¹ Estas nuevas obras no serán, como en el pasado, un producto de la cultura del pueblo para el uso cotidiano del mismo pueblo, sino que serán el resultado del trabajo personal del artista para un público de élite, piezas de alto coste y no necesariamente utilitarias.

La progresiva desaparición de los valores éticos inherentes a la artesanía era una preocupación también de la escuela Bauhaus. La impostación de la enseñanza preservaba el “ethos” inherente a los procedimientos artesanales, admitiendo, al mismo tiempo que *«aquél “ethos” no pueda encontrar una forma, superar la aspereza y la ingenuidad del arte popular, situarse sobre un plano de “cultura” sino a través de un intérprete, el artista, que sea exponente de otra clase, superior y directiva».*³² He aquí otra vez la diferenciación entre artesano y artista-artesano, o ahora también podríamos hablar de designer-artesano, y de la escisión entre idea/proyecto artístico y la mera realización artesanal.

El artesano en la sociedad industrial tiene que elegir si pasar al trabajo asalariado de la mano de obra en las producciones industriales, o formarse como artista. A este punto se podría decir que esta nueva perspectiva asumida por la artesanía es parte fundamental del humus cultural desde donde ha surgido posteriormente la Joyería Contemporánea. Claudio Franchi en sus entrevistas confirma cuanto hemos dicho, afirmando que si *«el terreno de producción de la artesanía, como sector de realización de objetos de uso, ha sido trasferido a la industria»* entonces *«la manualidad tendrá que continuar viviendo en el sector de las artes, como era en la antigüedad, único lugar en el que puede encontrar terreno fértil de libre experimentación y expresión».*³³ Claudio Franchi, ferviente defensor de que no se pierda el aspecto del trabajo manual en la Joyería Contemporánea, expresa la preocupación de que en nombre de esta libre expresión, los joyeros se olvidan de la responsabilidad que tienen de aprender y perpetuar también la enseñanza artesanal, contribuyendo de este modo aún más a la radical desaparición del conocimiento del oficio.

30 Ibídem. Pág. 132.

31 CAMPOS, A. “La Joyería Contemporánea como arte...”. Op. cit. Pág. 154.

32 Ibídem. Pág. 43.

33 Claudio Franchi entrevistado por Chiara Pignotti. Roma, 2011.

1.3 De la joyería de *fin de siècle* al Art Decó: la reformulación del concepto de decoración.

1.3.1. Art Nouveau, el auge de la decoración.

Europa rechazó las artesanías bajo la ideología progresista del capitalismo que tuvo que destruir al artesanado como su premisa fundamental.³⁴ En las artes esto se reflejó con el paradójico desarrollo de dos posturas ideológicas y estilos estéticos diametralmente opuestos: la posición reaccionaria del Arts and Crafts que defendía los valores de la artesanía y la contraparte progresista que seguía las nuevas reglas de la estética industrial, formas sencillas reproducidas con máquinas.

Como respuesta al del Arts and Crafts, se difundió en toda Europa el ideal de la obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, donde arquitectura, diseño de interiores, objetos y elementos decorativos estaban realizados con la misma importancia dentro de la fruición estética del conjunto. En este contexto las artes ornamentales tuvieron su momento de apogeo caracterizando el nuevo estilo internacional, conocido como Art Nouveau, Liberty, Jugendstil o Modernismo según las variantes nacionales. El nuevo arte siguió una estética fuertemente decorativa, recargada por el eclecticismo figurativo resultante de la fascinación por los artefactos de otras culturas, como los elementos de la gráfica y de la decoración oriental, en boga en el gusto de la época como consecuencia de los acuerdos comerciales entre Europa y Japón.³⁵ También se caracterizó por el revisionismo de los elementos decorativos de las culturas como el Antiguo Egipto faraónico o las primeras civilizaciones mediterráneas, debido sobre todo a los descubrimientos arqueológicos, entre los cuales los más importantes han sido los del alemán Heinrich Schliemann,³⁶ que trajo a la luz los tesoros de Príamo y de Micenas. Finalmente las exposiciones universales contribuyeron también en el intercambio cultural y estilístico internacional.

En 1862 una colección de tejidos japoneses fue expuesta en la II Gran Exposición de Londres y fue adquirida por la “Farmer & Rogers” que creó una extensión de su empresa en Oriente bajo la dirección de Artur Lazenby Liberty, el cual al volver a Inglaterra abrió su propio negocio. Liberty, consciente de las peculiaridades de su

34 NOVELO, V. *Las artesanías y capitalismo en México*. México: Ed. SEP/INAH, 1976. Pág. 30.

35 BLACK, A. Op. cit. Pág. 267.

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

época, intuyó la importancia de crear una marca para sus productos en la perspectiva de un mercado cada vez más popular y con más competencia. El fin era lograr una identidad de sus productos reconocibles por todos como la auténtica referencia del gusto de la época “la moda de *fin de siècle*”. De hecho, Liberty fue adoptado como sinónimo de Art Nouveau, sobretodo en Inglaterra y en Italia. El nombre Art Nouveau, en cambio, deriva de una célebre tienda de París, La Maison del l'Art Nouveau, abierta en 1895 por el comerciante de arte oriental Siegfried Bing. En el mismo año las artes decorativas fueron admitidas por primera vez en el prestigioso *Salón de la Société des Artistes Français*, reconociéndoles la importancia en el nuevo estilo de vida:

*«El Art Nouveau representa el manifiesto de la nueva concepción de las artes aplicadas, que toma en cuenta la relación entre las estructuras técnicas de producción y el producto, y los cambios de un público interesado en el arte, siempre más amplio. ¡Por primera vez son las artes aplicadas las que influyen las bellas artes! Walter Crane afirmó la voluntad de transformar a los artistas en artesanos, y a los artesanos en artistas».*³⁷

Con respecto a la joyería, el centro más importante en este periodo fue sin duda París donde artistas joyeros como Émile Gallé, René Lalique, Georges Fouquet y Henri Vever empiezan a tener renombre en el campo del arte saliendo del anonimato del artesano. Los sujetos más recurrentes han sido todos los que permitían crear el juego estético y dinámico de las típicas líneas a “golpe de fusta”³⁸ del Art Nouveau, sujetos inspirados por las líneas de la vegetación así como por las líneas del cuerpo o de los cabellos de jóvenes mujeres.

La estética de la joyería en Gran Bretaña estaba directamente influenciada por el gusto prerrafaelita y la admiración por el trabajo artesanal de los talleres medievales y del Renacimiento en los ideales de Morris y Ruskin. Por tanto el nuevo estilo se caracterizó por rastros celtas y líneas más contenidas, con una preferencia por los colores aplicados con esmaltes o piedras semipreciosas, como se puede observar en las emblemáticas obras de Charles Robert Ashbee y de Archibald Knox, diseñador

37 Walter Crane funda en Londres la Arts and Crafts Exhibition Society, asociación de artistas, arquitectos y diseñadores que trabajan por la valorización de la cualidad artística y artesanal en la arquitectura y en los objetos, según el ideal, del movimiento Arts and Crafts, de unidad entre todas las artes. BLACK, A. Op. cit. Pág. 267.

38 CAPPELLIERI, A. (ed.) *Gioielli del Novecento. Dall'Art Nouveau al design contemporaneo in Europa e negli Stati Uniti*. Milano: Skira, 2010. Pág. 9.

en la Liberty & Co. También la Glasgow School (1870 – 1910) produjo un tipo de joyería representativa del Arts and Crafts, caracterizada por formas abstractas y geométricas, inspiradas en el mundo natural, especialmente vegetal, pero reducidas a expresiones lineales y rítmicas donde se realiza un verdadero y propio connubio entre arcaísmo y modernidad, con referencias a la tradición medieval, sobre todo en el empleo de materiales tradicionales.³⁹ Es importante hacer evidente también que la primera generación de joyeros de la Arts and Crafts, como Henry Wilson y John Paul Cooper, no eran maestros orfebres profesionales, sino que tenían una formación en otros ámbitos artísticos, como pintura y arquitectura.⁴⁰

El fervor internacional sobre la renovación de las artes aplicadas favoreció un rápido desarrollo de la joyería también en los países del norte de Europa que no tenían una fuerte tradición en este ámbito artístico. En línea general estos países, al contrario de Inglaterra, quisieron seguir los principios del Arts and Crafts sin renunciar a la introducción del uso de las máquinas industriales para la fabricación de joyería. En Dinamarca citamos a Mogens Ballin, orfebre y pintor, cuyo taller de joyería en Copenhague llegó a situarse entre los más equipados en los primeros años del s. XX, con nuevas máquinas que agilizaban la producción. En este taller se formaron en el oficio de la orfebrería otros pioneros del diseño: los escultores Siegfried Wagner y Georg Jensen. Sus diseños de joyería, así como los objetos de uso, se caracterizan por un estilo muy sencillo, una síntesis de naturalidad y funcionalidad a la vez,⁴¹ emblemático del diferente matiz que se desarrolló en el gusto de la Europa del norte con respecto a las líneas voluptuosas y decadentes del Art Nouveau francés. En Bélgica el mayor exponente del nuevo arte ha sido el arquitecto Herry Van De Velde, que inspirado por la *Gesamtkunstwerk*, se dedicó también a la joyería, estableciendo las coordenadas formales y semánticas del nuevo lenguaje «*La línea transmite la fuerza y la energía de lo que la traza*” afirmó Henry Van De Velde, estableciendo así una conexión entre las líneas geométricas (...) y la representación gráfica de los eventos naturales, como viento, agua y fuego». ⁴² Sus piezas son todavía más sencillas que los otros diseños europeos, se le podría definir como un precursor de la estética enunciada por la Bauhaus, siendo profesor en la escuela de Weimar

39 CAPPELLIERI, A. (ed.) *Gioiello italiano contemporaneo: tecniche e materiali tra arte e design*. Milano: Ed. Skira, 2008. Pág. 19.

40 KARLIN, E.Z. Early Twentieth Century Art Jewelry. En: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. New York: Ed. Lark Jewelry & Beading, 2013.

41 *George Jensen* web page. On line: www.jensensilver.com/mogens-ballin/. (Consultado: 4/02/2014).

42 CAPPELLIERI, A. (ed.) *“Gioielli del Novecento...”* Op. cit. Pág. 9.

que posteriormente será la Bauhaus. En el ámbito de la Joyería Contemporánea uno de los concursos anuales más importantes lleva su nombre, lo cual indica la importancia de la influencia de este gran maestro en las nuevas generaciones de joyeros.

Según Arthur Efiland, muchas han sido las relaciones de los exponentes del movimiento británico de las artes y los oficios con Estados Unidos, que permitieron una rápida profusión de las ideologías del movimiento en el otro continente. Durante la década de 1890 Walter Crane y Charles y Janet Ashbee hicieron giras de conferencias en Estados Unidos, así como muchos estadounidenses que volvieron de Gran Bretaña pusieron en marcha parecidos proyectos de producción artesanal.⁴³

Los ideales del Arts and Crafts consiguieron una gran difusión más allá de Europa y Estados Unidos, llegando hasta Australia, Nueva Zelanda y en pequeña medida también en Israel y Rusia,⁴⁴ dejando terreno fértil para el posterior desarrollo de la joyería entendida como proyecto artístico y la importancia del *craftsmanship*. Como resulta de nuestro trabajo de campo, el Arts and Crafts sembró sus frutos ideológicos también en México, siendo el aval teórico para los primeros joyeros que presentaban su obra como obra de arte y no de artesanía. Lucila Rousset, orfebre y escultora mexicana, durante su entrevista nos mostró la amplia bibliografía que tenía sobre este tema:

«Tuve que remontarme al siglo XIX para



Fig. 6. Robert Ashbee. Ornamento para cabello, 1900 ca.;

Georg Jensen. Broche, 1900 ca.;

Herry Van De Velde. Collar, 1900 ca.

43 EFILAND, A.D. Op. cit. Pág. 229.

44 KARLIN, E.Z. Op. cit. Pág. 86.

*poder entender que lo que yo estaba creando era una obra de arte (...) cuando vi que los textiles y la cerámica y las piezas de plata que aquí en México están consideradas artes aplicadas, venían llamadas arte por los artistas del Arts and Crafts, dije, entonces para mí también son arte (...) También tengo las teorías de la Bauhaus para afirmar que lo que hago es arte y no artesanía».*⁴⁵

Concluyendo hacemos evidente que fue en este momento de la cultura occidental cuando se produjo la primera ruptura con la joyería anterior, la que podemos ahora diferenciar como étnico/tradicional en oposición a la joyería artística moderna, o de autor. Este nuevo tipo de joyas ya no formarán parte de un complejo aderezo ornamental, sino que se presentan como piezas individuales, introduciendo la importancia de la intencionalidad del autor, el valor de la idea y del proyecto: la joya empieza a verse como una forma de expresión personal.

1.3.2. La funcionalidad como paradigma estético.

Como hemos anunciado, contemporáneamente a este gusto por lo decorativo empezó a desarrollarse un estilo opuesto, más funcional, según la estética de los objetos industriales, el cual acabó por prevalecer comportando un cambio radical



Fig. 7. Taller de Mogens Ballin Copenhague, 1903. A lado: hebilla diseñada por Siegfried Wagner, 1900 ca. Fuente: www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/mb/mb_historie.php.

45 Lucilla Rousset entrevistada por Chiara Pignotti. México, D.F. 2014.

en el gusto estético occidental: la exaltación de la “majestuosidad de lo esencial”, como declaró Greenough, y el “no temer la desnudez” como afirmó Sullivan.⁴⁶ Uno de los principales representantes de esta nueva estética es el arquitecto y escritor Adolf Loos. En 1908 publicó el artículo *Ornamento y Delito*, donde argumenta que el ornamento es algo superfluo, incluso contraproducente en la economía industrial en cuanto aumenta los gastos y retrasa los tiempos de producción:

*«Es mucho mayor el daño que padece el pueblo productor a causa del ornamento, ya que el ornamento no es un producto natural de nuestra civilización, es decir que representa un retroceso o una degeneración; el trabajo del ornamentista ya no se paga como es debido. (...) El ornamentista ha de trabajar 20 horas para lograr los mismos ingresos de un obrero moderno que trabaje 8 horas. El ornamento encarece, por regla general el objeto. Sin embargo se da la paradoja de que una pieza ornamentada con igual coste material que un objeto liso, y que necesita el triple de horas de trabajo para su realización, cuando se vende se paga por el ornamentado la mitad que por el otro».*⁴⁷

En definitiva el ornamento es algo primitivo que obstaculiza el progreso y por tanto la sociedad tiene que aborrecerlo en nombre de una natural evolución. Según Loos el hombre moderno y culto es intelectualmente superior para estar aún deleitándose de los adornos: *«no puedo admitir la objeción de que el ornamento aumenta la alegría de vivir del hombre culto... a mi y a todos los hombres cultos, el ornamento no nos aumenta la alegría de vivir»*.⁴⁸ Con esta postura Adolf Loos ejemplifica el pensamiento universal moderno, que desacredita todas las culturas “otras”, que él llama “primitivas”, que se expresan a través de la decoración y basan su economía todavía en la producción artesanal. Las ideas de Adolf Loos influenciaron la visión de los artistas y arquitectos de la Werkbund,⁴⁹ que se esforzaron por conseguir una forma sin ornamento y posteriormente las teorías estéticas de la Bauhaus.

Desafortunadamente, desde el punto de vista de la economía industrial lo afirmado por Loos ha resultado ser cierto, siendo imposible para la artesanía competir con los productos industriales, como demuestra la contienda entre el proyecto social

46 TATARKIEWICZ W. *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Ed. Técnos, 1997. Pág. 199.

47 LOOS, A. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1972. Pág. 47.

48 *Ibíd.*

49 La Deutsche Werkbund (DWB) era una asociación mixta de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Múnich, por Hermann Muthesius.

de la *School and Guild of Handicraft* (Londres, 1888), taller de producción y escuela de artesanía, fundada por Charles Robert Ashbee, y el espíritu emprendedor de la Liberty & Co. La primera seguía la misión del Arts and Crafts de proveer a todas las exigencias de la vida cotidiana sin venir menos al proceso artesano, el «*fin era lo de reintroducir el arte en la cotidianidad, mejorando al mismo tiempo la calidad y la moralidad en la vida*»,⁵⁰ tanto del usuario como del artesano. La Liberty & Co. fue en cambio una de las primeras en adoptar medios de producción industriales provocando una rebaja de los precios de mercado que ponía en crisis a sus competidores. Por esta razón a pesar del gran éxito que tenían las obras de la Guild of Handicraft y del óptimo equipo de artistas y artesanos que Ashbee había conseguido reunir en su proyecto, tuvo que cerrar en 1907 por dificultades económicas. Los hechos demostraron que en la práctica de la economía comercial los ideales del Arts and Crafts no eran viables y la producción artesanal acabó siendo justamente aquel tipo de producto elitista que sus intenciones socialistas condenaban.⁵¹

En Alemania, a diferencia de Inglaterra, el desarrollo industrial ha sido más lento y la resistencia de la artesanía más tenaz. Sin embargo, el hombre que divulgó en Alemania las ideas de Morris fue Hermann Muthesius, el cual no se ilusionó de poder reintegrar la artesanía en la antigua función económica y social, y reconoce en la industria el factor esencial del progreso: «*(...) solamente los objetos hechos por la máquina son los productos según la naturaleza económica de nuestra época*». ⁵² La nueva concepción de la obra se basaba en el concepto denominado *sachlichkeit*, que responde a la «*objetividad y concreción, correspondencia exacta y calculada de la cosa a la función, de la forma al uso*». ⁵³ He aquí el concepto de “calidad”, o sea la justa economía entre forma y función, que sustituye la pasada concepción de la “belleza”: la calidad es una perfección pertinente al objeto conseguida por un determinado procedimiento técnico y no reconocible en una ley general, como por ejemplo la del canon estético, sino en la propiedad específica de la forma, la cual por lo tanto no es determinable sino en la conformidad a la utilidad del objeto.⁵⁴ El diseño industrial tenía que tener en cuenta sobre todo la facilidad en la reproducción del prototipo diseñado, prefiriendo, por tanto, volúmenes geométricos y líneas sencillas, que

50 BECKER, V. I Gioielli Arts and Crafts. En: MOSCO M. *L'arte del gioiello e il gioiello d'artista dal '900 ad oggi*. Firenze: Ed. Giunti, 2001. Pág. 91.

51 *Ibidem*. Págs. 92 y 98.

52 ARGAN, G.C. *Walter Gropius y la Bauhaus*. Torino: Ed. Einaudi, 2010. Pág. 34.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*. Pág. 38.

influenciaron en la concepción moderna de lo bello. Ejemplificativo de estos nuevos valores es la Lámpara Bauhaus, basada en la “regla del tres”: simplicidad, funcionalidad y belleza, siendo, de hecho económica práctica y bella. Esta lámpara fue realizada por dos diseñadores de la escuela, Jucker y Wagenfeld, donde el segundo siguió los proyectos del primero, lo cual subraya el espíritu de equipo de la escuela como lo era antaño el anónimo trabajo artesanal.

Finalmente, en 1925, la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París pone en evidencia las mencionadas tendencias antagonistas, nombrando las obras que seguían el gusto ornamentado como Art Déco.⁵⁵ La convivencia de las directivas en las artes se exaspera a finales de los años 20 cuando un grupo entre los miembros de la Société des Artistes Décorateurs se separa y funda la UAM, Union des Artistes Modernes, en 1929. El grupo pretendía romper con aquella ambigua situación tomando claramente una postura progresista en la que se persigue *«un arte realmente social adecuada al progreso y capaz de integrar las formas y tecnologías industriales actuales en lucha en contra del clasicismo y de la tradición»*.⁵⁶ Como la palabra Decó prefigura, se trata de un estilo decorativo, una evolución del Art Nouveau mediado por el gusto racionalista de la Bauhaus, e ideológicamente inspirado en las primeras vanguardias. Su carácter es ostentoso y sobrio al mismo tiempo, representativo de los ideales de la nueva burguesía industrial *«una cotidianidad siempre más activa y dinámica, por el trabajo, el deporte y por la emoción de la velocidad, concretizándose en composiciones rítmicas con motivos vistosamente geométricos, a los cuales se les añade fuerza con colores fuertes y contrastantes»*.⁵⁷ Los diseños del Art Decó reflejan por tanto el valor del producto funcional, económico, práctico, por lo cual emplean los nuevos materiales resultantes del desarrollo industrial, desde los plásticos a las chapas y tubos de acero plegados, curvados, soldados, con un acabado preferiblemente lacado en blanco o niquelado.⁵⁸ Las variedades de materiales plásticos fueron una fuente interminable para la experimentación estética y formal. Por ser tan distintas las propiedades respecto a los metales, se podían moldear fácilmente en formas bien definidas, ofreciendo la posibilidad de precisión matemática y la pureza de acabado.⁵⁹ El movimiento de la UAM influyó sobretodo en el ámbito de la arquitectura con la adhesión de los principales arquitectos del momento como Le Corbusier, que entró

55 MIDANT, J.P. (coord.) Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX. Madrid: Ed. Akal, 2004. Pág. 916.

56 GABARDI, M. L'Arte come Gioiello. En: MOSCO, M. (ed.). Op. cit. Pág. 152.

57 Ibídem. Pág. 147.

58 MIDANT, J.P. (coord.) Op. cit. Pág. 916.

59 KARLIN, E.Z. Op. cit. Pág. 97.

en el grupo en 1931.⁶⁰ Revolucionaron el diseño habitacional con una estética muy minimalista, al punto de ser considerados por la crítica como un “estilo clínica”, al que el movimiento responde argumentando la necesidad de disponer de viviendas con un menor coste de realización y una facilidad de mantenimiento del carácter higiénico. Prestigiosos representantes de diversas disciplinas como Le Corbusier, Andre Lurcat, Fernand Léger, se unen a las filas de la UAM. Como veremos, estas experiencias estéticas se tradujeron en la joyería con obras despojadas de la “inútil” ornamentación.

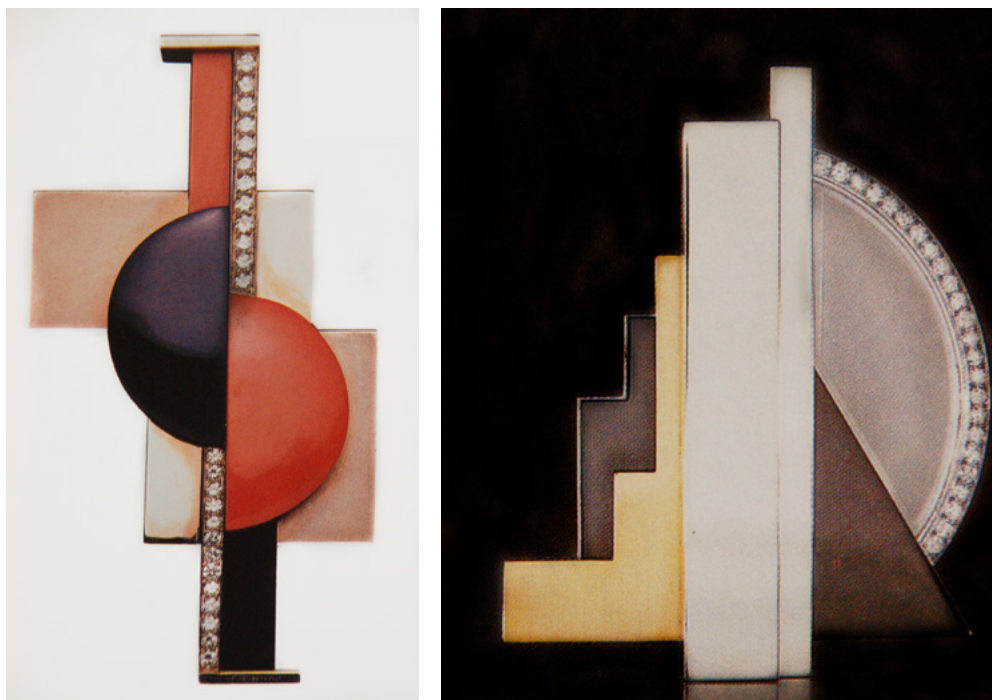


Fig. 8. Gérard Sandoz. Broche *Semáforo*, 1925; Jean Fouquet. Broche, 1925-1929.
Fuente: BOULLION, J.P. *Journal de l'Art Déco. 1903-1940*. (Genève, 1988).

60 MIDANT, J.P. (coord.) Op. cit.

1.3.3. Nuevos materiales y símbolos para un nuevo público.

Con la Revolución Industrial empezó a surgir una nueva burguesía que, como en el Renacimiento, querían imitar, o incluso llegar, al lujo de la aristocracia. La industria ayudó a descubrir otros materiales que podían responder a esta demanda, proporcionando joyas de igual belleza pero no preciosas y por tanto económicamente más accesibles. Ya desde 1676 el químico británico G. Ravenscroft había descubierto un nuevo tipo de vidrio más fácil de tallar que el diamante aunque lo imitaba increíblemente, y en el siglo XIX J. Strasser creó un cristal plúmbico todavía más brillante. A principio del siglo XX León Guillet inventó el acero inoxidable y Leo Bakeland la baquelita, la primera materia sintética termo resistente que permitía la realización de productos sin la intervención manual.⁶¹

Henry Vever, orfebre, historiador de joyería y coleccionista de arte, en un texto que escribe pocos años después de la Exposición Universal de París de 1889, testimonia el cambio de las artes aplicadas a través de la industrialización, en búsqueda de un estilo “moderno” apropiado a la nueva era industrial:

*«Es incontestable que desde unos años se ha producido un considerable fermento en las diferentes ramas del Arte Industrial, que han sido hechos muchos intentos para rejuvenecer las antiguas fórmulas de las cuales habían usado y abusado nuestros predecesores. Las industrias de metales preciosos han sido de las primeras en apoyar los esfuerzos de las nuevas generaciones de artistas para salir de los patrones de las tradiciones y liberarse de la tiranía de los estilos convencionales».*⁶²

En la joyería se empezaron a emplear no sólo materiales industriales sino también procesos de facturación industrial, con los que empiezan a entrar en el mercado las joyas de imitación, como la producción de la Maison Savard o la Maison Piel, creaciones de óptima calidad y precios asumibles, popularizando el uso y la difusión de la joyería en estilo Art Nouveau. Aunque las joyas falsas no eran una novedad (también Cellini en sus tratados relata sobre el “arte de la imitación”), en este caso no existía la intención de estafar al comprador, sino que se estaban realizando productos de alta calidad con nuevos medios; el público entusiasta buscaba estos nuevos productos confiriéndoles el valor añadido de algo novedoso, es decir un

61 CAPPELLIERI, A. (ed.) “Gioielli del Novecento...” Op. cit. Pág. 31.

62 POSSÉMÉ, E. Il Gioiello Art Nouveau in Francia. En: MOSCO, M. Op. cit. Pág. 47. Cita original En: BEBER, H. *Boucles de ceinture*. En: Art et Décoration. Enero-junio, 1898. Pág. 156.

objeto de moda. Desde principios del siglo XIX París contaba con 314 artesanos que trabajaban joyería no preciosa, a los que hasta incluso las casas reales empezaron a comprar, consiguiendo el inevitable aumento de los precios.⁶³ Este hecho es sin duda un importante antecedente de los cambios sobre el valor de la joya como objeto de lujo, de moda o de arte. En este último sentido la principal aportación de la utilización de nuevos materiales es la preponderancia que se les atribuyó al efecto visual y sensorial de cualquier material que con sus cualidades pudiera representar lo que el joyero o el artista quisiera transmitir. Un clásico ejemplo de esta nueva sensibilidad hacia el uso de materiales heterogéneos lo encontramos en la obra de René Lalique. Él se interesó por el valor intrínseco de los materiales pobres como el cuerno de buey, recuperado desde los mataderos de París, que finamente trabajado puede resultar muy bello, ligero y resistente. Así mismo dio mucha importancia las posibilidades del uso del vidrio, al que se puede recurrir para dar la sensación de fragilidad y ligereza, como demuestran los esmaltes en su famosa *Libélula* (1899). Este significativo broche demuestra que la joyería puede representar a las más fantásticas visiones del artista que, lejos la preocupación práctica por su tamaño fuera de lo normal, la concibe propiamente como obra de arte. En el contexto parisino tan fértil para las artes aplicadas vimos cómo los joyeros desarrollaron siempre más conciencia de su trabajo como obra de arte, lo



Fig. 9. René Lalique. *Libélula*, 1897 ca.
Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. (Novara, 1980).

63 RABOLINI, A. L'Autentico falso. En: AA.VV. *A Onor del Falso. Umori e tendenze del bijou dagli anni '20 agli anni '80*. Roma: ed. De Luca, 1993. Pág. 29. Ver también: BLACK, A. Op. cit. Pp. 234-260.

cual, entre otras aportaciones, favoreció la colaboración entre artistas y joyeros, como de Georges Fouquet y el pintor checo Alphonse Mucha en la realización de las famosas joyas para los espectáculos de la actriz Sarah Bernhardt. También Lalique colaboró con Sarah Bernhardt en la realización de las joyas de la obra Theodora. Estas colaboraciones favorecieron la experimentación siendo los orfebres librados de las limitaciones formales y de los costes de realización, además de tener que representar conceptos abstractos referentes a la esencia de cada obra teatral que van más allá de la simbología que podía tener una joya. Este contexto comportó también que cada vez más coleccionistas se interesaran por este tipo de joyería inusual, como el caso de Calouste Gulbenkian que durante muchos años encargó un total de ciento cincuenta y cinco piezas, entre joyas y objetos de arte, a Lalique.

En Inglaterra, cuna de la industrialización, la joyería sentimental victoriana fue la primera producida en masa, desde principios del siglo XIX, cuyo más importante centro de producción se consolidó en Birmingham. Gracias a la introducción de nuevos materiales y máquinas que trabajaban el metal de manera rápida y eficaz, se produjo una serie de piezas a medio camino entre bisutería y joyería representativas de los nuevos símbolos, como el deporte de la caza al zorro o el juego del golf, que representaban a la burguesía. Importante resaltar que la industria empezó a producir joyería incluso para la clase obrera, se trataba de joyas todavía más

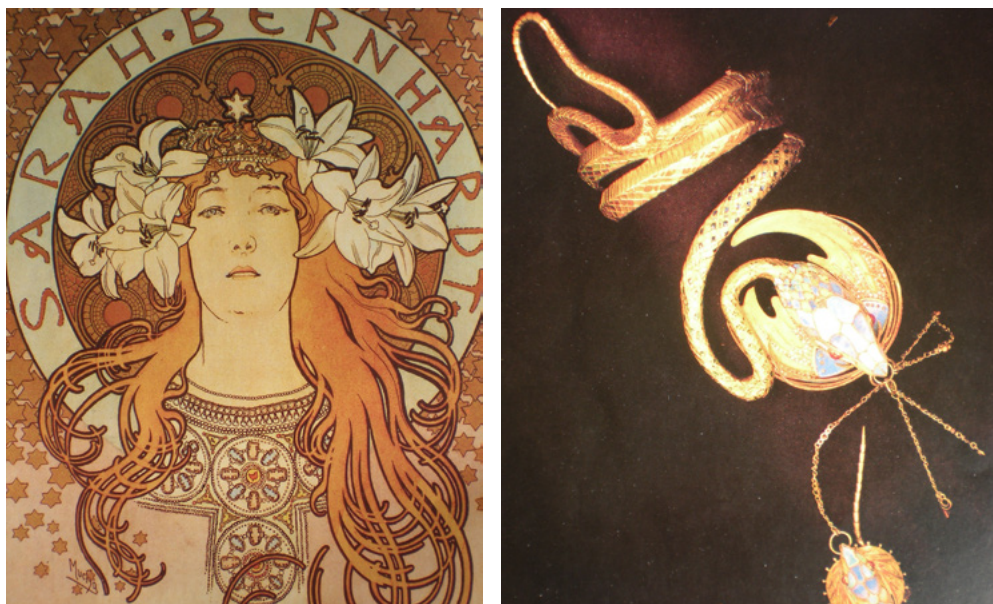


Fig. 9. Sarah Bernhardt retrada por Alphonse Mucha, y la pulsera de la obra teatral Cleopatra diseñada por Alphonse Mucha y realizada por Georges Fouquet. Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. (Novara 1980).



Fig. 10. Ejemplos de joyería británica fabricada a máquina a principios del siglo XX.

Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. (Novara, 1980).

baratas cuyo valor era más bien simbólico, como puede ser un compromiso de amor, un objeto conmemorativo, o simplemente un sencillo adorno personal.⁶⁴ La joyería empezó entonces a formular nuevos símbolos sociales y con ellos también mensajes políticos, como fue el caso del movimiento sufragista apoyado por el Arts and Crafts. Varios artesanos como el esmaltador Ernestine Mills, y talleres de orfebrería como Mappin & Webb, editaron un tipo específico de joyería⁶⁵ cuya venta apoyaba económicamente a la causa sufragista. Este antecedente a la Joyería Contemporánea que a menudo pretende llamar la atención sobre cuestiones y problemáticas sociales, demuestra el potencial de incidencia política y participación social de la joyería. También hay que destacar la gran participación de muchas mujeres en el oficio de la orfebrería en la Inglaterra de aquellos años, cosa muy poco aceptada por la sociedad de la época.⁶⁶ Todos estas diferentes aproximaciones a la joyería resultaron muy fructíferas para romper con antiguos esquemas y abrir nuevas puertas.

El cambio estético de los años 20 está influenciado por la exaltación del progreso y la ruptura con el pasado, promovido sobretodo en la vanguardia futurista, cuyas ideas entraron en el ámbito del diseño y de las artes aplicadas como lo demuestra el manifiesto de la ya citada *Union des Artistes Modernes*. Igual que las vanguardias en las intenciones de los miembros de la UAM existe

64 SCHMUTTERMEIER, E. Gioielleria dal 1900 al 1925. En: MOSCO, M. Op. cit. Pág. 131.

65 HUGHES, I. Suffragette Jewelry, Or Is It? Dispelling Myths and Ms-conceptions. En: *New England Antiques Journal*. On line: www.antiquesjournal.com/Pages04/Monthly_pages/march09/jewelry.html. (Consultado: 3/02/2014).

66 Elyse Karlin nos informa sobre los siguientes nombres de orfebres mujeres: Charlotte Newman, Georgie Gaskin, Edith Dawson, Ernestine Mills, Pehobe Traquair y Jessie Marion King. KARLIN, E.Z. Op. cit. Pág. 88.

el objetivo de superación de todo lo que es clasicismo y tradición, de los objetos con “estilo”, refiriéndose al Art Nouveau, e imponer la voluntad de renovación allí donde el arte se ha estancado.⁶⁷ Resulta interesante destacar que entre los joyeros de la UAM figuran Raymond Templier, Jean Fouquet y Gérard Sandoz hijos de reconocidos orfebres de final de siglo. Su adhesión a la UAM fue más bien ideológica, siendo sus creaciones realizadas artesanalmente, por ellos mismos, pero estaban convencidos de que el modo de producción industrial lleva en sí la cultura del siglo XX, había por tanto que apoyarlo y adecuar el arte a este nuevo espíritu racionalista.⁶⁸ Contrariamente a la línea estilística de sus padres estos joyeros evitan cualquier referencia a sujetos naturales, inspirándose más bien en las formas y ritmos que sugieren las máquinas, las nuevas arquitecturas y las grandes metrópolis, es decir representan aquel ritmo frenético de la vida moderna que ya no deja espacio a la decoración. En la joyería estos nuevos valores se traducen en volúmenes ritmados por combinaciones y compenetraciones de planos que permiten juegos de luz y sombra, brillo y mate, donde la influencia cubista y futurista se hace evidente. Estos joyeros también desdeñan a la burguesía conservadora y se dirigen al hombre y a la mujer modernos que buscan otra forma para comunicar su estatus social. La mujer moderna, simbolizada por Coco Chanel, cambia su manera de vestir según un ideal de vida más práctico, independiente, preparándose a entrar en la sociedad



Fig. 11. Joyería sufragista. Desde izquierda:
 Muriel Prince. Broche con las letras de la canción sufragista "It's a Gude Cause" por Jane Lewis.
 Carolyn Jack, Broche, 1909 ca.;
 Margaret Hendry. Vote for Women. Colgante, 1909 ca.;
 Fuente: AAVV. *Wearing the Colours: Rediscovering Suffragette Jewellery*. (Edinburgh, 2009).

67 GABARDI, M. L'Arte come Gioiello. En: MOSCO, M. (ed.) Op. cit. Pág. 152.

68 MIDANT, J.P. (coord.) Op. cit.

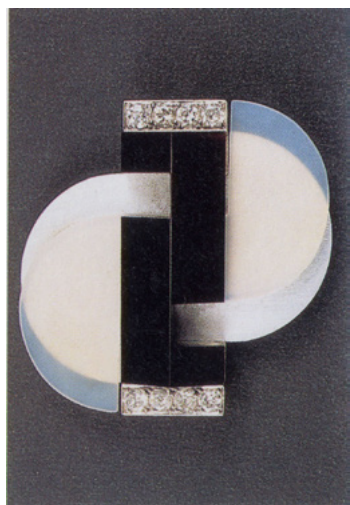


Fig. 12. Desde arriba: fotograma de la película *Broodway* (1929). Raymond Templier, broche, 1929. Fuente: HILLIER, B. STEPHEN, E. *Art Déco* (Mondadori, 1997).

del trabajo y salir de la reclusión doméstica. Este tipo de mujer necesita «una joya en la cual la filosofía de la modernidad - función, eficacia y la lógica de las formas - produzca automáticamente una belleza casi arquitectónica».⁶⁹

En los años 30, con la Gran Depresión, las artes decorativas perdieron definitivamente su importancia, fueron sustituidas por la severidad funcionalista que se reflejó también en la manera de vestir de las mujeres y volvieron a asumir una imagen más tradicional. En la crisis, la joyería volvió a valorarse por su valor económico, favoreciendo el comercio de la joyería tradicional y la manufactura semi industrial que bajaba los costes de producción.

Todos los textos, hasta los más actuales sobre la Joyería Contemporánea, hacen hincapié en las transformaciones del gusto en la cultura occidental que hemos mencionado hasta ahora. Igualmente el proceso de experimentación que se consiguió en el ámbito de joyería está unánimemente considerado como el fundamental antecedente para el desarrollo de la Joyería Contemporánea. Alba Cappellieri encuentra en el empleo de materiales alternativos del Art Nouveau la principal aportación a la “cultura del proyecto del orfebre” es decir «por primera vez el valor no estaba atribuido a los materiales sino al aspecto creativo, los joyeros se sintieron diseñadores más que técnicos»;⁷⁰ mientras que Masini evidencia en el Art Déco el momento en que cambia por completo el concepto de “formatividad” de la joya.⁷¹

69 GABARDI, M. Op. cit. Pág. 151

70 CAPPELLIERI, A. (ed.) “Gioielli del Novecento...” Op. cit. Pág. 11.

71 VICA MASINI, L. Gioiello d’artista, gioiello d’autore. En: MOSCO, M. (ed.) Op. cit. Pág. 356.

1.4. Consideraciones sobre la aportación de la Bauhaus.

1.4.1. El modelo de enseñanza artística.

La Bauhaus no rechazaba la industrialización pero al mismo tiempo quería garantizar la calidad de sus productos industriales a través del toque del artista-artesano. Walter Gropius, fundador de la escuela de la Bauhaus en Weimar en 1919, buscaba aquel anillo de continuidad de desarrollo de la artesanía en la industria, así como cuando una categoría desaparece la que le sucede tiene que heredar la experiencia para que la civilización siga progresando. Dicho anillo la Bauhaus lo encontró en el arte, proponiéndose el objetivo de formar a los futuros trabajadores de las fábricas a través de una alta enseñanza artística, un ambiente interdisciplinar, con un método didáctico de colaboración entre maestros, alumnos y una constante relación con el mundo de la producción. La Bauhaus nació en principio como escuela de arquitectura pero se incluyeron otras disciplinas artísticas, siguiendo los modelos de las escuelas que creían en la totalidad del arte, como la de Glasgow o la Wiener Werkstätte. Reunieron en la plantilla docente reconocidos artistas internacionales, como Paul Klee, Vasili Kandinsky, Moholy Nagy, Gerhard Marcks, entre otros. Los artistas no tenían una metodología específica en la didáctica, sino que cada uno orientaba las clases según su propia inclinación y habilidad, cuyas ideas influenciaban la visión y postura de sus alumnos frente al arte y a la sociedad. La educación artística de la escuela llegó a estar realmente a la vanguardia, en perspectiva de una formación a 360 grados, el aprendizaje iba más allá de las disciplinas artísticas, incluyendo filosofía, sociología, *public reading*, conciertos y teatro.

Encontramos en este aspecto de la Bauhaus un antecedente muy importante del actual método de enseñanza de Joyería Contemporánea, basada en metodologías proyectuales y de desarrollo creativo, proponiendo diferentes materiales y procesos que a menudo eluden el tradicional banco de joyero. Muy interesante en este sentido es la impostación del curso propedéutico⁷² de Johannes Itten. Se trataba de clases prácticas donde los estudiantes aprendían las técnicas fundamentales para el correcto uso de herramientas y materiales. Según Itten los futuros artistas y diseñadores tenían que aprender en primer lugar a conocerse a sí mismos, sus propios gustos, inclinaciones, capacidades y habilidades, afirmando que *«los alumnos tienen poco*

72 Un curso de prueba de seis meses, donde en base a los resultados obtenidos por el alumno los profesores decidían su admisión en el programa trienal de la escuela.

*a poco que liberarse de todas las convenciones muertas y tener la valentía de realizar trabajos personales».*⁷³ Con el fin de conocerse a sí mismo, él incluye en el curso la práctica de ejercicios de «*relajación, respiración y concentración para alcanzar un estado espiritual y físico adecuado para el trabajo intensivo*».⁷⁴ Después de la respiración se pasa a la gimnasia con ejercicios formales rítmicos que servían para relacionarse con el espacio y sensibilizarse al ritmo, siendo éste el principio fundamental de cualquier composición figurativa. También daba consejos sobre «*dieta y salud, para que el estudiante pudiera entrenar el cuerpo como instrumento del espíritu*».⁷⁵ Como vemos, Itten comprendía a la persona en su totalidad: cuerpo, mente y espíritu, para el desarrollo de la creatividad y la sensibilidad artística. El curso pretendía también que el alumnado se familiarizara con los materiales, descubriendo su propia psicología, según la teoría del color, de la composición y del tacto. Johannes Itten analizaba con sus alumnos los efectos que derivaban de las proximidades de distintos materiales y formas. Las características opuestas – liso/arrugado, ligero/pesado, duro/suave – eran observadas, estudiadas y confrontadas entre ellas, eligiendo cual era el material más apto para un determinado proyecto. Los estudiantes tenían que percibir con el tacto estas texturas, incluso con los ojos cerrados, según las directrices del profesor. Los alumnos realizaban tablas y diagramas táctiles, donde se mostraba la gama de los valores visuales y perceptivos de un material y la clasificación de todos los materiales por sus cualidades. Así mismo realizaban composiciones con materiales económicos, en las que los alumnos tenían que cumplir el reto del ejercicio de crear formas cerradas en sí mismas. Igualmente los cursos de Joyería Contemporánea tienen un similar proceso de formación con el objetivo de fomentar el desarrollo de un lenguaje lo más personal y original. La importancia del proceso de experimentación y del material de referencia de la obra está demostrado, por encontrar a menudo, en exposiciones y congresos, muestras de dichos materiales procesuales, a veces incluso considerados y expuestos como obra en sí.

Otra similitud con la Joyería Contemporánea la encontramos en la persuasión de Itten de que los alumnos expresaran libremente sus sentimientos hasta manifestarlos en actos performáticos. Incluso en las actividades didácticas más convencionales Itten invitaba a los alumnos a desarrollar la lectura a través de los sentidos y no de la razón. Significativa es la anécdota del ejercicio por el cual los alumnos tenían que

73 Auto guía del Museo de la Bauhaus en Berlín. Visita efectuada en marzo, 2014.

74 EFLAND, A.D. Op. cit. Pág. 318.

75 Ibídem.

expresar las propias sensaciones creando una obra propia a partir de la observación de una representación de la Magdalena; al final del ejercicio Itten reprochó a la clase afirmando que: *«si hubierais tenido la sensibilidad artística frente una obra tan sublime de representación del llanto, como el Llanto del Mundo, no habríais tenido que dibujar nada, sino derretiros en lágrimas»*.⁷⁶ Efectivamente a menudo los resultados de los *workshops* de Joyería Contemporánea acaban siendo acciones performáticas o propuestas que poco tienen que ver con la joyería y mucho con las sensaciones que se han movido dentro del participante en el curso.

De todos modos el desarrollo de la intuición, imaginación y sensorialidad, características propias del método del artista, para la solución de problemas de diseño no era compartido por los otros profesores, como el mismo Gropius, que preferían un enfoque didáctico más sistemático y racional. Esta postura acabó por caracterizar los diseños de esta corriente estilística con una cierta homogeneidad e impersonalidad. Efectivamente, en 1929, el curso propedéutico pasó a Moholy Nagy, cuya postura respondía al nuevo inicio de la Bauhaus. Él, más propenso a la experimentación con las nuevas tecnologías, introdujo la fotografía en el plan de estudios de la escuela, con una aproximación totalmente experimental: solarizaciones, exposiciones múltiples, distorsiones y difuminados eran los ejercicios que se les proponía experimentar a los alumnos. El método educativo de la Bauhaus llegó a cambiar el modelo de la enseñanza artística de las universidades estadounidenses, donde se transfirieron algunos de los profesores a partir del 1932 cuando la ascensión del régimen nazi ordenó el cierre de la escuela, poniéndolos en la condición de emigrar para poder seguir su actividad de

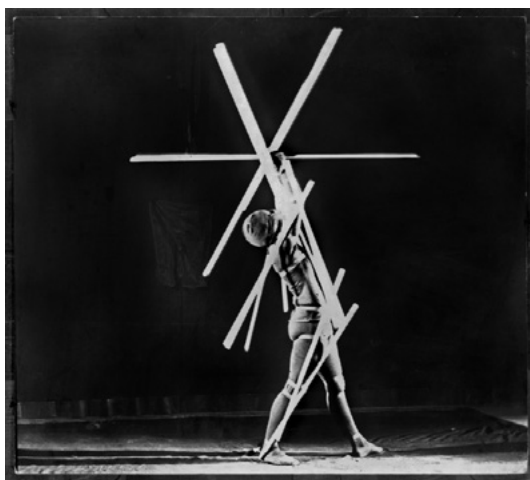


Fig. 13. Oskar Schlemmer, Bauhaus stage, 1926-29. Fuente: www.bauhaus.de.

76 Auto guía del Museo de la Bauhaus en Berlín. Visita efectuada en marzo, 2014.

docencia. La influencia tocó también el sistema educativo mexicano como veremos en el tercer capítulo a propósito de la EDA, la Escuela de Arte y Diseño.

1.4.2. La joyería de la Bauhaus.

Con respecto a la joyería hay que decir que no ha sido una rama fuerte del diseño de la Bauhaus, no siendo considerada como objeto utilitario, sino más bien como algo superfluo, decorativo. Efectivamente hemos encontrado muy pocos datos sobre la joyería de la Bauhaus. Ana Campos en su investigación cita al profesor Naum Slutzky,⁷⁷ el cual se formó en orfebrería y estudios de ingeniería y arte en la Escuela de Arte de Viena, cuando en 1919 Gropius lo invitó como asistente del taller de metales y orfebrería de la Bauhaus de Weimar. Slutzky como otros exponentes de la Bauhaus, aplicó la misma investigación estética del diseño industrial, resultando joyas caracterizadas por piezas modulares, geométricas, composiciones sencillas y rigurosas según la vocación anti decorativa de la escuela.

El proyecto de joyería de Anni Albers y Alex Reed, representa seguramente la postura más interesante que encontramos en la Bauhaus, aunque más tardío, realizado en 1946, cuando Anni Albers ya vivía en América. Se trata de una serie de joyas realizadas a partir de materiales cotidianos, como un filtro de desagüe para la cocina del que cuelgan clips de sujetar papel, como elementos móviles y decorativos del collar. La intención era la de hacer de los objetos industriales, baratos y de uso común, elementos “decorativos”. Con esta acción, que podríamos definir como un ready made industrial, Albers y Reed, anticipan el discurso de la Joyería Contemporánea que relativiza la importancia de los materiales preciosos y de la realización artesanal.

Este proyecto nos resulta todavía más interesante por su relación con México, ya que Anni Albers explicó que surgió después de haber visto el tesoro de Monte Albán, donde la belleza sorprendente de las combinaciones inusuales de materiales les hicieron reflexionar sobre las limitaciones de la joyería común. Todavía en México empezaron a realizar combinaciones uniendo cuentas de ónix y plata, cuando más tarde, de vuelta en los Estados Unidos se pusieron a la búsqueda de nuevos materiales, descubriendo en la tienda de pocos céntimos, la belleza de los materiales cotidianos: *«quedamos encantados delante de tapones de cocina-fregadero y aisladores de vidrio, ganchos para cuadros y gomas de borrar. El arte de Monte Alban nos había dado la libertad de ver las cosas separados de su*

77 CAMPOS, A. “La Joyería Contemporánea como arte...”. Op. cit. Pág. 129.

*uso, así como los materiales, dignos de ser convertidos en objetos preciosos».*⁷⁸

Trabajando se dieron cuenta de las limitaciones que tenían por no ser ni orfebres ni tener el mínimo conocimiento de cómo trabajar el metal o la piedra, viéndose obligados a utilizar el material tal y como lo encontraban. Este proceso le llevó a solucionar problemas constructivos de manera original, encontrando la manera mejor de vincular las piezas entre sí a partir de las propiedades de cada elemento.

Anni Albers reflexiona sobre el hecho de que estas construcciones fueron impuestas por el material más que buscadas por ellos y concluye: *«Creo que un orfebre llegaría a muchos resultados nuevos y sorprendentes si a veces invirtiera sus procedimientos habituales y que, en vez de hacer todas las piezas para encajar en un conjunto dado, formar partes independientes que pongan en duda su inventiva y el ingenio en la combinación constructiva».*⁷⁹

Albers y Reed consideraron que algunas de las piezas resultantes de este proceso, a pesar de haber utilizado materiales comunes tales como pinzas para el pelo o arandelas, eran bastante hermosas, incluso preciosas.⁸⁰ La gran sorpresa fue que también gustaban a otras personas, que las valoraban por la maravilla y la inventiva que estas extrañas joyas suscitaban.

«Desde el principio éramos muy conscientes de nuestra intención de no discriminar entre los materiales, de no atribuirles a ellos los valores



Fig. 14. Annie Albers and Alex Reed. Collares, 1940. Foto:Tim Nighswander.

78 ALBERS, A. On Jewelry. (Ponencia al Black Mountain College, 1942) En: The Josef and Anni Albers Foundation web. *On line:* www.albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/. (Consultado: 24/02/2014).

79 *Ibidem.*

80 *Ibidem.*

*convencionales de lo precioso o de lo común. Sentimos que el romper con la valoración tradicional era un intento de rehabilitar a los materiales. Sentimos que nuestros experimentos tal vez podrían ayudar a señalar el valor simplemente transitorio que atribuimos a las cosas, a pesar de que creemos que son permanentes. Hemos tratado de mostrar que los valores espirituales son verdaderamente dominantes. Consideramos que nuestro trabajo sugiere que las joyas ya no sean el exclusivo privilegio de unos pocos, sino propiedad de todos los que se interesan en mirar a su alrededor y están abiertos a la belleza de las cosas simples que nos rodean».*⁸¹

Anni Albers presta mucha atención también al estudio de las artesanías Latinoamericanas, que pudo apreciar durante sus viajes. Esta fascinación le alejó del mero racionalismo proyectual en el que solía estancarse el diseño de la Bauhaus. Gracias a estas experiencias Albers aprendió a dejarse llevar por los azares que el material y el proceso de trabajo conllevan, afirmando que «*no hay imaginación lo suficientemente poderosa para saber cómo serán las obras antes de que esas obras estén hechas*».⁸² Con estas consideraciones Anni Albers consiguió consagrar sus trabajos textiles como arte, exponiendo en el Museum of Modern Art de New York, en 1949,⁸³ siendo la primera exposición en su género, cuyo principal material eran tejidos. La confirmación del valor artístico que las obras textiles pueden llegar a tener, es todavía más significativa considerando que incluso dentro de la Bauhaus el taller textil estaba calificado de segunda categoría y aconsejado principalmente a las mujeres: «*Hemos encontrado textos que desestabilizan el mito emancipador de la Bauhaus hacia la mujer. Estos escritos determinan el puesto de la mujer de acuerdo a su condición sexual y no con respecto a la evolución de su preparación; la consigna era: directamente al telar, que se establece como un espacio impuesto y asumido por las mujeres de aquella época*».⁸⁴ Como demuestran estas conclusiones de la investigadora Nuria Rodríguez, que en su tesis destaca como inclusive dentro de la escuela que pretendía rescatar el trabajo artesanal existían prejuicios categoriales y sexistas.

81 Ibídem.

82 RODRIGUEZ CALATAYUD, N. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. (Tesis de doctorado) Director: ARMAND BUENDIA L. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes, 2007. Pág. 598.

83 Nos referimos a la exposición Anni Albers: Textiles comisariada por Philip Johnson, en el Museum of Modern Art, New York, 1949. La exhibición fue expuesta en 26 museos en Estados Unidos y Canadá. Fuente: The Josef and Anni Albers Foundation web. *On line*: albersfoundation.org/sources/exhibition-history/anni-albers-solo/. (Consultado: 24/02/2014).

84 RODRIGUEZ CALATAYUD, N. Op. cit. Pág. 609.

1.5. La joyería de artista.

1.5.1. La aportación de las vanguardias.

El siglo XX nace de una radical transformación que lleva a la sociedad desde el patriarcado a la sociedad de masas, donde las vanguardias se manifiestan como la expresión artística de este cambio. Las artes por primera vez no sólo se declaran en contra del orden social patriarcal-burgués, sino que hacen de esto su manifiesto para la superación de todas las barreras académicas contra la libertad de expresión del arte. Si el desarrollo del arte se ha situado hasta entonces en la perspectiva de objetivar y canonizar el caos del mundo en formas coherentes y reconocibles, ahora el uso “impropio” de las técnicas viene a ser un medio de expresión de la inconformidad social, de experimentación hacia todos aquellos contravalores considerados tales en la tradición académica, como lo primitivo, lo híbrido, lo amorfo, lo femenino. En este contexto el desarrollo de nuevos medios ha contribuido a cuestionar el funcionamiento artístico anterior. Desde la obra fotográfica de Claude Cahun, que rompió con cualquier cliché de la representación femenina y del autorretrato, hasta las solarizaciones de Man Ray y la deconstrucción y reconstrucción de la imagen a través del collage, estas maneras de utilización del medio fotográfico destruyeron aquel principio de autenticidad, aquella representación objetiva que se suponía que



Fig. 15. Meret Oppenheim. Dibujos, 1940 ca. Fuente: AAVV. *MERET Oppenheim: Aufzeichnungen 1928-1985*. (Berlín, 1986).

la fotografía garantizaba.

De la misma manera, la radiografía de Meret Oppenheim es un uso impropio de una herramienta que permite al artista construir su discurso. Esta obra, en la que la artista parece lucir su joyería, es el detalle que da el toque al carácter de este anómalo autorretrato, anticipando obras posteriores de Joyería Contemporánea. Siguiendo el camino abierto por el arte objetual, Oppenheim cambia la función práctica y objetiva de los objetos descontextualizándolos e interviniendo en ellos. El resultado es una series de obras que cuestionan la funcionalidad y el *non sens* de la vida cotidiana por medio de los objetos de uso más común, como guantes, zapatos, etc. El *ready made* supera la técnica apropiándose directamente de los objetos y haciendo con ellos el mencionado “uso impropio”.

Este acontecimiento en el arte cambia los parámetros de juicio y de valoración de la obra de arte, como evidencia Alba Cappellieri:

«Cuando en 1482 Sandro Botticelli pintó esta venus, era evidente a todos que se trataba de una obra maestra de arte, y ¿que pasa con esto? (refiriéndose a una foto de la obra Fountain de Duchamp) ¿es ésta una toilet o es una fuente? no está tan claro como lo era para la Venus, pero Duchamp ha sido un genio en decirnos que ésta puede no ser sólo una toilet, sino que también puede ser una fuente. (...) Por tanto el problema está en términos de valor y de significado. Dos diferentes obras maestras,

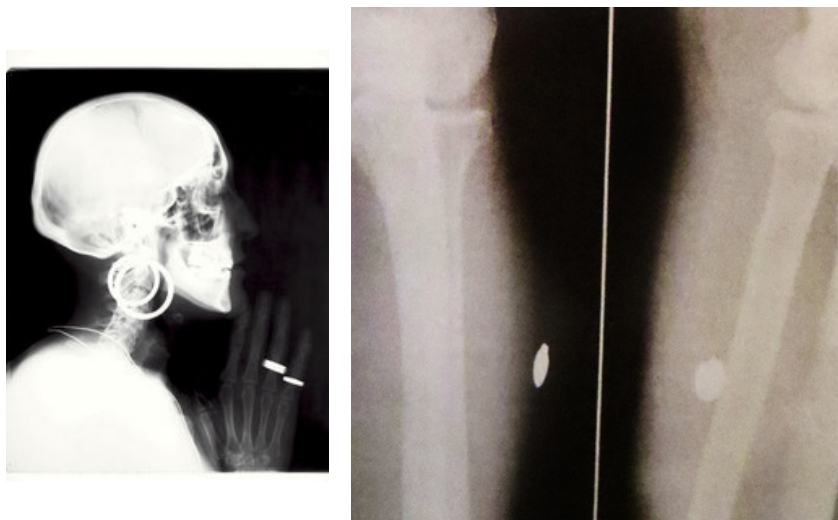


Fig. 16. Desde izquierda: Meret Oppenheim. *Autorretrato*, 1964. Fuente: *Ibidem*. Peter Skubic. *Jewellery Under the Skin*, 1975. Fuente: DEN BESTERN, L. *On Jewellery*. (Alemania, 2012).

en dos diferentes contextos, tienen el mismo valor económico: una es por Velázquez y la otra por Damien Hirst. ¿por qué se paga? Por la habilidad en el pintar o por el concepto?. En mi opinión el punto es que conocemos el precio de todo pero no el valor, ¿por qué? Durante el Renacimiento existía la coincidencia entre el valor y el precio, entre la demanda y la oferta...».⁸⁵

Cappellieri relativiza lo dicho con la Joyería Contemporánea, si antes el precio estaba marcado por el valor del material, ¿ahora qué establece su valor?. Hace evidente también que el mismo recurso del *ready made* ha sido empleado por los grandes maestros del diseño, y cita a Bruno Munari y Achille Castilloni, que sin inventar nada «*han sido capaces de observar y reordenar las cosas ordinarias con ojos extraordinarios*».⁸⁶

Tres han sido, por tanto, los factores que nos interesa resaltar de las vanguardias y que influyeron en la nueva joyería: en primer lugar la experimentación, que se convirtió en una norma de valoración artística; en segundo lugar la interdisciplinariedad, con la consiguiente pérdida de los límites categoriales, lo cual ha sido el terreno fértil para que los artistas incursionaran en el ámbito de la joyería; y por último el cambio de parámetros de juicio y valoración de las obras.

1.5.2. El coleccionismo de joyas firmadas por artistas.

Aunque a veces esta “incursión” se dio con motivo de un regalo especial, o un objeto de conmemoración, hay que destacar que la entrada masiva de los artistas en el ámbito de la joyería se dio principalmente por el creciente interés de los coleccionistas en adquirir joyas diseñadas por reconocidos artistas. Esta “moda” involucró a casi todos los artistas desde la posguerra hasta la actualidad, como lo demuestran exposiciones como *De Picasso a Jeff Koons. Artista como Joyero*,⁸⁷ en la que se expusieron más de 200 joyas de artista pertenecientes a coleccionistas europeos entre los cuales se encontraba la misma comisaria, Diane Venet. En el texto de presentación de la exposición resulta evidente que la historia de la colección Venet

85 CAPPELLIERI, A. From the Concept to the Context: Values and Meanings in Contemporary Jewellery Design (Video ponencia). En: *Jewellery Unleashed! The Symposium*. Premesla, The Netherlands Institute for Design and Fashion. Rotterdam, 2012. *On line*: vimeo.com/37080617. (Publicado: 19/02/2012).

86 *Ibíd.*

87 Nos referimos a la exposición *De Picasso a Jeff Koons. El Artista como Joyero*, comisariada por Diane Venet, IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno. Valencia, 2013.

es, en gran parte, la historia de sus amistades, sus viajes y sus vivencias familiares, siendo la esposa del escultor Bemar Venet.

Interesante es confrontar las joyas de la exposición y ver cómo a primera vista ya se puede fácilmente identificar a los autores. Esto es posible porque en su mayoría los artistas readaptaron su propia poética e imaginario a formato más pequeño, traduciéndola con los materiales y técnicas perteneciente a la joyería, con la ayuda de expertos maestros joyeros. En el ámbito de la Joyería Contemporánea a menudo surge la crítica hacia estas joyas consideradas con intenciones meramente comerciales por parte de los artistas, la posibilidad de vender una obra firmada a un coste mucho más reducido respecto a su obra “mayor”, sin ninguna aportación a la joyería ni mucho menos al arte. Efectivamente en su mayoría el valor añadido de estas joyas es el renombre del artista, lo cual garantiza su éxito en las ventas y la pública admiración.

Las famosas joyas de Salvador Dalí fueron también un encargo financiado por la *Foundation Catherwood Bryn Mawr*, entre 1941 y 1958, siendo posteriormente la *Owen Cheatham Foundation* que adquirió la colección, la que organizó exposiciones en todo el mundo. Pero en el caso de Dalí el aspecto comercial no supera las aportaciones que sus joyas representan para la libertad expresiva tanto en el arte como en la joyería. En sus escritos Dalí afirma: «*Mi arte no incluye sólo la pintura, la física, las matemáticas, la arquitectura y la ciencia nuclear (lo psico-nuclear, lo*



Fig. 17. Izquierda: Salvador Dalí. Broche *The Eye of Time*, 1941. Foto por Philippe-Halsman.
Derecha: Escenografía de Salvador Dalí al Théâtre des Champs Élysées, Paris 1962. Fuente: www.whoisdada.it.

*místico-nuclear) sino que también la joyería».*⁸⁸ Con tal afirmación hace evidente que la inclusión de la joyería en el lenguaje del artista es algo superado ya que realmente no existen ámbitos del conocimiento que no puedan formar parte de los recursos expresivos. No se trata entonces de una adaptación de su estilo al formato joya, sino el uso del lenguaje de la joyería como afirmación de su representación surrealista y metafísica del mundo, como bien lo explicitan *Labios de Rubí* o *Manos en Forma de Hoja*. Los elementos representados están escogidos por su intrínseca simbología, como en el caso de sus *Pendientes-Teléfono*, de los que el mismo artista explica que la oreja representa armonía y unidad, y que connotan la rapidez de la comunicación moderna, pero también el peligro del cambio instantáneo de pensamiento.⁸⁹

Las piedras y el oro también están empleados por sus poderes metafísicos y por sus colores que, como en la pintura, recrean una atmósfera y una composición según las intenciones del artista. Desde finales de los años 30 Dalí empezó a idear mecanismos móviles para que las joyas “respiraran” o que “palpitaran” como los rubíes dentro del famoso Corazón Real.

Dalí deja por escrito sus reflexiones personales acerca de la joyería, en varios textos podemos ver cómo sus ideas avalan las reivindicaciones de los joyeros que pocos años más tarde lucharán por la afirmación del valor de obra de arte en joyería:

«Mis joyas protestan en contra de la importancia dada al precio de los materiales de la joyería. Mi fin es mostrar el arte del joyero en su verdadera perspectiva, aquella en la que el diseño y el trabajo del artesano deben ser estimados en mayor grado que el valor del material y las gemas, como en los tiempos del Renacimiento. En las joyas, como en todo mi arte, creo lo que me gusta. En algunas de ellas se puede apreciar una armonía arquitectónica, como en algunas de mis pinturas. Es evidente la ley logarítmica, como lo son las correlaciones íntimas entre el espíritu y la materia, el espacio y el tiempo. (...) Mis joyas mostrarán que los objetos de belleza pura, inútiles, pero maravillosamente ejecutados, fueron apreciados incluso en una época en la que predominaban los criterios materialistas y utilitaristas. (...) Estos objetos de arte nunca han sido pensados como objetos inanimados en criptas de acero: ellos han sido creados para el placer de los ojos, para la elevación del espíritu, para estimular la imaginación (...). Sin el público, sin la presencia de

88 BLACK, A. Op. cit. Pág. 292.

89 JIMENEZ PRIEGO, M.T. *Dalí joyero del siglo XX*. Madrid: Ed. UNED, 1999. Pág. 21.

*espectadores, estas joyas no podrían cumplir con la función para la cual han sido concebidas. El espectador, entonces, es el artista último. Su vista, su cerebro y su corazón, se juntan en el intento de alcanzar las intenciones del creador, y les da vida».*⁹⁰

Como vemos, Dalí, en primer lugar protesta en contra de la importancia que se atribuye al coste de los materiales empleados, cuyo verdadero valor está relacionado con el mensaje que quiere expresar el artista; así mismo resalta la importancia del público como cómplice en la apreciación y entendimiento de la obra. También hay que destacar que no todas sus joyas podían ser llevadas puestas, trasgrediendo así su función convencional. Dalí propone, por lo tanto, un nuevo tipo de joya, un objeto rico de posibilidades metafóricas y de significantes a través del cual el artista pueda formular su propio discurso visual.

Otro artista cuya obra ha aportado también al ámbito de la joyería es Alexander Calder que trasladó su investigación escultórica sobre la relación entre composición, espacio y movimiento, al campo del cuerpo. Sus móviles se hacen joyas no por una mera reducción de tamaño sino dentro de un estudio sobre la ergonomía y las posibilidades de movimiento en relación al cuerpo como espacio y lugar de acción. Él mismo construía con metales no preciosos y, a menudo, con dimensiones inusuales, estos “móviles para el cuerpo”, alcanzando resultados muy sugestivos para los mismos artistas joyeros que estaban experimentando en aquellos años.

Calder empezó desde niño a fabricar joyas para sus hermanas, y de joven realizaba piezas para sus amigos del circuito de los artistas del París de los años 20, entre ellos Joan Miró. Nunca quiso comercializar sus joyas o delegar su manufactura a otra persona. Entre los años 30 y 60 realizó un total de casi 1800 trabajos, que han



Fig. 18. Peggy Guggenheim con pendientes de Alexander Calder, 1950. Foto de Solomon R. Guggenheim Foundation photo archive.

90 BLACK, A. Op. cit. Pág. 292.

sido expuestos exclusivamente en galerías y museos.⁹¹ Entre sus coleccionistas encontramos a Georgia O'Keeffe y Peggy Guggenheim; ésta última recuerda que, con ocasión de la inauguración de su galería *Art of This Century*, llevaba un pendiente hecho por Tanguy y uno hecho por Calder, con el fin de hacer evidente su imparcialidad entre el arte surrealista y el arte abstracto.

Volviendo, al tema del coleccionismo, Elena Masia⁹² afirma que quienes encargaban la creación de joyas a los artistas eran aisladas personalidades de gran sensibilidad y carisma, entre los cuales había orfebres, como el italiano Mario Masenza, hombre culto y frecuentador de los ambientes artísticos romanos, que encargaba a los artistas diseños de joyas que ellos mismos realizaban con el fin de crear exclusivas colecciones. Importante destacar el caso del orfebre milanés Giancarlo Montebello, que pasa de ser realizador de joyería para los artistas a ser artista joyero.

Giancarlo Montebello y Teresa Pomodoro (hermana de los escultores y orfebres Arnaldo y Giò), abren en 1967 el taller GEM dedicado a la edición de joyas de artista. Montebello consiguió incluir en su proyecto a los artistas más relevantes de su época: Man Ray, César, Sonia Delaunay, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Hans Richter, Larry Rivers, Niki de Saint Phalle, Jesús Soto y Alex Katz, entre los más famosos. Resultó una colección que él mismo se ocupó de exponer en toda Europa y América, tanto en galerías particulares como en museos. Estas experiencias fueron la formación artística de Montebello: once años de estrecho contacto con los artistas más influyentes del panorama internacional, entre ellos Man Ray, considerado su principal maestro; así mismo los viajes y la experiencia de galerista y comisario artístico, le permitió conocer el circuito del mercado del arte y estrechar importantes contactos. Tras esta preparación, en 1978 decide transformar el taller en un estudio donde trabajará exclusivamente en sus propios proyectos. Montebello, como él mismo declara, no se pone límites como diseñador, de hecho prefiere llamar a su obra experimental "ornamentos". Por un lado trabaja según la orfebrería clásica, tal cual es su formación de base, y por el otro lado presta una continua atención a las nuevas técnicas y a la investigación que se estaba llevando a cabo en el arte, en el diseño y en la Joyería Contemporánea, «*surgió así la necesidad de enfrentarme a un posible proyecto de interdependencia entre arte, diseño y producción*».⁹³ Montebello

91 FALINO, J. Diamonds were the badge of the philistine. Art Jewelry at midcentury. En: *Metalsmith*. Vol. 3, N.5, Oregón USA. Pp. 48-53.

92 MASIA, E. *L'oreficeria di ricerca a Padova: un percorso critico tra artisti e conoscitori*. (Tesis de grado) Director: BARTORELLI, G. Università degli Studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia. 2008. Pág. 23.

93 *Giancarlo Montebello*, web site. *On line*: www.bomontebello.com/bio.htm. (Consultado: 13/04/2013).

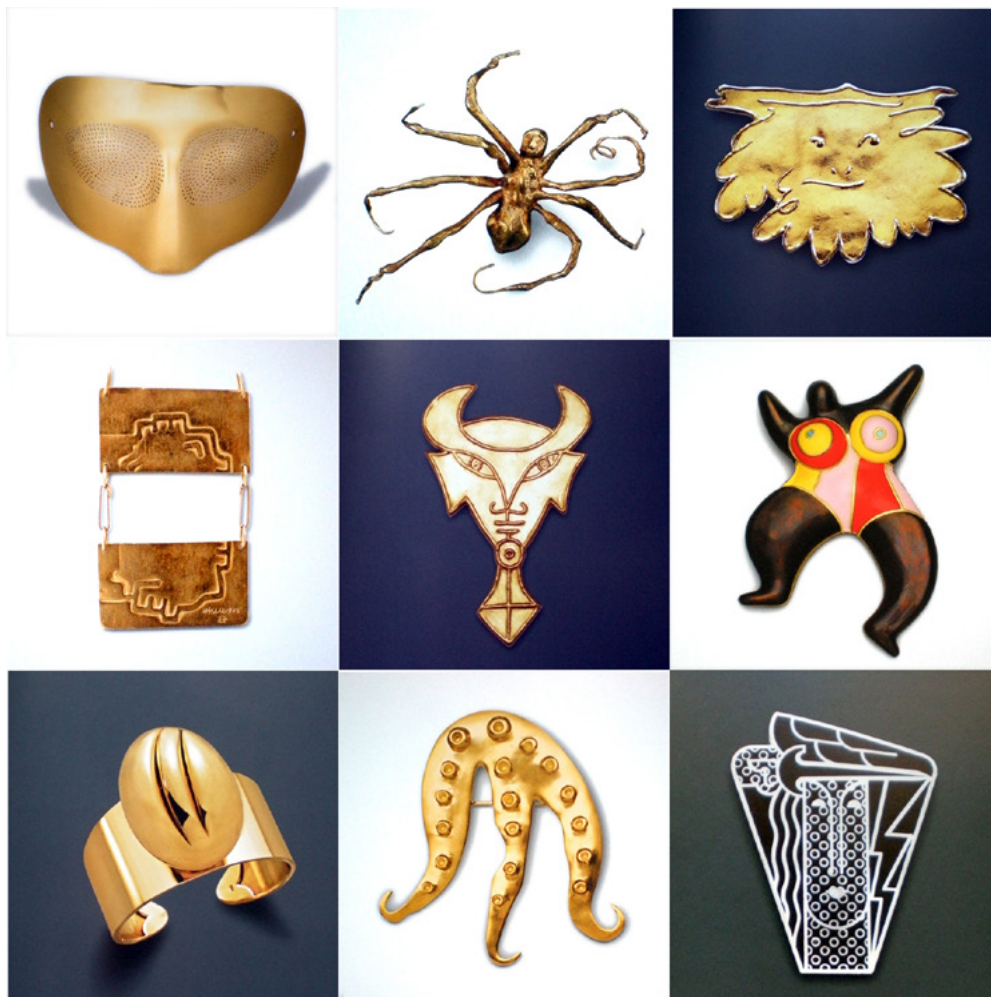


Fig. 19. De izquierda a derecha:
Man Ray. *Optic-Topic*, 1978.
Louise Bourgeois. *Spinne*, 2005.
Pablo Picasso. *Grand Faune*, 1972.
Eduardo Chillida. *Abstraction*, 1977.
Jean Cocteau. *Taureau*, 1962.
Niki De Saint Phalle. *Nana Negresse*, 1973.
Lucio Fontana. *Concetto Spaziale*, 1960 ca.
Dorothea Tanning. *Mademoiselle Pieuvre*, 1966.
Roy Lichtenstein. *Modern Head*, 1968.

no excluye el uso de materiales y máquinas de las nuevas tecnologías, su referente es la Bauhaus y sus talleres, aclarando: «quiero subrayar (la palabra) talleres y no industria porque los primeros ponen al hombre a la cabeza del proyecto y de las técnicas al fin de obtener un resultado auténtico; las segundas invierten la relación anteponiendo la máquina al hombre (...) teniendo en cuenta sólo la fácil ganancia y quitando el trabajo a quien posee el saber y la capacidad».⁹⁴ Así mismo él denomina su producción múltiple: «porque serial es sinónimo de estandarización mientras la multiplicidad es más cercana a la idea de cuerpo vivo susceptible en continua transformación».⁹⁵

Un ejemplo de su manera de trabajar puede ser una obra de 1990 donde aplicó un botón industrial a clips en una pulsera artesanal, queriendo investigar sobre la posible autenticidad de un objeto obtenido industrialmente. Con este recurso, similar al ready made, Montebello descontextualizó el botón, sin cambiar su valor: seguía siendo un objeto industrial, empero, al mismo tiempo era parte de una obra única. Otra obra representativa es la *Stringa per scarpe*, de 1997. En este caso el joyero investiga sobre la relación entre funcionalidad, ornamento y valor, insertando una terminación en oro a unos lazos de zapatos en polímero rojo, donde la alteración de lo funcional a ornamental ha revalorizado su función de uso preeminente. Su obra es un ejemplo de la naciente inclinación hacia la conceptualización del artefacto, los joyeros se declaran artistas y empiezan a extender sus campos de actuación sirviéndose del medio de comunicación metafórica o visual para ellos más próximo: la joya.

1.5.3. La post vanguardia.

A partir de los años 60 es cuando se hace evidente un ulterior cambio de fisionomía tanto del artista como del joyero. Ambos siguen la onda experimental en sus propios ámbitos cruzando las fronteras, trayendo conclusiones entre ellas muy parecidas: al igual que Peter Skubic considera la joyería como un «*experimento, un body happening, un acto de liberación creativa que va más allá de las fronteras establecidas*»,⁹⁶ los artistas empiezan a emplear objetos como elementos significantes de su obra, entre

94 CAPPELLO, B. Giancarlo Montebello. *Il GiornaleAgc*. 2007, N.2. On line: www.agc-it.org/giornale/giornale_2/11%20giornale%20n%2.pdf. (Consultado: 20/02/2014).

95 Ibídem.

96 *Pinakothek Der Moderne* web site, presentación de la exposición Radical. Peter Skubic Jewellery. On line: www.pinakothek.de/en/kalender/2011-03-19/10534/radical-peter-skubic-jewelry. (Consultado el 20-06-2012).

ellos objetos de joyería, como la *Joya Laiback*, de Fabio Mauri, que constituía uno de los 17 objetos simbólicos que componen la instalación y acción titulada *Ebrea*, de 1971.

Francesca Romana Morelli comisaria de la exposición *Ori D'Artista*, presentada por la *Fondazione Roma Museo*, en 2004, presenta una selección de joyas de artista que evaden aquella criticada reducción de tamaño de su obra principal e incursionan en la joyería de manera original, reflexionando sobre sus peculiaridades y posibles relaciones con los nuevos recursos expresivos del arte contemporáneo. En primer lugar la joya como objeto mágico y de poder tiene en sí misma una fuerza comunicativa muy fuerte de acuerdo con la tendencia de la post vanguardia a reaccionar frente a la siempre más tecnificada y racional sociedad contemporánea, volviendo el artista al rol de chamán, donde en este caso la joya viene a ser considerada «*objeto mágico, invocado a ejercer su poder en la esfera sensible y en la de las ideas*». ⁹⁷ Al mismo tiempo la vuelta a lo primitivo no puede prescindir del arte conceptual que marca invariablemente la postura del artista contemporáneo. De aquí conclusiones como las de Gino de Dominicis, para el cual «*un hombre con un diamante en la cara es un símbolo de inmortalidad, mientras que Alighiero Boetti modifica la usual relación entre joyería y su usuario, imponiendo a éste el sustituir cada año la flor de eucalipto*



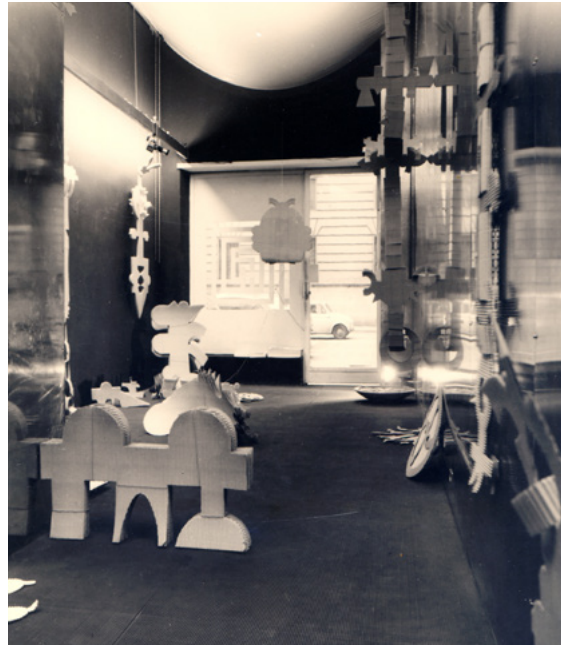
Fig. 20. Maurizio Cannavacciuolo. *Corona*. 1990 ca.

Fig. 21. Página siguiente, desde izquierda: Fabio Mauri. *Joya Laiback*, 1971; Luigi Ontani. *Objetos Pleonásticos*, vista de la instalación *La Stanza delle Similitudini*, Galleria Franz Paludetto, 1970. Fuente: MORELLI, F.R. (ed.) *Ori D'artista. Il gioiello nell'arte Italiana 1900-2004*. (Roma, 2004).

97 MORELLI, F.R. I gioielli indiscreti. En: Autor (ed.) *Ori D'artista. Il gioiello nell'arte Italiana 1900-2004*. Roma: Ed. Silvana y Fondazione Roma Museo, 2004. Pág. 17.

*apoyada en el aro de oro que la mantiene atada a su dedo».*⁹⁸ Así mismo pueden coexistir joyas tan sofisticadas como la de Maurizio Machetti, un collar dotado de celdas solares, que, bajo el título *Electra* ha sido concebido como herramienta para explorar y definir el espacio físico a través de la luz y del sonido; con las joyas en materiales efímeros y ordinarios presentadas por Maurizio Cannavacciuolo; o los *Objetos Pleonásticos* en cartón que lleva puestos Luigi Ontani en una series de fotografías presentes en la exposición.

Podemos concluir resaltando que la joyería de autor de la post vanguardia y la Joyería Contemporánea, se desarrollaron paralelamente, confluyendo en proyectos muy parecidos entre sí. La gran diferencia reside en que, mientras para los artistas la joyería era un elemento metafórico entre otros, para los joyeros se trataba de una postura de desafío al cerrado mundo gremial de la joyería tradicional. Mientras que los primeros no tenían nada que perder, deleitándose con gusto en un formato diferente como es el de la joyería, para los recién graduados artistas joyeros se trataba de una arriesgada lucha para la afirmación de un nuevo concepto de joya en su propio ámbito, todavía muy arraigado en su ortodoxia.



98 PRATESI, L. Dall'oro all'eucalipto. Perchè una mostra sul gioiello d'artista. En: *ibídem*. Pág. 16.



Capítulo 2

La joyería como reflejo de la identidad cultural contemporánea



“

El planeta se vuelve indiviso al encontrarse envuelto en las mallas de la información, cuyos circuitos cubren de manera instantánea la extensión global de su superficie. No se trata ya de expansión y conquista, de imposición colonial de símbolos de ocupación de territorios sino de un reticulado que, fulminante, involucra los signos de grandes regiones en anónimos proyectos compartidos. Por eso se vuelve poco práctico hablar hoy de territorios: el mapamundi postcolonial ha rediseñado sus fronteras siguiendo más el entramado misterioso de las fuerzas cibernéticas y multfinancieras que los tajantes perfiles de las antiguas soberanías nacionales. El papel del arte en este paisaje simultáneamente revuelto y concentrado es poco claro... porque responde a señales contradictorias y discurre, vergonzante casi, sin la convicción mística de las vanguardia redentoras, la dignidad de las utopías y el aval de los discursos totales.

Ticio Escobar.

La joyería, al igual que cualquier manifestación artística, está sujeta a los cambios sociales. Como hemos visto, la Revolución Industrial marcó un antes y después, creando la necesidad en la joyería de reubicarse en un nuevo contexto económico y cultural. Siendo la joyería por su naturaleza primigenia un lenguaje simbólico-social, tuvo que reformular su código. Esta reformulación nace a la luz de la cultura occidental influenciada, como analiza Ana Campos en su tesis,¹ por la herencia de la Ilustración con su ideal de autonomía, que hace posible entender la joya como un sujeto que contiene intenciones con fines autónomos, al igual que el arte sin una finalidad, según la acepción kantiana. «*En otras palabras estos joyeros cumplen la única función del arte contemporáneo, la de desordenar la propia joyería, argumentar metafóricamente sobre ella, como también sobre varios aspectos de la vida y del mundo ordinario*».² Los joyeros se responsabilizaron entonces en reafirmar el papel social de su obra, reivindicando la autonomía de la joya y produciendo con ella obras que reflejan y razonan sobre la fragmentaria identidad contemporánea.

En este segundo capítulo queremos hacer evidente cómo el actual contexto cultural se refleja en la Joyería Contemporánea bajo tres aspectos:

- La relación con el arte contemporáneo, y por ende con la cultura europea.
- La conversión de la Joyería Contemporánea en fenómeno mediático debido a su entrada en las redes telemáticas.
- La influencia ejercida por la globalización sobre la identidad local, analizando los mecanismos que conllevan los cambios estéticos y simbólicos en el arte y en la artesanía en Latinoamérica.

Estos tres aspectos marcan peculiaridades de la identidad contemporánea en el contexto de la cultura global: la reconstrucción de la identidad personal, y no colectiva, dentro del sincretismo cultural globalizado; la virtualización de los productos culturales y la consiguiente dispersión del conocimiento.

Empezando por la nueva identidad que asumen los joyeros, de artesanos de una

1 CAMPOS, A. *La Joyería Contemporánea como arte. Un estudio Filosófico*. (Tesis doctoral) Director: Dr. VI-LAR ROCA, G. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía, 2014.

2 *Ibidem*. Pág. 153.

comunidad que se reconoce en un bagaje simbólico unívoco, es ahora un individuo en la aldea global, y pasa de ser el artesano que representa la identidad de su pueblo, al artista que se interroga sobre su propio sentido de pertenencia. Este tipo de joyero necesita un conocimiento a 360 grados, donde la experiencia manual/artesanal quizás se configura como la habilidad menos relevante: tiene que ser conocedor del arte actual, tener habilidades en el networking, hablar inglés, y tener la posibilidad de viajar.

Bajo estos aspectos la descripción de la cultura contemporánea de Escobar con la cual introducimos este segundo capítulo, describe también las peculiaridades de la Joyería Contemporánea: un fenómeno generado por «*las mallas de la información, cuyos circuitos cubren de manera instantánea la extensión global de su superficie*»,³ una manifestación artística con un papel poco claro: «*sin la convicción mística de las vanguardia redentoras, la dignidad de las utopías y el aval de los discursos totales*».⁴ También nos introduce en los efectos que ejerce la globalización en las culturas locales donde «*no se trata ya de expansión y conquista, de imposición colonial de símbolos de ocupación de territorios, sino de un reticulado que, fulminante, involucra los signos de grandes regiones en anónimos proyectos compartidos*»,⁵ tal y como veremos en el último ítem del capítulo.



Fig. 1. Benjamin Lignel. *Yeah But Mine's Gold*, 2007.

3 ESCOBAR, T. Arte, aldea global y diferencia. En: *Seminario de estudios de arte en América Latina. Una nueva Historia del Arte en América Latina*. Oaxaca: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas del UNAM., 1996.

4 *Ibídem.*

5 *Ibídem.*

2.1. El fenómeno de la Joyería Contemporánea.

En la Europa de la posguerra y, desde antes en Estados Unidos, algunos joyeros empezaron a trabajar por su cuenta, reclamando su independencia artística y, como hemos mencionado, colaborando a menudo con el mundo del arte. El resurgir económico después de la guerra y el cambio en la formación de los joyeros, desde el taller a la academia, cuyos profesores venían a su vez de la formación de la Bauhaus u otros importantes centros del movimiento del Arts and Crafts, fueron las principales incidencias para el desarrollo de la nueva joyería.

Aunque se estaban afirmando novedosas ideas de manera paralela en el ámbito de la joyería tanto europea como estadounidense, su configuración como fenómeno artístico se dio en un principio sólo en Europa. Esto fue posible gracias a las recíprocas colaboraciones entre las galerías de Gran Bretaña, Holanda y Alemania, apoyo fundamental para la difusión del que entonces empezó a ser el movimiento de Joyería Contemporánea europea. Entre las primeras y más importantes galerías citamos respectivamente: *Electrum Gallery* en Londres, abierta por Barbara Carlidge en 1971, *Galerie Ra* en Amsterdam, dirigida por Paul Derrez desde 1976, y *Spektrum Galerie*, en Munich, establecida por Marianne Schlwinski y Jurgen Eickoff en 1981. Se estableció también una extensa red de relaciones con los coleccionistas, museos e instituciones gremiales como el *British Crafts Center*. Una de las primeras ocasiones para ver un amplia selección de joyeros contemporáneos europeos fue la exposición *Internationale Ausstellung: Schmuck Jewellery Bijoux*, inaugurada en el *Hessisches Landesmuseum*, Alemania, en 1964, organizada por los coleccionistas holandeses Ida Van Gelder y Romwald Boelen.⁶

El eje que se estableció entre estos países lo podemos definir como el núcleo de lo que después se concretó como el “circuito” de la Joyería Contemporánea, expandiéndose, primariamente, en toda Europa, para después unificarse paulatinamente a nivel mundial.⁷ Según la investigación de Ana Campos lo que faltó en América fue justamente el no haber creado un movimiento ideológico internacional hacia la reconfiguración de la joyería, tal y como se dio en Europa: «*si estos elementos hubieran emergido allí, tal vez Albers y De Patta se hubieran implicado en un giro idéntico*»⁸ y sigue explicando que sólo posteriormente los joyeros americanos de la

6 STRAUSS, C. (ed.) *Ornament as Art: Avant-garde Jewellery from the Helen Williams Drutt Collection*. Alemania: Ed. Arnoldsche, 2007. Pág. 27.

7 Confr: con el ítem 2.3. La Joyería Contemporánea como fenómeno mediático.

8 CAMPOS, A. Op. cit. Pág. 158.

siguiente generación se adherirán a la red antes mencionada.

Entre las primeras exposiciones intercontinentales que hemos investigado podemos citar *Schmuck und Gerät* (Internationale Handwerksmesse, Múnich, 1964) y *Gold und Silber, Schmuck und Gerät* (museo Albrecht Dürer Haus, Núremberg, 1971), en las cuales se pudieron conocer autores no Europeos como el japonés Hiramatsu Yasuki y los estadounidenses Stanley Lechtzin y Olaf Skoogfors.⁹ Los joyeros se daban a conocer y empezaron a ser invitados para exposiciones individuales en otros países, como fue evidente en 1973 cuando contemporáneamente expusieron por primera vez en América Wendy Ramshaw y David Watkins por invitación del Philadelphia Council of Professional Craftsmen, y Stanley Lechtzin en Dublín, invitado por el británico Graham Hughes. Tras la exposición *Schmuck International 1900-1980*, organizada por *World Crafts Council* en Viena, la galería vienesa *Inge Asenabaum's Galerie am Graben* se interesó en dar visibilidad a la Joyería Contemporánea no europea, convirtiéndose en punto de referencia de muchos artistas de otros países.¹⁰

En 1985 Dormer y Turner, en el ya citado compendio *New Jewellery*, hacen evidente que este tipo de joyería nace de la cultura “occidental” y que todo lo que se produce fuera de Europa occidental y Estados Unidos se deriva de estos dos centros. Siguen explicando también que: «*este estado de cosas, sin embargo, no durará mucho tiempo. Nuevos diseños se han desarrollado actualmente en todas las latitudes. Cuando alguien realice una investigación crítica de la joyería y ornamentación a principio de la década de los 90 probablemente habrá de tener en cuenta un grupo mucho más amplio de países*».¹¹

En relación al enfoque de nuestra investigación hay que destacar que el mapamundi de la Joyería Contemporánea “fuera de sus centros” se concentra en primer lugar en los países colonizados por el norte de Europa: Canadá, Australia, Nueva Zelanda y Sudáfrica. Evidentemente estos países comparten la misma cultura “anglo-occidental”. Además, la gran migración de los europeos, durante las guerras del siglo pasado, entre los cuales había joyeros y diseñadores, unificó la perspectiva hacia una visión común a cerca de la nueva joyería aunque como veremos, manteniendo en principio, distintas características.

Pronto se incorporaron algunos joyeros asiáticos, especialmente de Japón y Corea

9 Confr. con EVANS, J. Designig Britan 1945-1975. The new jewellery, a documental account. (Artículo, 2009). En: *Vads. The on line resource for visual art. On line: www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj.html*. (Consultado: 16/03/3013). Y con STRAUSS, C. (ed.) Op. cit. Pág. 28.

10 STRAUSS, C. (ed.) Op. cit. Pág. 29-30.

11 DORMER P. TURNER R. *La nueva joyería. diseños actuales y nuevas tendencias*. Barcelona: Ed. Blume, 1986. Pág. 20.

del Sur, donde el acercamiento a la Joyería Contemporánea está apoyado por la política de este país de adopción de la cultura occidental.¹² Ya desde los años 70 en Japón emergió un grupo de joyeros pioneros, entre ellos Yasuki Hiramatsu y Kazuhiro Itoh.¹³ Ambos se han dedicado también a la actividad académica, Hiramatsu¹⁴ ha sido cofundador de la *Japan Jewellery Designers Association* y profesor en la Universidad de Arte de Tokio, mientras Itoh¹⁵ ha sido profesor en el *Hiko Mizuno College of Jewelry*. Ambos han sido también reconocidos con prestigiosos premios internacionales e invitados a participar en exposiciones y congresos en Europa y Estados Unidos. En 1984 se inauguró en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio *Contemporary Jewelry: The Americas, Australia, Europe y Japan*, comisariada por Shigeki Fukunaga. Esta exposición concretó el conocimiento a escala global de esta nueva práctica artística, con una entusiasta aceptación del museo de Tokio que adquirió obras para su colección permanente.¹⁶

Finalmente los países de América Latina, se incluyeron recientemente en este mapamundi, unificándose sobre todo a través de los simposios: *Área Gris*, en México (2010) y el simposio *En Construcción*, que tuvo lugar en 2012 en Argentina y en Chile en 2015.

El concepto de Joyería Contemporánea ha sido de alguna manera “exportado” y “aprendido” en muchos de estos países gracias a todos aquellos protagonistas europeos que van a dar *workshops* (como veremos en México) hasta llegar a ocupar lugares decisivos o formativos estratégicos, en museos o galerías (como veremos en Australia). Inevitablemente la “exportación y aprendizaje” de la Joyería Contemporánea se hace mucho más evidente cuanto más distintos son los contextos culturales que la adoptan. Lo demuestra, por ejemplo, el cargo directivo de Gijs Baker en la Han Galley de Taiwán, por encargo del Centro de Artesanía y Diseño Taiwanesa, cuyo objetivo es el de promover una fusión, coherente y sostenible, entre las tradiciones artesanales locales y el diseño contemporáneo, considerando, evidentemente el diseño contemporáneo como el diseño europeo.

12 Ver: DONG-KWANG, C. East Asia. En: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. New York: Ed. Lark Jewelry & Beading, 2013. Pp. 158-171.

13 CAPPELLIERI, A. (ed.) Gioielli del Novecento. Dall'Art Nouveau al design contemporaneo in Europa e negli Stati Uniti. Milano: Skira, 2010. Pág. 48.

14 Ver: HOELSCHER, P. Yasuki Hiramatsu 1926-2012. En: AJF. Art Jewelry Forum. *On line*: artjewelryforum.org/ajf-blog/yasuki-hiramatsu-1926-2012. (Consultado: 16/03/2014).

15 AKIYAMA, M. The Power of Dialogue. A New Movement in Japan. En: Current Obsession. *On line*: current-obsession.com/The-Power-of-Dialogue. (Consultado: 16/03/2014).

16 STRAUSS, C. (ed.) Op. cit. Pág. 32.

2.1.1. Alemania e Inglaterra. Los comienzos de una nueva inquietud artística.

El sorprendente milagro económico de Alemania, en los años 50, permitió un rápido florecimiento cultural y un consiguiente orgullo artístico nacional, apoyando todas las formas de arte entre las cuales se encontraba la orfebrería. Es en este momento propicio que Hermann Jünger entra en las escena pública.¹⁷

En 1947, Jünger empezó sus estudios de orfebrería, platería y diseño en la escuela de dibujo *Staatliche Zeichenakademie*, antes de entrar en el estudio del diseñador Wilhelm Wagnfeld, discípulo de la Bauhaus; sucesivamente cursó en la academia de Bellas Artes de Munich, con el maestro Franz Rickert, uno de los más reconocidos joyeros alemanes, que influyó mucho en su trayectoria. Aunque la formación recibida era todavía muy tradicional, él consiguió librarse de las preocupaciones por la perfección técnica, trabajó en completa libertad tomando licencias poéticas, tratando a la joyería igual que a la pintura, a la cual también se dedicaba con pasión. En la joyería Jünger buscó lograr la misma fuerza expresionista que caracterizaba sus dibujos y pinturas, empleó el metal y las piedras como si fueran pinceladas de colores y volúmenes compositivos. Lejos de considerar el metal como soporte para enaltecer las cualidades de las piedras preciosas, él lo trabajó buscando el potencial estético de las imperfecciones. Llegó a emplear el no terminado y la soldadura como elementos visuales, sin desdeñar las aleatoriedades que surgían en las fases de realización de las piezas, todos los elementos que podían dar fuerza expresionista al diseño.

Ursula Neuman recuerda que, para explicar su búsqueda estética, él solía poner como ejemplo la siguiente analogía: «*el contraste entre un bien arreglado y cuidado jardín y la energía efusiva de la belleza sin límites de la naturaleza de flores silvestres en una pradera*». ¹⁸ El largo proceso técnico era para él un estorbo a la espontaneidad de la creación artística, sin embargo él mismo afirmaba que esta espontaneidad se puede lograr solo por medio de una gran habilidad técnica.

Desde su primer éxito en la exposición en Múnich, de 1960, su trabajo tuvo que resistir a los múltiples ataques críticos de los orfebres de la época que sentían amenazados los fundamentos del oficio por las trasgresiones que se había concedido.

17 NEUMAN, I. U. Herman Jünger. The Jeweled Meadow. En: *Metalsmith*. Vol. 22. enero. Oregón USA, 2002.

18 SKINNER, D. Ursula Ilse Neuman, Museum of Arts and Design, New York. En: *Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/museum-profiles/ursula-ilse-neuman-museum-arts-and-design-new-york. (Publicado: 1/12/2012. Consultado: 05/04/2014).

Si comparamos el collar presentado en la exposición (fig. 2, izquierda) con lo que serán las joyas contemporáneas sólo una década después, nos resulta una pieza todavía muy tradicional, lo cual evidencia la fuerte ortodoxia vigente en el gremio en aquel entonces. La lucha en la afirmación de su obra, ha sido ejemplo y guía para las posteriores generaciones de joyeros hacia la libertad expresiva. Muy pronto creció el consenso por parte de joyeros que sentían la misma inquietud artística, hasta que su obra le consagró entre los pioneros de la nueva joyería.

La posición crítica de Jünger, desafiando la tradición del oficio, no significa que no fuese al mismo tiempo ferviente defensor de la habilidad técnico-manual. Junto a su maestro Franz Rickert, denunciaron siempre la marginación social de los artesanos por causa de la desenfrenada producción y consumo de masas. Con respecto a esto, Ursula Neuman escribe que Hermann Jünger «*quiso reconectar el hacer al pensamiento, remplazando el anonimato de los productos de masas con la marca del hecho a mano y así forjar un vínculo más humano entre el consumidor y el productor*». ¹⁹ En 1972 Jünger sustituyó a Rickert en la dirección del programa de joyería de la *Akademie der Bildenden Künste* de Munich, siendo su enseñanza de gran inspiración para las siguientes generaciones de ingresados en la academia.

Entre los pioneros alemanes podemos nombrar, Reinhold Reiling, Klaus Ullrich y la joyería cinética de Friedrich Becker. Liesbeth den Besten hace notar cómo entre



Fig. 2. Hermann Jünger: *Collar*, 1957; *Broche*, 1996.
Fuente: www.pinterest.com.

19 NEUMAN, I. U. Op. cit. Pág. 5.

los años 50 y 60 el arte informal se reflejaba en la joyería empleando el énfasis del esplendor del oro, explosión de formas y de colores, como se ve en la primera obra de Reinhold Reiling, caracterizada por el uso de piedras y texturas; y cómo este estilo fue sustituido durante los 60 y 70 por un tipo de trabajo más controlado basado en un vocabulario geométrico, como es visible en las obras de Reiling a finales de los 60: sus trabajos se vuelven gráficos, aplicando la geometría en composiciones libres e irracionales.²⁰

Alemania ha sido por lo tanto uno de los centros neurálgicos para el comienzo y desarrollo de un nuevo tipo y concepción de joyería, y sigue siendo su principal centro de referencia. Karl Schollmayer, director de la escuela Kunst + Werkschule (Escuela de Artes y Oficios) de Pforzheim, fue en 1859 cofundador del *Schmuckmuseum* dando lugar al más completo acervo de joyería del mundo hasta la fecha. En 1967 Fritz Falk, en la dirección del museo, empezó la primera de las cinco exposiciones de joyería internacional *Tendenzen*, incluyendo obras provenientes de Japón, Australia y Estados Unidos. En 1959 Herbert Hofmann fundó en Munich la anual exposición *Schmuck*, que se ha consolidado como el evento más representativos de la Joyería Contemporánea. Gracias al renombre que estas ciudades alcanzaron, muchos estudiantes de otros países decidieron escribirse en la escuela de Pforzheim, donde trabajó el profesor Reinhold Reiling o en la *Akademie der Bildenden Künste* de Munich, bajo la enseñanza de Herman Jünger, incrementando la construcción de un ambiente internacional.

Gerda Flöckinger podría ser considerada entre las precursoras de la nueva inquietud artística en torno a la joyería en Gran Bretaña, país europeo donde más mujeres trabajaban en el diseño de joyería. Gerda Flöckinger estudió desde 1945 en la *St Martin's School of Art*, donde aprendió pintura y diseño. Gracias a sus viajes, primero a París, en 1951, donde fue profundamente impresionada por la joyería de Jean Fouquet, y después a Italia, con motivo de la Bienal de Venecia, decidió estudiar joyería y a su vuelta a Londres ingresó en la *Central School of Arts and Crafts*. En aquel entonces la escuela estaba dirigida por el artista escocés William Johnstone que quiso crear una plantilla docente donde trabajaron *Master of Form*, talentosos artistas que supieran enseñar la «gramática del diseño del idioma del siglo XX»,²¹ y *Master*

20 DEN BESTEN, L. Europa. En: SKINNER, D. (ed.) "*Contemporary Jewellery...*". Op. cit. Pág. 100.

21 HARROD, T. The modern jewellery of Gerda Flockinger. En: COATTS, M. (ed.) *Pioneers of Modern Craft: Twelve essay Profiling Key figures in the history of twentieth-century craft*. New York: Ed. Manchester University, 1997. Pág. 131.

of Craft, reconocidos maestros artesanos. Aun así, la enseñanza de joyería quedaba todavía anclada en la tradición. En su investigación, Tania Harrod nos da a conocer la anécdota de cuando la recién ingresada Gerda Flöckinger dijo al maestro orfebre A.R. Emerson, querer hacer joyería moderna y él le contestó: «*muchos quieren hacerlo, pero no serás capaz de ganarte la vida con eso. Así que te enseñaremos a hacer joyas convencionales y podrás hacer joyas modernas en tu tiempo libre*». ²² Fue gracias a la presencia de los “maestros artistas” Mary Kessel y Alan Davie (este último, artista de fama internacional, que también se dedicó a la joyería, cuyo interés hacia el arte “primitivo”, precolombino, africano, oceánico, se reflejaba en su obra) que la joven Flöckinger pudo formarse en un ambiente adecuado para su interés de crear un nuevo tipo de joyería. Las primeras obras de Flöckinger fueron inspiradas en las estructuras celulares, fascinada por las imágenes de micro fotografía o la *high speed photography*, en voga en aquellos años. A partir de esta fase de formación desarrolló un estilo propio y reconocible, entendiendo la joyería como forma de arte, experimentando nuevas técnicas con las que obtenía texturas especiales, superficies rotas o líneas fluidas. En los años 60 estableció un curso de estudio experimental en el *Hornsey College of Art*, contribuyendo a la regeneración de la joyería británica de los nuevos aprendices. ²³ Dos grandes exposiciones en el Museo Victoria & Albert, en 1971 y 1986,



Fig. 3. Desde arriba: Gerda Flöckinger. *Brazalete*, 1973. Fuente: www.collections.vam.ac.uk; Andrew Grima. *Broche*, 1962. Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli* (1980); Claus Bury. *Broche*, 1970. Fuente: www.pinterest.com.

²² *Ibidem*. Pág. 132.

²³ DEN BESTEN, L. *Op. cit.* Pág. 101.



Fig. 4. Fritz Maierhofer. *Collar*. 1971.
Fuente: www.padovacultura.it.

consolidaron su reconocida posición pionera en la Joyería Contemporánea.

En 1961 *The Worshipful Company of Goldsmiths*, organizó el *International Exhibition Modern Jewellery* en Londres aunando más de mil piezas de 28 países diferentes. Esta exposición reveló al público inglés joyas muy novedosas y provocó un vertiginoso incremento de interés hacia este arte.²⁴ Esto comportó la apertura de galerías exclusivas de joyería, sobre todo en Londres, y el sobresalir de los primeros nombres de artistas joyeros. Entre otros citamos al ingeniero y joyero Andrew Grima y Patricia Tormey, ambos ejemplificativos del nuevo tratamiento que se le daba al material precioso. Andrew Grima fundía en oro desde el material vegetal a las virutas de lápices alcanzando interesantes texturas, a menudo empleaba piedras en bruto realizando grandes piezas, fuera de lo común. Patricia Tormey, que con sus experimentos bizarros, «bombardeando oro fundido sobre un plato de lentejas, o también el cierre instantáneo del oro fundido entre estratos de carbón texturizado»,²⁵ encontró nuevas posibilidades expresivas, como su joyería erótica, donde una infinidad de figuritas en miniatura crean complejas composiciones figurativas que a primera vista parecen sólo una textura abstracta.

El objetivo principal de los joyeros era principalmente el de encontrar una joyería que reflejara los tiempos modernos, por eso la investigación sobre el oro deja paso a la

24 BLACK, A. Op. cit. Pág. 298.

25 Ibídem. Pág. 300.

experimentación con los nuevos materiales industriales que seguían saliendo en el mercado. Así lo demuestran las obras de Claus Bury, Gerd Rotham y Fritz Maierhofer, los primeros en introducir el uso del acrílico poliéster aplicado al metal precioso. Louise Slater fue la pionera en el empleo de la Formica cortada a láser en joyería, cuyo trabajo fue galardonado por el *British Design Award* en 1988. También la artista escocesa Ann Marie Shillito fue una de las primeras en emplear el titanio en los 70, experimentando el gran potencial cromático que permite este metal.²⁶

En este contexto hay que citar a la pareja Wendy Ramshaw y David Watkins cuyo trabajo destacó en el escenario londinense. Ninguno de los dos tuvo formación en joyería, ella es ilustradora y diseñadora textil y él inicialmente pianista de jazz, trabajó en el ámbito de la música y del cine, interesándose después también en la escultura. En 1963 diseñaron una serie de piezas, tituladas *Optical Art Jewellery*, inspiradas en las pinturas de acrílico pop art de la época,²⁷ que tuvieron mucho éxito. Se trataba de piezas en papel, más cercanas a la bisutería industrial que a la joyería, que se presentaban a la venta en un *flat pack*, unas cartulinas precortadas para que sean ensambladas y listas para ser llevadas puestas. Otro trabajo muy novedoso ha sido la series de joyas realizadas con los nuevos recursos que salieron desde el

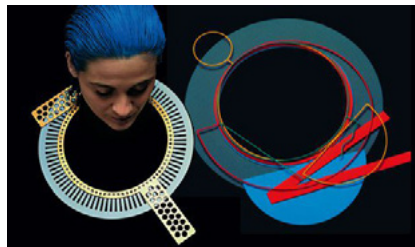


Fig. 5. Wendy Ramshaw. Anillos *Midnight*, y aretes *Timeless*, piezas de la exposición a la Electrum Gallery, 2012. Photo: Joel Degen. Fuente: www.thejewelleryeditor.com.

26 EVERITT, S. y LANCASTER, D. *Christie's Twentieth-Century Jewelry*. New York: Ed. Watson Guptill, 2002. Pág. 139.

27 The International Design Museum, web site: archive, event "All about. Wendy Ramshaw und David Watkins" (2011). *On line*: www.die-neue-sammlung.de/press/?page_id=3856&lang=en. (Consultado: 10/02/2012).

ámbito del *interior design*, como el acrílico o fórmica (material llamado por su marca Colorcore) trabajados con corte láser. Así David Watkins explica su metodología de trabajo: «*Yo uso todos los métodos y materiales posibles, y elijo lo que me parece más apropiado para hacer mis ideas realidad. Uso a menudo una combinación entre el trabajo de fábrica y el trabajo artesanal*».²⁸

Las obras reflejan las pasiones personales de sus autores, como la admiración por la película *2001 Una Odisea del Espacio*, cuya peculiar estética escenográfica se puede encontrar en algunos de sus diseños de joyas en acrílico, y la música jazz cuyo ritmo caracteriza la superposición, la repetición, la yuxtaposición de los elementos compositivos.²⁹ Sus consideración de la joyería es la de “esculturas portantes”, donde todo el protagonismo está en ella, sin ninguna intención o necesidad de complementar el cuerpo o la ropa.

El trabajo con materiales acrílicos ha llegado a un alto grado de nivel técnico como en el caso de Peter Chang. Su obra se caracteriza por sus grandes pulseras, que «*se pueden usar como esculturas, o pueden ser usados como joyas. Cada persona tendrá una respuesta diferente, y eso es lo que me gusta*».³⁰ Su principal material de trabajo consta de varios tipos de plásticos (acrílico, PVC, poliéster y lacquer), que sobrepone en capas de diferentes colores; a éstos suele incorporar también otros materiales, como el plástico reciclado u objetos encontrados. Como la obra de Peter Chang demuestra, la introducción de nuevos materiales y técnicas no siempre minimiza el virtuosismo técnico, o el aspecto artesanal. En su caso el trabajo presupone un gran conocimiento técnico que él desarrolló y perfeccionó durante años.

Londres en los años 80 era el centro de la experimentación de superación de los límites de la joyería dentro del campo expandido del arte, hasta llegar a la joyería como teatro³¹ como las instalaciones de Pierre Degen, o a las performance de Tom Saddington. En 1978 Saddington realizó una serie de performances en la galería Arnolfini, en las que se encerraba en objetos metálicos de donde tenía que salir con la ayuda del público. El artista afirmó que quería entender lo que se siente estando

28 TRIMBORN, C. David Watkins vom modern jazz zur schmuckkultur. En: *Goldschmiede Zeitung Das Magazin Fur Schmuck und Uhren*, web site. On line: www.gzonline.de/cgi-bin/adframe/design/article.html?ADFRAME_MCMS_ID=114&id=125671420166249712742. (Publicado: 01/04/2009. Consultado: 22/10/2015).

29 *Ibidem*.

30 Walker art gallery, Exhibitions, Peter Chang. En: *National Museums Liverpool*, web site. On line: www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/peterchang/. (Consultado: 09/02/2014).

31 Como fue definida por Dormer y Turner en *La nueva joyería. diseños actuales y nuevas tendencias*. Op. cit. Pág. 146.

dentro de una pieza de joyería vistiéndola.³²

Emblemático reconocimiento del cambio en la joyería ha sido la exposición *Jewellery Redefined*, en 1982 en el *British Crafts Centre* (Londres), la primera exposición internacional de joyería hecha con materiales heterogéneos no preciosos, comisariada por Julia Manheim, Hermann Jünger, Pierre Degen, Ralph Turner, Paul Derrez y Jean Muir.

2.1.2. Holanda un nuevo concepto de diseño y de joyería.

Este tipo de experimentación era bien distinta de la de los países norte europeos, que como hemos visto han desarrollado un estilo muy peculiar de modernismo más inclinado al diseño funcional industrial. También el constructivismo y el arte concreto influenciaron el estilo minimalista de la joyería experimental en estos países. Entre ellos, Holanda ha sido, y sigue siendo, un lugar estratégico para el desarrollo y consolidación de la Joyería Contemporánea y modelo de referencia del *design* europeo. La respuesta holandesa a la nueva joyería encontró mucha influencia de la experiencia del movimiento autóctono de De Stijl. En la segunda mitad de los 60 se formó un grupo de joyeros, entre ellos Nicolaas van Beek, Françoise van den Bosch y Bernhard Laméris, que seguían las propuestas de la pareja Emmy Van Leersum y Gijs Bakker. Esta nueva generación de creadores era partidaria de una joyería con formas mínimas, donde importaba la relación armónica de ésta con el cuerpo, libre de toda hebilla,



Fig. 6. Gijs Bakker y Emmy van Leersum: *Clothing Suggestions*, 1970; *Puntlas Armband*, 1967; *Conceptual jewellery, head ornament* 1974. Fuente: www.gijsbakker.com.

32 «Saddington stated that he wanted to have “an insight into the notion of getting inside a piece of jewellery to wear it”» EVANS, J. “Designign Britan 1945-1975. The new jewellery...”. Op. cit.

prendedor o cadenas que podrían contrastar con su idea purista del diseño. Bajo esta perspectiva vieron que los nuevos materiales industriales proporcionaban soluciones muy interesantes para alcanzar la forma pura, es decir la forma que excluye cualquier elemento decorativo. La investigación de Emmy Van Leersum en torno a la relación joya/ergonomía, generó una fusión entre el cuerpo humano, la forma del metal y el diseño de prendas en una sola unidad estética,³³ resultando interesantes proyectos como la serie *Clothing Suggestions* (1970).

Gijs Bakker junto con la galerista Marijke Vallanzasca funda *CHP, Chi Ha Paura...?* con base en Amsterdam desde 1996. Se trata de un novedoso proyecto que promueve la exposición y la venta de Joyería Contemporánea, bajo un nuevo concepto de diseño, donde las joyas no están pensadas como elementos decorativos sino que se desarrollan a partir de una específica propuesta conceptual.

*«Chi Ha Paura...? Es desde luego una designación que contiene una metáfora desafiante (...) Bakker intenta establecer un puente posible entre la unicidad creativa de la joyería contemporánea y la reproducción en serie, consecuente del diseño. (...) De otro lado, la CHP intenta levantar otro puente entre la comunicación simbólica de la joyería contemporánea y la objetividad del diseño (...) los títulos de los proyectos de CHP son igualmente sugerentes, apuntando a intentos de pensar la joyería, como se si tratara de un campo artístico».*³⁴

Se trata de piezas en serie limitada, realizadas en la más amplia gama de materiales y tecnologías, como los proyectos de Mario Minale en venta para la descarga e impresión en 3D, o realizados manualmente por los mismos autores o por el técnico joyero Jan Matthesius, responsable de la fase de desarrollo del diseño y del acabado, pues cada pieza está terminada a mano para asegurar una alta calidad para toda la producción.³⁵ Este proyecto representa la máxima y exclusiva valoración de la idea proyectual del artista-diseñador en la evaluación de la joyería. Actualmente *Chi Ha Paura...?* reúne los principales protagonistas de la Joyería Contemporánea europea, y colabora con el *Stedelijk Museum* de Hertogenbosch organizando cada tres años una colección temática de joyería para el museo.

33 DEN BESTEN L. *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Alemania: Ed. Arnoldsche, 2012. Pág. 209.

34 CAMPOS, A. Op. cit. Pág. 132.

35 About Chi Ha Paura...? En: Chi ha Paura...? *web page*. On line: www.chpjewelry.com/chi-ha-paura. (Consultado: 18/03/2015).

2.1.3. Reflexiones sobre las diferentes tendencias en la Joyería Contemporánea europea.

El centro que hemos definido como el eje Gran Bretaña, Holanda y Alemania, paulatinamente incluyó otros países a medida que se abrían galerías, que surgían eventos internacionales y que incorporaban academias. Hoy día el escenario europeo se ha homogeneizado bastante, pero siguen existiendo algunas diferencias latentes, o quizás mejor decir disímiles tendencias, debidas al pasado cultural de cada país. Las diferencias se hacen más evidentes entre los países del norte con los del mediterráneo. Nos referimos principalmente a España e Italia, donde se manifestó contemporáneamente el mismo fermento experimental en torno a la joyería, pero con resultados distintos.

En Barcelona, Manuel Capdevila, reconocido pintor y orfebre, funda en 1959 el Aula Abierta de Joyería en la Escola Massana. La obra de Manuel Capdevila participó en los principales eventos de los albores de la Joyería Contemporánea como la *International Exhibition Modern Jewellery* en 1961, en el *Victoria and Albert Museum* de Londres. Su visión de la joyería era muy vanguardista, estimulaba a los alumnos a la investigación y a la búsqueda de un lenguaje propio, «*él hacía descubrir, imponer, que la joyería es algo más que una tradición, un oficio, un comercio, un negocio... que la joyería podía ser exactamente una obra de arte*».³⁶ Con estas premisas empezó a establecer contactos y vínculos con la escuela de Pforzheim, dando la oportunidad de ver los resultados alcanzados por la joyería alemana, en pleno régimen franquista. Mientras los movimientos sociales europeos influenciaban la nueva ideología de la joyería, convertida en un objeto que expresa su opinión y reivindica su autonomía, España vivía en el cierre cultural de la dictadura, por tanto los valores de la Joyería Contemporánea europea venían vistos y anhelados como una posible resistencia al franquismo.

En este contexto se formó Ramón Puig Cuyás, actualmente uno de los más reconocidos artistas joyeros españoles. Como él explica en sus entrevistas y conferencias, sus obras están estrechamente relacionadas con su lugar de origen, la costa mediterránea de Cataluña. Dicha influencia es evidente en obras como la serie *Imago Mundi* (2007), broches que parecen ser páginas de la bitácora de un explorador, en los que selecciona con cuidado los elementos que le permitirán mapear un desconocido territorio. Una hoja, una piedra, una rama, un coral, algo

36 PUIG CUYAS, R. Una Ventana con Vistas. El artista y el paisaje (Ponencia). En: *Congreso Melting Point*. Valencia, sala de actos MUVIM, 2012.

que parece un hueso de sepia, la silueta de un cactus, a veces se puede encontrar el recuerdo de un ánfora o una columna... son elementos que caracterizan muchas de sus composiciones.

*«El paisaje, y más concretamente el mar, el Mediterráneo transformado en una realidad simbólica, es el contexto constante de mi trabajo. Crear es buscar el reencuentro con este paisaje interiorizado, es buscar las propias raíces en lo universal a través del mar como metáfora».*³⁷

También es frecuente en su obra el uso de imágenes transferidas, como en la series *Utopos* (2009), que le dan el carácter de joyería narrativa. Este aspecto, como la elección de los sujetos y de los colores es bastante característico de la Joyería Contemporánea mediterránea que las asemeja más a la joyería estadounidense que a la de Europa del norte. Desde luego esta diferenciación era más evidente en los años 70, cuando desde Holanda y Alemania se rechazaba todo lo que no estaba en los parámetros de aquella que podríamos definir como “la revolución” del concepto de joya.³⁸ Ramón Puig Cuyás, que se define como “joyero pintor”, encontró efectivamente problemas en afirmarse en el escenario europeo en aquellos años:

«Evidentemente con estas piezas entrar en Europa donde allí eran todos muy serios, muy geométricos, racionalistas, con la herencia de la

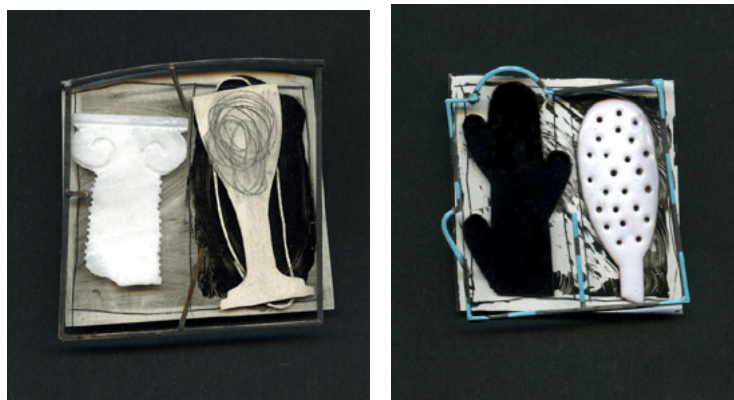


Fig. 7. Ramon Puig Cuyas. Broches, *Nil Certum Est* y *Ex umbra in solem*, 2007. Fuente: puigcuyas.blogspot.com.es.

37 *Ibidem*.

38 Ver: 2.2.1.2. El rechazo de la joyería como ornamento.

*Bauhaus... y de pronto llega uno allí que de la Bauhaus no sabía mucho. (...) una de las razones de la diferencia (que hoy se van reduciendo, nos vamos globalizando) en aquellos años era la influencia de la Bauhaus que en España y en Cataluña apenas llegó... recordar que en aquel momento teníamos una especie de neoclasicismo que justificaba sus antecedentes en el clásico mediterráneo, y esto se reflejó en la historia de la joyería en Cataluña».*³⁹

En la actualidad esta diferencia viene siendo revalorizada por proyectos como el evento *JOYA Barcelona*, cuyo comisario artístico, Paulo Ribeiro, en las últimas ediciones manifestó su interés, “por la proximidad y las sinergias”,⁴⁰ por todo lo que se está realizando en el mediterráneo y Latinoamérica, dando a la exposición un carácter distinto de otras manifestaciones anuales del eje central.

En líneas generales podemos decir que la cultura del sur ha sido menos industrial y más influenciada por la herencia de la tradición de la joyería renacentista, la redundancia del barroco, los virtuosismos del modernismo y en fin, por el fuerte panorama de la joyería de artista. Sobre todo en Italia, la joyería mantuvo, y sigue manteniendo en la fase de experimentación, un fuerte vínculo con la tradición artesanal. También en la Joyería Contemporánea italiana las imágenes del acervo cultural mediterráneo afloran a menudo en una suerte de apropiación, citación u

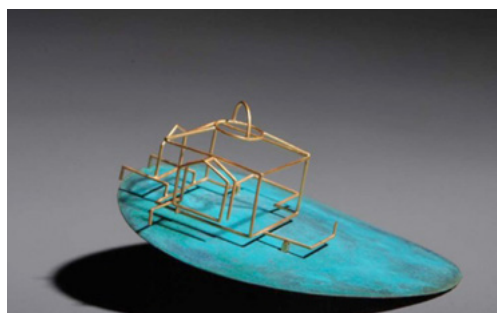


Fig. 8. Giampaolo Babetto. *Da Pontorno*, 1989.
Graziano Visintin. *Omaggio a Palladio*, 2008.

39 PUIG CUYAS, R. Op. cit.

40 Interview with Paulo Ribeiro Director of JOYA Fair. En: *Klimt02* web page. On line: klimt02.net/forum/interviews/interview-paulo-ribeiro-director-joya-fair-klimt02. (Publicado: 22/09/2015. Consultado: 24/11/2015).

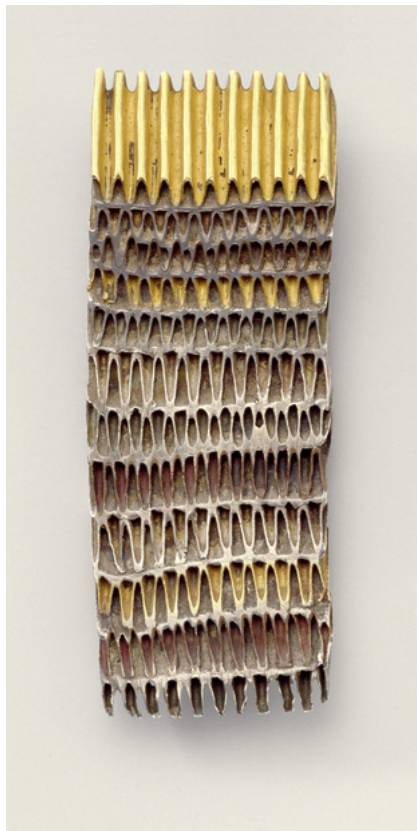


Fig. 9. Francesco Pavan. Broche, 1986. Colección de Peter Skubic. Photo: George Meister. Fuente: The International Design Museum Munich.

homenaje, como las series *Da Pontormo* (1989), de Giampaolo Babetto, o *Omaggio a Palladio* (2008), de Graziano Visintin. Estos autores son una referencia para el desarrollo de la Joyería Contemporánea Italiana. Se formaron en el Instituto Estatal de Arte Pietro Selvatico en Padua, con el maestro Mario Pinton, y le sucedieron en la enseñanza, siguiendo con la misma intención de formar varias generaciones de futuros artistas joyeros. Esta escuela, contrariamente a la postura predominante en la Joyería Contemporánea, no renuncia al oro, sino que funda su investigación en las nuevas posibilidades expresivas impulsando el estudio historiográfico, técnico, y químico del metal precioso. Mario Pinton fue uno de los pioneros en obtener coloraciones extraordinarias del oro. Pinton y su alumno Francesco Pavan, estuvieron en contacto con el ambiente artístico de los años 70, donde el Arte Programático, Cinético y el Grupo N, influenciaron su trabajo abriendo nuevas posibilidades perceptivas y formales.

Marilena Mosco, directora del *Museo degli Argenti di Palazzo Pitti* de Florencia, afirmó que fue sólo a finales de los años 90, con ocasión de la visita a una exposición en el museo de Pforzheim, cuando «yo, italiana, descubí la Escuela de Padua de la joyería de autor».⁴¹ Aunque, como ella sigue aclarando, «había ya visto en los años 70 exposiciones de arte orfebre como *Aurea en el Palazzo Strozzi de Florencia*, y no desconocía las creaciones de

41 MOSCO, M. (ed.) *L'arte del Gioiello e il gioiello d'artista dal '900 a oggi*. Firenze: Ed. Giunti, 2001. Pág. 14.

*la joyas de artistas contemporáneos».*⁴² Estas afirmaciones nos llamaron la atención demostrándonos cuán desconocidas y localizadas eran todavía a finales del siglo XX algunas importantes realidades de experimentación en torno a la joyería, como la Escuela de Padua, incluso dentro de su propio ámbito, entre personas como Mosco, expertas en el tema. Las obras de la escuela de Padua expuestas en el Pforzheim se internacionalizan y confirman su gran importancia artística, que Italia misma desconoce ampliamente. Efectivamente también el apodo “Scuola di Padova” fue asignado por los críticos internacionales⁴³ con ocasión de la exposición *Diez Orfebres Paduanos*, por Frinz Falk.

Con respecto a las diferencias entre la Joyería Contemporánea europea informamos aquí por último de una interesante reflexión que surgió durante el Congreso del *Melting Point*, en Valencia en 2012, cuando el profesor de joyería Carlos Pastor preguntó a Sarah O’Hana, docente en la Universidad de Lincoln, por qué los joyeros ingleses no estaban muy presentes en los eventos internaciones. Ella contestó que era un enigma para ella también, el hecho de que aunque tienen una historia tan fuerte en la Joyería Contemporánea y se siguen generando muy buenos trabajos, efectivamente no son muy visibles en el escenario internacional:

*«No sé si es porque es una isla, o porque conducen por la izquierda... no sé. Ellos hablan de Europa diciendo “it’s very european this jewellery”, pero estamos nosotros en Europa también, ¿o no? (...) creo que el tipo de joyería que se hace en Inglaterra no encaja con el estilo que se ve en Alemania, mientras que en España las escuelas miran hacia Alemania, los ingleses se quedan allí, o se concentran en Londres o a lo mejor se van a Holanda. (...) nuestro estilo es muy distinto de lo que se está haciendo en el continente (...) El estilo de los Estados Unidos es diferente también y se ve poco en Europa, les gusta más el color, son piezas un poco más recargadas y tienen mucho interés por lo artesanal y las técnicas».*⁴⁴

Sarah O’Hana, explicándonos personalmente su respuesta, añade que la mentalidad inglesa es muy independiente, y que la formación de la joyería tiene sus

42 Ibídem. Tras esta experiencia y «considerada la novedad del tema en Italia» Mosco empezó el trabajo museográfico para la primera grande exposición sobre la evolución de la joyería en el 900 europeo, en el Museo degli Argenti di Firenze en el 2001.

43 MASINI, L.V. *Gioiello d’Artista, Gioiello d’Autore*. En: MOSCO, M. (ed.) *Op. cit.* Pág. 355.

44 Respuesta de Sarah O’Hana durante el giro de preguntas después de su ponencia: O’HANA, S. Láser, joyería y otras disciplinas. En: *Melting Point*. Valencia, Salón de Actos del MUVIM, 2012.

raíces más en los principios del Arts and Crafts y del diseño que en las Bellas Artes. Añade también que su presencia en Europa, por ejemplo en Schmuck o Legnica, está incrementándose y proviene de las escuelas guiadas por profesores europeos como Jivan Astfalk que trabaja en la escuela de Birmingham o Hans Stofer de la Royal College of Art. Asimismo hay un aumento de actividad de alumnos de joyería internacionales que estudian en escuelas del Reino Unido.

En conclusión, estas consideraciones nos confirman que en plena globalización siguen todavía latentes las influencias culturales de cada país reflejadas en la joyería. Es un dato muy importante a la hora de tener en consideración las elecciones formales de la joyería de países todavía más lejanos, como veremos analizando el caso de México.

2.1.4. La Joyería Contemporánea en Estados Unidos de América.

De la misma manera que en Europa el resurgir de la economía después de la guerra puso en marcha otra vez la experimentación que había empezado al difundirse el clima ideológico del Art & Craft, y del modernismo en Estados Unidos, la importancia de la joyería moderna estadounidense fue consagrada en la exposición del MOMA, *Modern Handmade Jewelry*, en 1946, incluyendo los pioneros de la nueva generación



Fig. 10. Margaret De Patta: (desde izquierda) solarización fotográfica y pendiente, 1940 ca.; abajo: broche con elementos móviles y foto del mismo broche en movimiento, 1947-50. Fuente: artjewelryforum.org.

de joyeros, como Paul Lobel, Margaret De Patta, junto con las joyas de reconocidos artistas como Alexander Calder y Anni Albers.

Margaret De Patta después de estudiar pintura en los años 30 enfocó su interés hacia la joyería. Su obra empezó siguiendo los pasos de la Bauhaus que influenciaba el ambiente artístico de Chicago, impulsando la interdisciplinaria y la constante experimentación. Las solarizaciones empleadas a menudo como modelos para sus joyas, son un ejemplo de la ascendencia de su maestro László Moholy Nagy. A partir de estas experiencias Margaret De Patta realiza joyas jugando con la luz, las transparencias y la percepción óptica empleando materiales translúcidos, como ágata o cuarzo, hasta descubrir nuevos materiales industriales que le permitieron explorar aún más la percepción de la luz a través de la estructura de la pieza. Muchos de sus trabajos están caracterizados por componentes móviles que dan la posibilidad al usuario de cambiar la forma y la composición de la pieza; estos componentes también tenían un efecto cinético, que la artista reproducía por medio de la fotografía. Margaret De Patta fue también promotora del desarrollo de la Joyería Contemporánea en la West Coast estadounidense, fundando en 1951 el MAG, *Metal Arts Guild* en San Francisco.

A partir de aquellos años fueron subsiguiéndose similares iniciativas privadas, y también por parte del sistema cultural estadounidense, para el soporte y divulgación

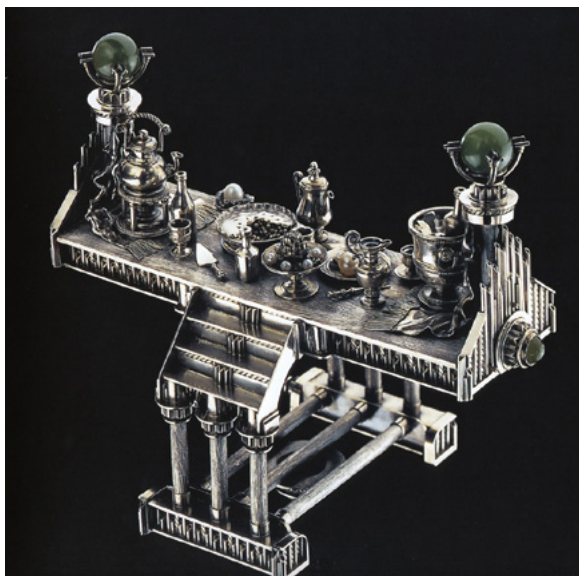


Fig. 11. Richard Mawdsley. *Feast Bracelet*, 1974.
Fuente: www.craftinamerica.org.

de la investigación en el ámbito de la joyería, dando lugar a una serie de eventos, simposios y exposiciones. También se tenía como objetivo el promover la educación en este campo, tanto para formar nuevas generaciones, como para alimentar la apreciación por parte del público. En 1969, Philip Morton funda SNAG, la sociedad de joyeros norteamericanos, y el año después organizaron el primer simposio anual, que se estableció como referencia para la Joyería Contemporánea norteamericana hasta la fecha. En 1980 nace *Metalsmith*, periódico que difundió a nivel internacional la información teórico y visual sobre el desarrollo de la Joyería Contemporánea no sólo estadounidense.

Al igual que Europa entre los años 60 y 80 se desató una libre experimentación en torno a la joyería, fue en 1974 cuando la crítica observó que las universidades «habían cambiado la figura del artesano, quitando la carga de tener que vender el trabajo con el fin de comer, por una producción más dedicada para exposiciones que para el uso». ⁴⁵ En esta generación, entre otros, destacan Ken Cory, Olaf Skoogfors, John Prip y John Iversen, caracterizándose por juntar el metal con materiales naturales como huesos o piedras, y las novedosas joyas en electroformado de Stanley Lectzin's.

Gary S. Griffin, en un comentario sobre la expo internacional en Viena organizada por Peter Skubic en 1981, nos trasmite, a través de sus impresiones, la sustancial diferencia que queda vigente:



Fig. 12. Bruce Metcalf. *Figure Pin*, 1997, y *Wood Pin*, 1995.
Fuente. www.craftcouncil.org/magazine.

45 L'ECUYER, K. North America. En: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. New York: Ed. Lark Jewelry & Beading, 2013. Pág. 124.

«Los trabajos realizados en Europa parecen ser mucho más simples, minimalistas, que los creados en Norteamérica. Representan un proceso de distinción del diseño que dio como resultado una estética reductivista. El buen diseño y en la mayoría de los casos el diseño inventivo fue para el enfoque europeo un fin en sí mismo. Esto resulta significativo cuando es comparado con la utilización americana de la imaginación o la narrativa. Aquí la jerarquía cambia, la imagen se vuelve importante; el concepto desplaza los elementos formales. Lo que predomina es la filosofía personal del artista que no se predica a partir de una idea del diseño». ⁴⁶

La Joyería Contemporánea estadounidense tiene un evidente carácter más cercano a la idea de la escultura para llevar, pequeñas obras de arte que buscan una autonomía y protagonismo respecto al cuerpo, privilegiando lo figurativo y valorando la calidad del trabajo artesanal, como se puede ver en las minuciosas obras de Richard Mawdsley, o en el carácter narrativo de la joyería de Bruce Metcalf. El aspecto narrativo que caracteriza la Joyería Contemporánea estadounidense fue resaltado por dos exposiciones: *Tales and Traditions: Storytelling in Twentieth Century* (1988), y *Brilliant Stories: American Narrative Jewellery* (1992). ⁴⁷

Dormer y Turner hacen notar que la «demanda para espectáculo y teatralidad son



Fig. 13. Bob Haozous. *Apache Necklace*, 1988; *Broche*, 1988.

Fuente: www.britishmuseum.org.

46 DORMER P. ; TURNER R. *La nueva joyería. diseños actuales y nuevas tendencias*. Barcelona: Ed. Blume, 1986. Pag 16.

47 L'ECUYER, K. Op. cit. Pág. 126.

*fuerzas muy evidentes en la joyería de Estados Unidos».*⁴⁸ Efectivamente, gracias al trabajo de campo en México hemos podido observar que la mayoría de la joyería preferida por los estadounidenses son piezas caracterizada por grandes piedras, o grandes trabajos en metal. En este sentido la joyería estadounidense está mucho más cercana a la joyería artística mexicana, que no a la europea. Además por su cercanía los dos países tienen puntos en común por recíprocas influencias, por ejemplo fueron los Estados Unidos los principales adquirentes de la joyería modernista mexicana de la generación de William Spratlig, durante los años de guerra en Europa. Por el otro lado, según los resultados de nuestra investigación, la primera exposición de Joyería Contemporánea en México, fue la de jóvenes joyeros contemporáneos estadounidenses, en la *Galería Universitaria Aristos* en 1975.

Otro aspecto en común con México, es la influencia indígena que contribuye de alguna manera en la elección de los materiales, referencias simbólicas, así como un estética figurativa y narrativa. Este intercambio se hace más evidente en lugares fronterizos como Nuevo México,⁴⁹ ejemplificativa es la obra de Clarence Lee, con sus miniaturas que narran la vida cotidiana de los navajos. También la elección del material se relaciona con la cultura local, como la turquesa, empleada en todos los rituales Navajos, elemento central en las ofrendas para la lluvia.⁵⁰

Otro ejemplo es la obra de Bob Haozous, escultor y joyero de Santa Fe, quien por medio de técnicas y materiales tradicionales, realiza piezas que hablan a través de un provocativo valor simbólico y una fuerte identidad indígena. *Apache Necklace*, (1990), está compuesto por un cuerpo central en plata desde el cual cuelgan desde los pies figuritas de hombres en marfil alternadas con dos mechones de pelos. Esta pieza hace referencia a los collares y pectorales de poder o a los trofeos, empleados por los nativos de América. Los elementos decorativos vienen de la cultura Apache, como la cruz que simboliza las cuatro direcciones sagradas, mientras que el tono del collar es irónico y desafiante: «*representa el conflicto, en referencia a la reputación de la Chiracahua Apache como temibles guerreros que mostraban poca misericordia por sus cautivos. Haozous por medio de las joyas comenta la historia y la identidad de los nativos americanos, con piezas que no son ni románticas ni decorativas*».⁵¹

48 Ibídem. Pág. 18.

49 Fuente: *British Museum, web site. On line: www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aoa/b/bob_haozous_apache_necklace.aspx. (Consultado: 10/10/2015).*

50 Ibídem.

51 Ibídem.

2.1.5. El eje del sur del Pacífico: Australia, Nueva Zelanda y Latinoamérica.

El intercambio entre las culturas del sur del Pacífico ha sido muy fructífero desde las primeras civilizaciones. Establecer un eje entre Australia, Nueva Zelanda y Suramérica, podría ser considerado como una posible alternativa al eurocentrismo de la Joyería Contemporánea. En este sentido se mueve el proyecto *Joya Viva a través del Pacífico*, del historiador de arte australiano Kevin Murray, interesado en investigar sobre características comunes de la joyería en el área del Pacífico, uniendo los joyeros contemporáneos de estos países en una misma voz desde el sur del mundo:

*«Tengo interés por las culturas del sur, porque nos sentimos lejos del centro del mundo... no hablo sólo del hemisferio sur, sino también de Sicilia en Italia, Andalucía, obviamente México, y Australia. Viviendo en Australia es un desafío muy grande estar en el sur, por esto mi interés en aprender desde otras culturas del sur y crear una conversación anglo-latina. (...) La globalización necesita las culturas locales para tener un idioma de referencia pero es importante que este idioma permita no sólo transmitir los colores o símbolos diferentes sino también el sentido de lo que la joyería hace en su propia cultura».*⁵²

Como veremos, dentro de la cultura de los países del Pacífico hay rasgos que diversifican los países que han sido colonizados por la cultura anglosajona y los



Fig. 14. Peter Tully. *Australian Fetish*, 1977. Fuente: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. (New York, 2013).

Paul Mason. *Ceremonial bracelet*, 1987. Fuente: arts.tepapa.govt.nz.

52 Kevin Murray entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.



Fig. 15. Michael Couper, Necklace, 1985.
 Jenny Patrick *Flight of Birdsrings*, 1987.
 Michael Couper Necklace, 1987.
 Fuente: arts.tepapa.govt.nz.

colonizados por la cultura latina, ambos a su vez emparentados por la influencia de las respectivas culturas indígenas locales. A este respecto, por ejemplo, Kevin Murray resalta la diferencia cultural: *«los católicos tienen tradición de amuletos, mientras que los “anglos” de Inglaterra, creen que estos objetos son para los niños, es una señal de bajo desarrollo cultural, hay un prejuicio contra las culturas nativas. Por el contrario en Latinoamérica hay más oportunidades de sincretismo entre culturas»*.⁵³ Mientras que la diferencia sustancial, con respecto al desarrollo de la Joyería Contemporánea entre los países latinos y Australia/Nueva Zelanda, es que estos últimos cuentan desde siempre con el apoyo de un circuito especializado de galerías e instituciones públicas como *New Zealand's Queen Elizabeth II Arts Council* (desde 1963), *The Crafts Council of Australia* (desde 1971). También cuentan con la formación e investigación en joyería de las principales universidades de ambos países, posicionándose, por tanto, en una situación menos “periférica” que los otros países del Pacífico.

En Australia y Nueva Zelanda el desarrollo de la joyería artística local fue influenciado directamente por las ideas de los joyeros europeos ya desde los años 50, como el alemán Wolf Wennrich y la holandesa Ida Huding, Hermann Jünger llegó a Australia en los 80. Algunos europeos lograron ocupar importantes cargos en las instituciones educativas locales, como fue el caso de Helge

53 *Ibidem*.

Larsen en la *University of New South Wales*, y después en el *Sydney College of the Arts*, donde abrió un programa de estudio dedicado a joyería experimental.

Al igual que en la joyería estadounidense, en la de Australia y Nueva Zelanda, países de más reciente colonización, son evidentes los rasgos de la cultura aborígen, que efectivamente la caracterizaron desde el estilo modernista, distinguiéndose por el uso de materias y formas de la flora y fauna locales, hasta la Joyería Contemporánea que se recodifica, no desde las prácticas de las artes plásticas, como en Europa, sino desde el propio ámbito de los adornos, con materiales y diseños locales, fundando sus orígenes en los talismanes y amuletos.⁵⁴

La vuelta a la primitiva función de la joyería como objeto de poder en los 70 estaba relacionada con la crítica hacia el valor de los materiales y a la búsqueda de una nueva interpretación simbólica de la identidad nacional. La nueva identidad se manifestó con una mezcla entre las culturas alternativas, hippie, punk, movimientos sociales y símbolos del arte Māori, como el collar *Australian Fetish* (1977), de Peter Tully. El collar está compuesto por una cadena de plástico con varios símbolos que representan todas las facetas culturales de Australia en siluetas gráficas en varios materiales: «*este trabajo es representativo del movimiento en la joyería australiana en la cual teatrales, extravagantes e híbridos joyas objetos, con referencia a los ornamentos indígenas, ayudan a definir un nuevo tipo de tribu urbana*».⁵⁵ También en la elección de los materiales, mientras que en el escenario internacional la Joyería Contemporánea experimentaba entre los nuevos recursos industriales, la joyería en Australia y Nueva Zelanda volvió la mirada hacia los materiales, técnicas y diseños locales, empleados por la cultura maorí. Esta peculiaridad ha sido el eje temático desde las primeras exposiciones con el propósito de diferenciarse tanto del panorama artístico internacional como de otros tipos de productos locales que convertían el arte y las materias primas locales en estereotipados *souvenirs*.

En 1974 un grupo de jóvenes joyeros fundaron *Fingers*, la primera galería de Joyería Contemporánea en Nueva Zelanda, para promover sus trabajos. *Fingers* organizó en 1981 dos exposiciones *Bone* y *Paua Dreams*, en las cuales se ve la variedad de materiales locales que se emplean magistralmente dentro de la joyería, como es el caso del hueso y de la *paua shell* en la obra de Roy Mason, Ruth Baird, Alan Preston y Warwick Freeman, entre otros de la primera generación de artistas joyeros. *Paua Dreams* demostró que este material no es sólo para la industria

54 Ver: SKINNER, D. Australasia. En: SKINNER, D. *Contemporary Jewellery in Perspective*. New York. Ed. Lark Jewelry & Beading. 2013. Pág. 145.

55 *Ibidem*. Pág. 148.

turística, reivindicando su empleo y valor en el arte local.

En 1988 otra exposición, *Bone Stone Shell: New Jewellery New Zealand*, volvió a enfatizar estas peculiaridades, pero se configuró como el final de esta relación entre la Joyería Contemporánea y dichos materiales, como afirmó Freeman: «Bone Stone Shell ha representado el espíritu de un periodo, pero no del futuro».⁵⁶ Las diferencias con el escenario internacional se difuminaron, los joyeros se enfocaron más en el discurso que quieren construir a través de la joyería, más allá de los materiales y del diseño, ahora «para los joyeros el concepto es lo primero».⁵⁷

En Latinoamérica, el simposio *Área Gris, Encuentro de Joyería Contemporánea entre América Latina y Europa*, fue el primer gran evento en el que joyeros de varios países latinoamericanos contactaron entre ellos y con sus colegas europeos, como veremos detenidamente en el cuarto capítulo. Desde entonces surgieron muchos proyectos, como el mencionado *Joya Viva a través del Pacífico* y colectivos locales en el que destacaron sobretodo las asociaciones de joyeros contemporáneos de Chile, Argentina y Brasil. El mencionado simposio vino a unificar una inquietud hacia la experimentación en la joyería que localmente ya existía, presentándole el título de



Fig. 16. Izquierda:
Caio Mourão.
Collar, 1970 ca.
Derecha: Victor Grippo.
Pendiente, 1970 ca.
Fuente:
www.whilvanadasenzigzag.blogspot.com.

56 SKINNER, D. y MURRAY, K. No False Foreign Paradise. En: *Arts Te Papa, Museum Of New Zealand Te Papa Tongarewa*. On line: arts.tepapa.govt.nz/off-the-wall/5812/no-false-foreign-paradise. (Publicado: octubre 2013. Consultado: 24/11/2015).

57 Ibídem.

Joyería Contemporánea e invitándole a formar parte del circuito internacional.

El desarrollo de la joyería como forma de arte en Latinoamérica está muy vinculado a los artistas que en la década de los 70 se interesaron en ella. En su investigación Valeria Vallarta⁵⁸ destaca a Olga María Piria y Carmelo Arden Quin en Uruguay, Víctor Grippo en Argentina y Lygia Clark y Helio Oiticica en Brasil. A su listado nosotros añadimos a Víctor Fosado en México. Por otro lado los joyeros pioneros venían en su mayoría desde una formación europea, sobre todo entre los años 80 y 90, cuando muchos joyeros regresan a sus respectivos países desde Europa. La europea Ulla Johnsen se naturalizó en Brasil a partir de los 20 años, después de haber estudiado en la Academia de Artes de Basilea. En los 70 Ulla Johnsen formó parte de un grupo integrado por Nelson Alvin, Bobby Stepanenko, Caio Mourão, Kjeld Boesen e Reny Golcman, entre otros, fomentando la investigación por medio de la joyería en otros materiales y formatos, reivindicando la expresión personal de una joya como arte.⁵⁹

Caio Alonso Mourão, en principio pintor y diseñador, se dedicó después a la joyería, siendo reconocido con varios premios en los concursos nacionales. En 1968 viaja a París por invitación de Pierre Cardin y trabaja allí como diseñador de joyas, y de vuelta a Brasil, a finales de 1969, empieza a trabajar en su



Fig. 17. Reny Golcman. *Mandibula*, 1966.

Fuente: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. (New York, 2013).

58 Ver: SKINNER, D. (ed.). Op. cit.

59 Joya Brazil, web site. *On line*: www.joiabr.com.br/designer/ulla.html. (Consultado: 23/11/2015).

propia joyería, como autor.⁶⁰ A través de la joyería, experimentando con el hierro y el acero, empezó desde 1994 a dedicarse también a la escultura de gran formato. Entre los que aprendieron en su taller, Reny Golcman destacó por sus obras irreverentes, tratando temas tabú como la muerte y la sexualidad.⁶¹

A partir del nuevo siglo entran en el escenario brasileño propuestas muy distintas entre las que destaca la obra de la artista visual Mirla Fernández por su enfoque ecléctico y el uso del caucho, material autóctono que refuerza la connotación identitaria. En sus proyectos, Mirla Fernández suele juntar los movimientos corpóreos, influenciados por la disciplina del Aikido que practica desde hace años, desde la gestualidad del cuerpo, como en la obra *Diálogos em Linha*, o las series *Caligrafías do Sopro*, marcas dejadas por el soplo sobre una superficie de yeso en polvo y reproducidas en látex: «Fui en busca de líneas dinámicas que activan el espacio, definido por un cuerpo, como un agente que dibuja y describe una línea-gesto».⁶²

En Argentina, a partir de los años 70, la galería de Joyería Contemporánea Folie, invitó a Víctor Grippo y otros artistas a exponer, buscando formular una joyería “moderna”. Malena Marechal, discípula de Grippo, actriz y directora teatral, está



Fig. 18. Mirla Fernández llevando puesta una pieza de la serie *Caligrafías do Sopro*; al lado: imagen del “artista como cuerpo dibujante”, donde retrata a la artista realizando *Caligrafías do Sopro*, diapositiva de la ponencia de Mirla Fernández en *Joya Barcelona*. Auditorio FAD, 2013.

60 Ibídem.

61 SKINNER, D. (ed.) Op. cit. Pág. 135.

62 Fuente: Mirla Fernández, web site. On line: cargocollective.com/mirlafernandes/DIALOGOS-EM-LINHA. (Consultado: 24/11/2015).

actualmente considerada entre los pioneros de la Joyería Contemporánea, con respecto a aquellos años declara: «rompíamos con los cánones tradicionales de lo que era considerada la joyería, y lo que es todavía hoy la joyería tradicional, la gargantilla, la piedra preciosa, el cintillo, el chevallier, nosotros hacíamos cosas que parecían más esculturas que joyas». ⁶³ Igual que en México, como veremos, en Argentina la plata era en aquel entonces muy accesible y permitió a estos artistas experimentar libremente en el formato, cada uno según su personal propuesta.

Otro referente argentino es sin duda Jorge Castañón, que en la década de los 90 creó la escuela-taller La Nave, donde se formaron muchos de los actuales artistas joyeros. «Antes que comenzara el taller», comenta Castañón, «lo que hacía eran experimentos con algún material o experimentos tratando de hacer cosas que eran interesantes para mí, que coincidían exactamente con lo que no vendía. Lo que acumulaba era lo experimental y lo que patrocinaba lo experimental no tenía nada que ver». ⁶⁴ Esta cita refleja la situación de la mayoría de los artistas joyeros latinoamericanos que suelen tener una producción de diseño comercial, y una más artística y de piezas únicas.

Entre los joyeros de la nueva generación citamos a la arquitecta Guigui Kohon,

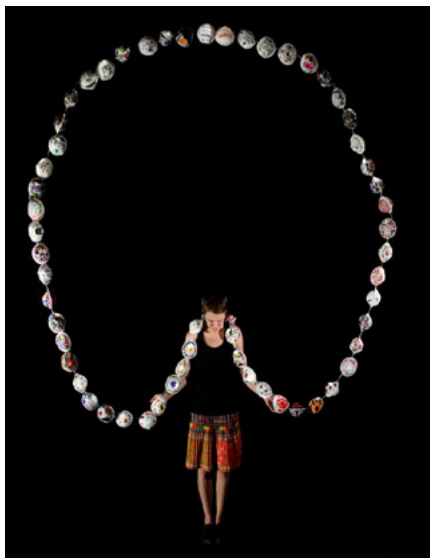


Fig. 19. Francisca Kweitel. *Respira*, 2011. Collar con mascarillas bordadas por mujeres de Oaxaca y Chapas.

63 DAVERIO, L. Clásica y moderna. Entrevista a Malena Marechal. En: *Hilvanadas en zig zag*. On line: hilvanadasenzigzag.blogspot.com.es/p/entrevistas-y-otras-yerbas.html. (Consultado: 20/11/2015).

64 DAVERIO, L. Casi Nada. Entrevista a Jorge Castañón. En: *Ibidem*.

que vuelve a Argentina en 2008 después de haber estudiado el grado de joyería en la Escola Massana. En Barcelona fundó con otras compañeras el taller *Peu de Reina*, donde realizaron una labor de difusión y reflexión sobre la cultura de la Joyería Contemporánea, colaborando con la FAD, Foment de les Arts i del Disseny. En su etapa europea su obra estuvo reconocida con varios premios, la cual se basa más en el aspecto conceptual, en torno al tema de la función social de la joyería como amplificadora de identidades, tal y como la considera su maestro Ramón Puig Cuyás.⁶⁵ Actualmente declara estar muy lejos de la joyería, porque siente que en general la joyería, tanto en Argentina como en España, tiende más al diseño comercial y está falta de significado, sugiriendo que haría falta dar un paso más adelante, el de entrar en el mundo del arte. Guigui Kohon actualmente trabaja como profesora junto a Francisca Kweitel, otra compañera de la Massana, en la Facultad de Diseño e Indumentaria de la UBA, Universidad de Buenos Aires.

Francisca Kweitel después de la experiencia del simposio *Área Gris* en México (2010), quiso organizar otro encuentro en Argentina, con el fin de consolidar y unir más las relaciones que se habían establecido entre los joyeros latinoamericanos y europeos. Desde esta idea surgieron dos simposios bajo el título de *En Construcción*,



Fig. 20. Walka Estudio. *Collares* de la serie *Matadero*, 2013.

65 *Ibidem*.

en Buenos Aires en 2012 y en Valparaíso, Chile, en 2015, en colaboración con la chilena Pamela de la Fuente, presidenta de *Joya Brava*, la asociación de Joyería Contemporánea de Chile, y directora de la homónima escuela de joyería en Santiago. Estos simposios llevaron la Joyería Contemporánea a un público más amplio, incluyendo distintos espacio expositivos y algunas universidades donde tuvieron lugar las conferencias.

El título *En Construcción* es explicativo del estado en el que se encuentra la Joyería Contemporánea en Latinoamérica, como explica Francisca Kweitel, «*si bien se está trabajando en Joyería Contemporánea hace varias décadas, creo que recién ahora empieza a vislumbrarse el trabajo que se viene haciendo, comienza a ser visto. Poco a poco hay más personas interesadas en darle un lugar*». ⁶⁶

Kevin Murray afirmó que entre los países latinoamericanos, el que le parece más interesante en este momento es Chile, cuya situación le recuerda la de Melbourne en los 80. ⁶⁷ Entre otros exponentes de la Joyería Contemporánea chilena citamos a *Walka Estudio*, de la pareja Claudia Betancourt y Nano Pulgar, que hemos tenido el gusto de entrevistar y relacionarnos durante estos años de investigación. Su proyecto une la tradición artesanal a la joyería de diseño y de arte, siendo Claudia Betancourt la tercera generación de artesanos que trabajan el “cacho de buey”, que es el cuerno de toro peruano. Su abuelo y su padre trabajan este material para dar forma a objetos utilitarios, mientras que Claudia empezó a emplearlo en la joyería, transformándolo en material precioso. Ambos se especializaron en la joyería artística en la universidad de Melbourne. Esta experiencia les resultó fundamental para redescubrir un aspecto de su propia identidad, que se hizo evidente fuera de su país, redescubriendo su “chilenidad” e identificándose con la cultura del Pacífico:

«Me acuerdo cuando fuimos a Melbourne, teníamos un cierto rechazo de ser catalogados como artistas latinoamericanos. (...) Viviendo allí me salió un amor por el hecho de ser chileno que no me había pasado nunca. (...) Con los años empiezo a desarrollar una sensación de pertenencia a Latinoamérica, pero con esta colección ya no se si soy latinoamericano, o si soy parte de la región de la cuenca del Pacífico, que no sólo de

66 Francisca Kweitel. En: *Estilo Joyero magazine*. On line: www.estiloyoyero.com.ar/eventos-pasados/166-en-construccion-i-simposio-de-joyeria-contemporanea-argentina-chile. (Publicado: 6/06/2012. Consultado: 24/11/2015).

67 Kevin Murray entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

*Latinoamérica».*⁶⁸

Claudia Betancourt sigue afirmando:

*«Escuchando a Nano decir esto es muy interesante porque Latinoamérica es una mezcla y tiene una cantidad de influencias inimaginables de muchos lugares geográficos y la influencia del Pacífico específicamente está dada en la ornamentación corporal. Es interesante reflexionar sobre esto ¿cuál es la influencia en la ornamentación corporal indígena de Latinoamérica? pues, la del Pacífico. Llevando los materiales locales, por supuesto».*⁶⁹

Este acercamiento a su propia cultura de origen marca la elección del nombre “Walka” que *«en lengua Aimara, son collares de cuentas, que regalan las madres a las hijas, y que usan en momentos sociales. Después supimos, también, y fue muy bonito, que Walka en la lengua quechua es el collar de plumas blancas del cóndor, ha sido increíble cómo la identidad se construye pero también se descubre».*⁷⁰

El trabajo de *Walka Estudio* está reconocidos por la UNESCO con cuatro sellos de excelencia: sostenibilidad cultural, medioambiental, innovación en la artesanía y comerciabilidad. Actualmente viven y trabajan en Santiago donde dirigen una escuela de joyería a la cual invitan a artistas de todo el mundo a impartir talleres y conferencias; así mismo organizan exposiciones con sus alumnos en los principales encuentros anuales europeos, contribuyendo a la educación chilena sobre la Joyería Contemporánea y su difusión internacional.

2.1.6. La documentación y difusión del fenómeno.

Es importante en este punto observar que la labor de análisis y recopilación de todo lo inherente al desarrollo de esta nueva joyería, no fue interés de historiadores y críticos de arte. Los que primero se dieron cuenta de la importancia de lo que estaba pasando y de la necesidad de documentar el proceso, fueron los que trabajaban en estrecho contacto con este ámbito. Sólo ellos podían darse cuenta de que se trataba del comienzo de un nuevo fenómeno en rápida expansión. Estas personas que empezaron a estudiar dicho fenómeno contribuyeron también a su crecimiento,

68 Claudia Betancourt y Nano Pulgar entrevistados por Chiara Pignotti. Múnich, 2013.

69 *Ibidem*.

70 Walka Estudio. Artesanía, arte, moda y diseño. (Video entrevista). En: *Arte Popular, Blog Sobre Patrimonio*. On line: www.youtube.com/watch?v=bfQK6pCh1o. (Publicado: 9/09/2013. Consultado: 28/10/2013).

difundiendo la información sobre la existencia de estas nuevas propuestas sobre todo en el ámbito académico, pues en su mayoría se trataba de profesores. Ambos papeles, el de profesora y promotora cultural, confluyen en la estadounidense Hellen Williams Drutt English. Su vocación por el coleccionismo de Joyería Contemporánea se debe a las circunstancias, puesto que en aquel entonces no había ningún tipo de documentación sobre este nuevo arte que ella podía usar para sus clases en el *Philadelphia College of Art*. Su coleccionismo está considerado por ella como una misión que tuvo que cumplir: «nunca pensé en estas (adquisiciones. Ndr.) como una colección» explica, «siempre lo he percibido como una responsabilidad de docencia». ⁷¹ Hellen W. Drutt se interesó por la Joyería Contemporánea cuando viendo las obras de artistas como Stanley Lechtzin y Olaf Skoogfors, se dio cuenta de que algo nuevo se estaba generando desde las artes aplicadas. Al final de la década de los 60 Hellen W. Drutt formó parte de la organización *Philadelphia Council of Professional Craftsmen* como directora ejecutiva. En 1974 abre su propia galería, la *HD Gallery*. En 1973, el *Philadelphia College of Art* le propuso una Cátedra en Historia Moderna de las Artes Aplicadas, porque no encontraban ningún profesor que supiera sobre el desarrollo de este tipo de artes después de los años 30. La formación en materia de Joyería Contemporánea de Hellen W. Drutt ha sido exclusivamente empírica, adquiriendo conocimiento, trabajando constantemente con los artistas: «yo quería trabajar con los artistas en todos los aspectos de sus carreras no sólo con las exposiciones de sus trabajos, sino también curando sus bibliografías y la posibilidad de escribir dedicatorias, crítica, y trabajar juntos como en una familia de artistas». ⁷²

Una experiencia similar es la de Roberta Bernabei, profesora en *Le Arti Orafe*, escuela de joyería en Florencia, como relata en el prefacio de las entrevistas a los principales artistas joyeros europeos que publicó en 2011. ⁷³ Ella declaró que el estímulo original para el comienzo de este trabajo, surge tras observar las dificultades de sus estudiantes enfrentándose a la localización de material veraz y original, fruto directo de los artistas, así como a la dificultad en la lectura de sus ideas sin la influencia de análisis interpretativo.

El primer importante compendio fue publicado en los años 60 por Karl Schollmayer, con el título *Neuer Schmuck. Ornamentum Humanum* y en 1976 Ralph

71 STRAUSS, C. *Ornaments as Art: Avant-Garde Jewellery from the Helen Williams Drutt Collection*. Alemania: Ed. Arnoldsche, 2009. Pág. 54.

72 *Ibidem*. Pág. 50.

73 BERNABEI, R. *Contemporary Jewellers. Interviews with european artists*. Londres: Ed. Bloomsbury, 2011. Pág. XIII.

Turner publica *Contemporary Jewellery: a Critical Assessment 1945-75*, cuyo éxito y popularidad asignó el nombre al movimiento inglés y se convirtió en la principal referencia para los galeristas y coleccionistas. Como en el caso de Hellen W. Drutt, Ralph Turner estaba también directamente interesado en la promoción cultural de este nuevo arte, siendo jefe de Exposiciones en el Consejo de Artesanía, *Crafts Council Exhibitions*, y cofundador, con Barbara Cartlidge, de la galería *Electrum Gallery*. A mitad de los años 80, Turner, conjuntamente con Peter Dormer, publican un nuevo texto *New Jewellery. Trends + Traditions*, reeditado en 1994 donde se adjunta el capítulo *Jewelry and Dissent. Recent Directions*; en 1996 hubo la necesidad de incluir a América: *Jewelry in Europe and America - New Times, New Thinking*. Todas estas publicaciones nos hacen reflexionar sobre la rapidez con la que la Joyería Contemporánea iba cambiando sus perspectivas y abarcando otras áreas geográficas.⁷⁴

En 2009 se presentó con motivo de la feria anual *Schmuck* en Munich, el “mastodóntico” (13,5 kilos, 2400 páginas) trabajo de recopilación de autores de Joyería Contemporánea titulado *The Compendium Finale of Contemporary Jewellery 2008*, ideado, publicado y editado, por Andy Lim. El objetivo de Lim era conseguir dar visibilidad a la Joyería Contemporánea como una forma de arte respetada igual que el arte contemporáneo, demostrando que existen más de 1044 artistas joyeros que están trabajando en este campo. Lo que nos resultó más interesante fue la dinámica de selección de los participantes que adoptó el editor, delegando la tarea a los más reconocidos representantes de la Joyería Contemporánea, cada uno de los cuales tenía que nombrar dos artistas joyeros que, según su personal juicio, merecían entrar en el compendio. La idea de Lim fue hacer a los mismos joyeros

74 Hay que aclarar que la investigación sobre la historia de la joyería tiene una gran cantidad de publicaciones, aunque la mayoría de ellos son muy antiguas y difíciles de encontrar, como los libros de la arqueóloga Joan Evans, *Jewellery from the Fifth Century A.D. to 1800* y *The history of ornament in Western Europe*, publicados a principios de los años 20 del siglo XX

Un interesante proyecto de recopilación de bibliografía básica sobre la historia de la joyería, con un total de doscientos ochenta y cuatro títulos, está disponible en *The Council on Library and Information Resources web*. Esta investigación fue llevada a cabo por Christine De Bow Klein en 1992. Aunque el listado sea extenso, la investigadora informa en sus comentarios sobre la escasez de libros efectivamente disponibles para la consulta; en su mayoría se trata de libros descatalogados, en posesión de colecciones privadas, o forman parte de las colecciones especiales adquiridas por centros de investigación. Así mismo la investigadora denuncia también la falta de normas bibliográficas que dificulta la ubicación de los libros citados. (En: Council on Library and Information Resources web. *On line*: www.clir.org/pubs/reports/jewel/corebib.html).

Con respecto a nuestro discurso destacamos también que la segunda edición, de los años 80, del estudio sobre la historia de la joyería de Anderson J. Black (*The Story of Jewellery: A History of Jewels*, editado en New York, en 1974) añadió en el último capítulo una introducción a las nuevas fronteras de la Joyería Contemporánea.

artistas los cazatalentos de otros menos conocidos, como comenta Bruce Metcalf:

*«Lim quería que el proceso de selección fuera más abierto y democrático (...) por eso pone el poder en manos de los propios joyeros. ¿Por qué los joyeros no pueden estar cualificados para seleccionar otros joyeros? No son menos expertos que los curadores o escritores. En efecto, el libro mostrará lo que los joyeros piensan colectivamente, sobre su propio campo. Creo que el proceso de selección es lo más parecido a una obra de arte conceptual. Lim crea una estructura, y luego deja que funcione como un reloj. (...) Piensen en ello como una exposición con 1000 comisarios».*⁷⁵

La estrategia de dejar la selección de los dos tercios de los artistas presentados en manos de los artistas “hegemónicos” refleja coherentemente lo que realmente pasa en el circuito de la Joyería Contemporánea, donde las relaciones sociales son el principal vínculo de inclusión, más allá de una objetiva crítica valorativa. Finalmente todos los seleccionados aparecen en el catálogo por orden alfabético, lo que asegura una clasificación final sin preferencias o jerarquías.

Metcalf nos informa también que en el compendio hay un elemento de caos que Lim suscita, dejando que cada joyero esté encargado de diseñar sus propias dos páginas: *«Lo fascinante es que todo el mundo tiene dos lados de una sola página - no hay páginas enfrentadas. Esto significa que cada joyero se “tira por la mejilla” contra otros dos, en orden alfabético. Un sistema de relojería que produce encuentros casuales (...) ;nadie puede ejercer el control! Yo no sé ustedes, pero creo que es bastante grande. Muy subversivo... muy duchampiano».*⁷⁶ La grandeza física de *The Compendium Finale* demuestra sin duda la magnitud alcanzada por la Joyería Contemporánea en la actualidad, pero también la imposibilidad de un censo absoluto en un solo catálogo, como lo demuestran las dos páginas dejadas en blanco como “homenaje al artista joyero olvidado” que Ted Noten quiso recordar. Como ya hemos mencionado en la introducción, en los últimos cinco años han aumentado las publicaciones de libros y revistas, así como los proyectos de investigación en ámbito universitario, manifestando el crecimiento tanto del fenómeno como del interés hacia él.

75 *Darling Publications, web. On line:* www.darlingpublications.com/pdf/Press+release+Compendium.pdf. (Consultado: 08/02/2015).

76 *Ibidem.*

2.2. ¿Joyería contemporánea, posmoderna o pos-joyería?

En el libro *Después del Fin del Arte*, Arthur Danto reflexiona sobre la consideración de Belting cuando afirma que las imágenes antes del 1400 d.C. son «*imágenes antes de la idea del arte*», explicando que «*esto no significaba que esas imágenes no fueran arte, en un sentido amplio, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva*».⁷⁷ Parfraseando la frase de Belting podemos decir que: antes, la joyería, no es que no fuera un arte, sino que su condición artística no figuraba en la elaboración de ella, dado que la consideración de joyería como arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva. Es decir que la joyería, en un momento dado, se descubrió a si misma, como si entrara en su etapa “moderna”. El hecho aconteció justamente en el momento en que las artes ya daban el salto hacia la post modernidad, o sea declaraban el fin del metarrelato de la modernidad: «*cualquier nuevo arte no podría sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado al fin era el relato pero no el tema mismo del relato*».⁷⁸ En muy poco tiempo la joyería experimentó lo que las artes estaban desarrollando desde hacía siglos, juntándose a ellas a un creciente vértigo de experimentación interdisciplinar. En los años 60 se establece el momento en el cual el arte contemporáneo mostró un perfil distinto al estilo moderno, y sólo en los 70 aparece la conciencia de que se había dado dicho paso, con el nacer de la consiguiente necesidad por Arthur Danto de contestar a la pregunta ¿qué pasa con el arte después del fin del arte?

A partir de este momento se produce una progresiva superación de los límites categoriales, lo que Baudrillard define metafóricamente como “después de la orgía”, donde el término “orgía” es exhaustivo en figurar la desinhibición con la cual, a lo largo del siglo XX, la humanidad experimentó todo lo prohibido por la sociedad patriarcal, cristiana y occidental, desafiando todo lo que tradicionalmente era considerado como tabú incuestionable. Baudrillard explica que es un aspecto de la transexualidad general, que se extiende mucho mas allá del sexo, incluyendo todos los campos de la vida, como el arte, que han salido de sus límites y se han hibridado con las contingencias:

77 DANTO, C. A. *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.

78 *Ibíd.* Pág. 27.

*«Todas las disciplinas en la medida en que pierden su carácter específico y entran en un proceso de confusión y de contagio, en un proceso viral de diferenciación que es el acontecimiento primero de todos nuestros nuevos acontecimientos, la economía convertida en transeconomía, la estética convertida en transestética, y el sexo convertido en transexual convergen conjuntamente en un proceso transversal y universal en el que ningún discurso podría ser ya la metáfora del otro, puesto que para que exista la metáfora es preciso que existan unos campos diferenciales y unos objetos distintos. Ahora bien, la contaminación de todas las disciplinas acaba con esta posibilidad».*⁷⁹

De la misma manera la joyería siguió desde este motor cultural, queriendo romper completamente con la tradición, desafiando todos los límites y reglas, en la intención de superar los vínculos que atan su libre expresión artística. Mientras antes en el arte se habían desarrollado estilos bien definidos y consecuenciales entre ellos, el arte contemporáneo es al contrario la máxima expresión del eclecticismo. Se da lugar a la apropiación y transfiguración de cualquier elemento, desde cualquier campo del saber y del arte, del pasado o presente, para una construcción distinta de un entorno, distorsionando o reinterpretando su significado y uso original para producir un efecto crítico o poético. Se consiguió la ruptura con una unidad estilística unívoca, que pueda ser elevada a criterio de juicio: una cosa es tan válida como otra, como si todo fuera posible, como si nada ha sido prefijado históricamente.⁸⁰ Efectivamente la Joyería Contemporánea no se distingue por un estilo, aunque, más bien se unifica bajo la compartida consideración de la joyería como paramento de referencia para la formulación de una declaración personal del artista. Finalmente la joyería llega a ser un acervo de valores y significantes a disposición del artista, de acuerdo al recurso apropiacionista y conceptual del arte contemporáneo.

El salto que se produjo desde lo moderno a lo contemporáneo ejerció su efecto en la joyería desplegándose constantemente hacia dos tendencias opuestas y concatenadas entre sí: por un lado la disposición en abrirse, fusionarse y retroalimentarse con cualquier otro campo del saber y del arte, por el otro lado la tendencia a encerrarse en sí misma, debido a una extrema especialización, un continuo estado de auto-referencialidad donde se abstrae el objeto joya de su contexto pragmático para

79 BAUDRILLARD, J. *La transparencia del male. Saggio sui fenomeni estremi*. Milano: Ed. SugarCo, 1996. Pág. 14.

80 DANTO, C. A. Op. cit. Pág. 66.

insertarlo en discursos conceptuales abstractos. Tal especialización consigue que el circuito que se genera en torno a la Joyería Contemporánea tenga un carácter muy cerrado, frecuentado, conocido y validado sólo por los pocos que están con él directamente relacionados.

2.2.1. La transfiguración de los valores tradicionales.

Así como las vanguardias manifestaron su discordia con el pasado, cuyo motor podría bien resumirse en la célebre exclamación del *Rey Ubu*: «*!No habremos destruido todo hasta que no hayamos destruido incluso los escombros! (...)*»,⁸¹ la joyería aborreció sus elementos constituyentes para después reapropiarse de ellos, formulando nuevos discursos con símbolos atávicos, como veremos en relación al oro y a la función del ornamento y de la portabilidad de la joyería.

Igual que las vanguardias, la joyería cumplió con el paradójico pronóstico del mismo *Rey Ubu* que concluye: «*(...) y no veo otro procedimiento para hacerlo que levantar con ellos hermosas estructuras bien ordenadas*». ⁸² Efectivamente la especulación conceptual que se ha generado desde los “escombros” de la joyería tradicional, se vuelve a su vez academicismo, los joyeros disidentes de la primera generación entran como profesores en las academias modificando tanto el proceso de aprendizaje, como la fisionomía misma del taller.

2.2.1.1. La crítica al valor del oro.

En un primer momento toda la atención de los joyeros se concentró en una crítica hacia la joyería en relación a su papel en la nueva sociedad, inspirados por el espíritu contestatario de los movimientos de los jóvenes revolucionarios de los años 60, refutando los símbolos del lujo y de la hipocresía burguesa.

En primer lugar se trató de reformular el valor de la joyería rompiendo los lazos que ésta tenía en relación al valor de los materiales preciosos, desde el cual la actitud de comprar joyería como inversión económica, y en relación al *status symbol* que representaba. Ejemplificativo de esta postura fue el ataque en contra del oro en cuanto su historia está «*manchada de sangre y violencia*»,⁸³ según el provocativo

81 JARRY, A. *Ubu Incatenato*. Milano: Adelphi, 1977.

82 *Ibidem*.

83 SKUBIC, P. *Lo specchio della creatività*. (Comunicado de prensa). En: *Pensieri preziosi*. Comune di Padova web page. *On line*: padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/comunicato%20stampa%20skubic.pdf. (Consultado: 02/11/2013).

joyero austriaco Peter Skubic, el cual eligió trabajar con el acero inoxidable símbolo de la sociedad industrial y de la producción de masas.⁸⁴ Sus obras se caracterizan por estar constituidas por elementos ensamblados a encaje, sin ninguna soldadura, el conjunto es estable gracias a un juego de un sistema ingenioso de tensiones con muelles, hilos de acero e imanes, todo en perfecto equilibrio, que le valieron el apodo de artista mecánico. Sus obras representan muy bien la sociedad actual: mecánica, racionalista y fría.

De la misma manera el artista suizo Otto Kunzli declaraba que lo que había sido en la antigüedad un reflejo divino llegó a ser para él vacío y sin atractivo, debido a circunstancias sociales y políticas, tales como la extracción de oro en Sudáfrica durante el régimen del Apartheid. Su pensamiento está representado por la pieza *Gold makes you blind*, de 1980, en la que un brazalete de caucho negro encierra, sin dejarla ver, una pepita de oro, pieza que se volvió el icono de la postura revolucionaria de la Joyería Contemporánea.

2.2.1.2. El rechazo de la joyería como ornamento.

Otro ataque fue dirigido hacia la consideración de la joyería como elemento meramente decorativo para el cuerpo de las mujeres.

En su investigación Liesbeth Den Besten nos da a conocer un episodio de pública discusión en una revista holandesa entre Gijs Bakker y Robert Smith donde el primero critica al otro de querer restaurar la antigua idea de joyería como decoración,

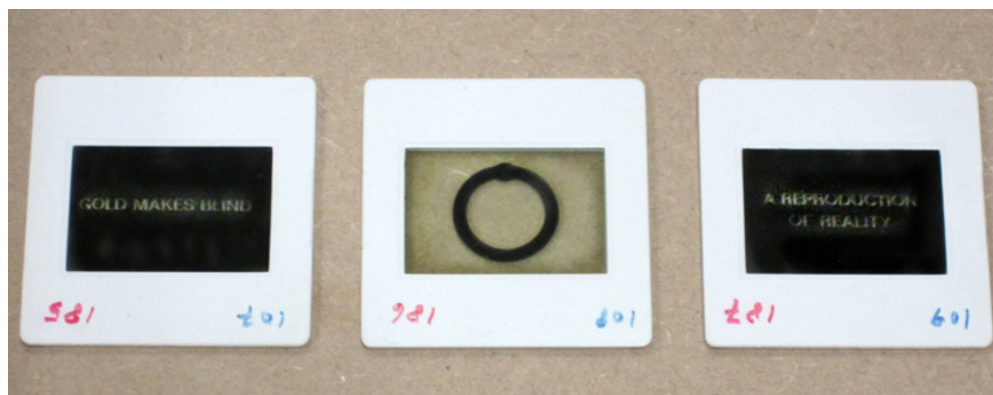


Fig. 21. Otto Kunzli. Diapositivas del proyecto *Gold Makes you Blind*, 1980.

84 Ibidem.

mientras que su objetivo era que se hiciera joyería con la misma intención y efecto del arte contemporáneo.⁸⁵

Confrontando las fechas del artículo de Godert Van Colmjon de 1986, al que Den Besten hace referencia, hemos averiguado que Robert Smith realizó una exposición, *The Ornamentum Humanum*, pocos meses antes, en 1985, en la *Galerie Ra* de Ámsterdam. Probablemente el artículo se refería a la mencionada exposición que según Den Besten ha sido un “banquete” del oro, de figuración y virtuosismo técnico, es decir completamente lo opuesto al ideal de la escuela de joyería holandesa.⁸⁶

La historia de Robert Smith nos puede dar un punto de reflexión sobre cómo todo condicionamiento de un determinado ambiente y periodo, como el rechazo total de todo lo tradicional en la joyería holandesa en los 70, pueda inhibir el trabajo de quien como en el caso de la joyería en oro de Robert Smith, por original y novedosa, se encontraba fuera de los parámetros de aquella postura revolucionaria, que, paradójicamente, pretendía rescatar la libertad de expresión. Para Robert Smith el oro era su material expresivo, al no ser aceptado su trabajo, pierde el interés hacia la joyería, vende su equipo, y empieza otra etapa de experimentación artística. Se dedicó al dibujo como acción, por medio de la fotografía. De aquí surgió la obra *Everyday Adornment*, con la que respondió a la invitación de Ralph Turner a participar en la exposición *Jewellery in Europe*, de 1975. La obra consistía en más de cien polaroid de un hombre en traje



Fig. 22. Gjis Bakker. *Circle in the Circle*, 1967.



Robert Smith. *Ornamentum Humanum*, 1980.

85 DEN BESTEN L. *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Alemania: Ed. Arnoldsche, 2012. Pág. 144.

86 DEN BESTEN, L. *Galerie Louise Smit 1986-2012*. En: *AJF. Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelryforum.org/articles/galerie-louise-smit-1986-2012. (Publicado: 12/26/2012. Consultado: 10/03/2014).

blanco llevando en las manos dos paquetes de cigarrillos en diferentes posiciones, siendo éstos sus «*favoritos adornos de manos*».⁸⁷ La respuesta fue una provocativa anti-joyería, que paradójicamente respondía más a lo que de la Joyería Contemporánea se espera, que no su obra en oro. Quince años después de haber dejado de lado la joyería, volvió a exponer joyería en oro, obras que están ahora presentes en todos los compendios, mencionadas entre las principales referencias de los pioneros, superando así los prejuicios que la misma Joyería Contemporánea había generado.

Por otro lado, Gijs Bakker y su mujer Emmy Van Leersum, están actualmente considerados como parangón estético aunque nunca estuvo entre sus propósitos.⁸⁸ Cuando Van Leersum describe su modalidad de trabajo habla en términos de «*procesos de decisiones racionales*»⁸⁹ adonde el uso del oro está relacionado con sus peculiares valores y no con una cuestión de glamour. En su tesis, Ana Campos, concluye que las joyas contemporáneas no quieren ser adornos en ningún caso, al igual que la joyería primitiva cuya principal función era la de transmitir información, «*podría corresponder a un tipo de belleza culturalmente configurada*», aclara Ana Campos «*pero la principal intención era comunicar cuál era la responsabilidad de cada uno en el grupo*».⁹⁰

De hecho la Joyería Contemporánea no está exenta de los elementos decorativos, al contrario, después del primer categórico rechazo a la tradición, volvió la mirada hacia su propia historia recuperando también los elementos ornamentales, pero no de manera ordinaria, como hace evidente Liesbeth Den Besten la decoración «*ha llegado a ser un sujeto de investigación de un significado de la expresión artística*».⁹¹ El mismo Gijs Bakker en los años 80 emplea imágenes de elementos decorativos como la rosa del collar *Dew Drop* (1982), en sus enormes impresiones de fotos selladas en PVC, con la intención de jugar con el aspecto kitsch y naïf típico de los objetos de adorno populares industriales. Pocos años después empieza a añadir a sus PVC detalles en oro, perlas o piedras preciosas, como el famoso broche *Waterman* (1990).

Para remarcar esta tendencia del uso de los elementos decorativos en la Joyería Contemporánea podemos citar la exposición *Decorative Resurgence*, que tuvo lugar

87 DEN BESTEN, L. "On Jewellery..." Op. cit. Pág. 37.

88 WOLTING, F ; FELIX, B. (Productores). Gijs Bakker designer. (Video entrevista) En: *Dutch Profiles* You tube page. On line: www.youtube.com/watch?v=pe_BvCG044A. (Publicado: 13/10/2012. Consultado: 4 /11/ 2013).

89 Ver: DEN BESTEN L. "On Jewellery..." Op. cit. Pág. 143.

90 CAMPOS, A. Joyería: Ver como Arte. (Ponencia). En: Congreso *Melting Point*. Valencia, salón de actos del MUVIM, 2012.

91 DEN BESTEN L. Op. cit. Pág. 142.



Fig. 23. Gijs Bakker. *Dew Drop*. 1982;
Stretched Yellow Brooch. 2008.
Fuente: www.greaterthanorequalto.net.

en 2009 en New Jersey. Fue una exposición en la que los artistas fueron llamados a participar justamente con piezas inspiradas en la historia del ornamento. En esta ocasión la crítica norteamericana tuvo manera de discutir sobre el renovado interés hacia la decoración. Los comisarios de la exposición, Jill Baker Gower y Jessica Calderwood, demostraron que la decoración puede ser un elemento poético muy útil *«para añadir emoción, memoria o sentimiento (...) interpretar la naturaleza, para reconocer, celebrar y honrar a un linaje, historia o un proceso histórico; para evocar nostalgia. (...) para crear conexiones culturales y para transmitir la fragilidad o pérdida»*,⁹² los comisarios concluyeron afirmando que el ornamento es una maravilla: se puede hacer casi cualquier cosa.

Podemos afirmar, por lo tanto, que la Joyería Contemporánea consiguió superar las teorías de Adolf Loos recuperando el ornamento no como elemento decorativo superfluo, sino como significativo que confiere el sentido a la obra, recobrando su capacidad comunicativa. Se empezó a considerar la joyería como una obra principalmente intelectual, como afirmó Claus Bury: *«para mí la joyería es principalmente una confrontación intelectual con el entorno, una identificación con la declaración expresa por el artista, como un requisito previo para la correcta comprensión y el uso de mis joyas»*.⁹³

92 SKINNER, D. Back From the Dead: Ornament's Return. En: Art Jewellery Fórum. *On line*: www.artjewelleryforum.org/articles/back-dead-ornaments-return. (Publicado: 20/09/2009. Consultado: 04/10/2013).

93 DEN BESTEN, L. "On Jewellery...". Op. cit. Pág. 209.

2.2.1.3. Cuestionamientos sobre la portabilidad.

La experimentación en torno a la joyería llegó a cuestionar también la portabilidad.⁹⁴ Bruce Metcalf, en el artículo *The Wearability Issue* reflexiona a partir de la reacción de la crítica que no quiere considerar como joyas todas aquellas obras demasiado grandes, pesadas, puntiagudas, o demasiado frágiles, que claramente desafían la ergonomía.⁹⁵ Metcalf se pregunta, en primer lugar, si la portabilidad es realmente la esencia de una joya. Según él, hacer tal afirmación sería universalizar la concepción de joya exclusiva de la cultura occidental, ya que el mismo objeto tiene relaciones diferentes con el cuerpo dependiendo de los valores de la cultura que lo concibe.⁹⁶ Con esto Metcalf manifiesta una apertura personal muy amplia de la acepción del término joyería, aunque él mismo declara en otro artículo que por mucho que se experimente con los objetos de uso no pueden llegar a desmaterializarse completamente como pasa en el arte.⁹⁷ Al contrario de cuanto él presupone, ya desde la década de los 70 se habían propuesto obras que derrumbaron cualquier limitación formal hasta en algunos casos prescindieron del objeto joya, como la pulsera *Shadow* de Gijs Bakker, la huella en la piel dejada por la presión de un aro de oro, mientras que, este último, descansa en una elegante caja de joyería como reliquia de la acción cumplida, o como es el caso de las fotos de Susanna Heron, donde más que al objeto en sí mismo, se le dio importancia a las luces/sombras que de él se producían.

En los 70, siguiendo las corrientes experimentales del arte, el cuerpo empezó a ser considerado espacio escénico de un teatro sin ficción, un teatro que narra la experiencia real y directa del artista a través de su propio cuerpo. Emblemática es la acción de Peter Skubic, *Jewellery Under the Skin*, de 1975, durante la cual se implantó una joya bajo la piel, y la llevó puesta durante siete años. Un importante antecedente de la moda de los *body implant* y escarificaciones, una vuelta moderna a la relación ancestral con el espacio/cuerpo. La diferencia, en el caso de Skubic, está en la intención de usar el concepto de “joya” en un acto artístico, y no como una decoración con connotaciones simbólicas.

La investigación de la relación entre cuerpo y joya, llevó a principios de los años 80 a una oleada de propuestas extremas por parte de los joven recién licenciados en

94 Ver: PIGNOTTI, C. Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello. En: *Senzacornice. Rivista On line di arte contemporanea e critica*. Firenze. N.11, octubre/enero 2015. ISSN 2281-3330.

95 METCALF, B. The Wearability Issue. En: *Metalsmith*. Invierno, 1996. Pág. 6 y 51.

96 Ibídem.

97 DEN BESTEN, L. From the exhibition REAL Craft in Dialogue, Röhsska Museet. En Klimt02. *On line*: www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4907. (Publicado: 03/09/2005. Consultado: 16/12/2015).

joyería, residentes en Londres, entre los que se encuentran Pierre Degen y Caroline Broadhead dos de los más controvertidos joyeros de aquella época. Ellos no sólo experimentaban la joya en su propio espacio corporal, sino también sobre el cuerpo en relación a su espacio de habitabilidad y movimiento.

Pierre Degen, fascinado por los objetos cotidianos empieza una investigación sobre el rol utilitario, ornamental y simbólico de éstos, controvirtiendo el sentido común: «Estamos acostumbrados a ver a las personas llevando puesta la joyería, por qué no joyería que lleva puestas a las personas?».⁹⁸ Con estos objetos crea unos ensamblajes convirtiéndolos en lúdicos trabajos de “joyas teatrales”, modificando la relación del usuario tanto con su cuerpo, como con el espacio. Su trabajo podría ser definido como «joyería extra-large, esculturas portables, o inclusive herramientas sin un uso específico».⁹⁹ La llave de lectura para Degen, en cuanto joyero, es únicamente la relación entre objetos y cuerpo. Una forma de ejemplificar esta postura, es su pieza *Large Propeller*, de 1982, donde por medio de un movimiento elíptico y continuo, traza una frontera externa a su cuerpo, delineando el espacio a su alrededor.

Caroline Broadhead tras viajar a África a finales de los 70, se inspira para crear joyería relacionada con las formas del cuerpo,¹⁰⁰ y empieza a investigar cómo cambiarlo, manipularlo y hasta incluso “desactivarlo”. Experimenta con los materiales y su potencial,

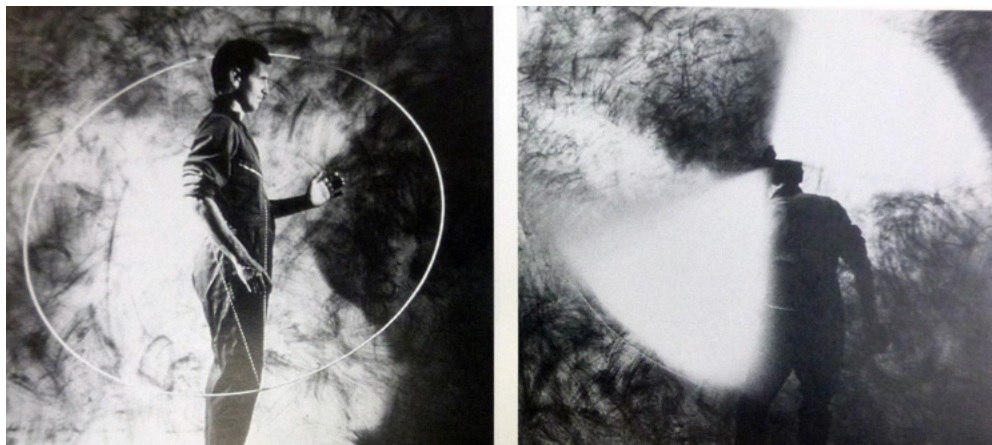


Fig. 24. Pierre Degen. *Large Propeller*, 1982. Fuente: *Metalsmit*. Vol.16, N2. Oregón USA, 1996.

98 CHAMBERS, K. Pierre Degen, plays by his own rules. En: *Metalsmit*. Invierno, 1996. Pág. 33-37.

99 *Ibíd.*

100 Collection Database: Caroline Broadhead. En: *MAD, Museum of Art and Design* web site. On line: www.collections.madmuseum.org/code/emuseum.asp?emu_action=searchrequest&moduleid=2&profile=people¤trecord=1&searchdesc=Caroline%20Broadhead&style=single&rawsearch=constituentid/,/is/,/155/,/false/,/true (Consultado: 6/08 /2014).

como la flexibilidad, resistencia y transparencia de los hilos de nilón, aumentando el tamaño de sus creaciones. Esto le permitió adentrarse en una conciencia espacial alrededor del cuerpo, como en el caso de su famoso collar/velo, que se convierte en una pantalla a través de la cual mirar hacia afuera. Estas piezas más grandes vestían el cuerpo hasta especular conceptualmente con la indumentaria, tal y como ella explica:

*«Mi trabajo ha evolucionado en un viaje hacia el exterior del cuerpo. Comenzando con el más personal de los objetos de diseño - la joya - realicé piezas para ser usadas al lado del cuerpo, para ser manipuladas (...) Esto condujo gradualmente a usar ropa que se desvió de la forma humana, modificada en el manejo y que actuó como metáfora de la persona. El trabajo posterior ha explorado extensiones externas del cuerpo como se ve a través de la luz, las sombras y reflejos. Me interesan los límites del individuo; entre interior y exterior, público y privado, lo que incluye un sentido de territorio y espacio personal, presencia y ausencia, y la creación de un equilibrio entre la sustancia y la imagen».*¹⁰¹

Caroline Broadhead establece dos relaciones fundamentales de la joyería con el cuerpo: portador/joya y joya/espectador, y con respecto a esta última declara: «mi



Fig. 25. Caroline Broadhead. *Nylon monofilament*, 1983; *Double Dresses*, 2000.

Fuente: *Senzacornice*. N.11, 2015.

101 Caroline Broadhead profile. En: *UAL. University of the arts London* web site. *On line*: arts.ac.uk/csm/people/teaching-staff/textiles-and-jewellery/caroline-broadhead/ (Consultado: 6/08/2014).

*interés en el acto de mirar, particularmente una imagen insustancial o fugaz, está enraizado en mi propia práctica. Gran parte de mi trabajo se enfoca en las sombras, en las imágenes duplicadas distorsionadas y duplicadas en el cuerpo».*¹⁰²

2.2.2. La trasfiguración del objeto joya.

Al preguntarle a Damian Skinner, curador neozelandés experto en artes aplicadas y diseño, si este tipo de obras pueden seguir llamándose “joyería”, él afirma:

*«La Joyería Contemporánea entra en el territorio donde las antiguas certezas ya no tienen la misma autoridad y donde cualquier cosa puede ser cuestionada. (...) Mucha gente realizó trabajos que demuestran que la Joyería Contemporánea no necesariamente tiene que ser un objeto. Sin embargo estas prácticas siguen siendo joyería de alguna manera, enlazándose con el campo de la historia de los objetos».*¹⁰³

Automáticamente cambia también el uso y consumo de la joyería, más propia de un contexto de galería o museo más que del cuerpo, más próxima al público por eventos artísticos puntuales que a su presencia en la vida cotidiana.

Como veremos en los siguientes ítems se hace evidente que, parafraseando a Rosalind Krauss, tal y como la escultura y la pintura, también la joyería ha sido *«amasada, extendida y retorcida en una demostración extraordinaria de elasticidad de manera que un término cultural puede extenderse para incluir cualquier cosa».*¹⁰⁴

2.2.2.1. La joya como elemento significativo.

Desvinculada así completamente del código y de las categorías tradicionales que le pertenecían, la joyería se encuentra en la situación de tener que recrear su propio contexto y lenguaje una y otra vez: en este contexto cualquier material, objeto o referencia son válidos si son coherentes con la intención del artista joyero.

Los objetos de larga tradición cultural, como lo sigue siendo la joyería en el imaginario colectivo, mantienen vigente su fuerza comunicativa y evocativa, siendo por esto siempre más a menudo empleados en el discurso artístico contemporáneo como precisa Michael Petry, justificando el recurso a las artesanías por parte de los artistas que *«utilizan el poder de las imágenes y los signos preexistentes para*

102 *Ibídem.*

103 NEYMAN, B. Assume Nothing. En: *American Craft Council* web site. *On line:* craftcouncil.org/magazine/article/assume-nothing. (Publicado: 16/09/2013. Consultado: 15/10/2014).

104 KRAUSS, R. La scultura nel campo allargato (1978). En: Autora. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*. Roma: Ed. Fazi, 2007. Pàg. 283-297.

*producir nuevas obras cuya propuesta es revelar los propios procesos de generación de significado que se encuentran dentro y fuera de la obra de arte».*¹⁰⁵

De la misma manera la joyería se sirve inclusive de elementos extraídos desde su propio repertorio (materiales y técnicas tradicionales, el cuerpo, los símbolos, incluso las herramientas del oficio) considerándolos posibilidades formales y conceptuales con los cuales reformular un nuevo y personal código.

En este sentido una joya puede ser entonces empleada sólo por su propio significado, como una alianza, que significa claramente el estado civil de una persona, o también como signifiante, como son las alianzas que componen los eslabones del collar *Chain* (1985), del joyero suizo Otto Kunzli, confiriendo al espectador una libertad de lecturas múltiples, y dotando a la obra de posibilidades dialécticas más amplias.

La intención de Kunzli en esta obra es de sencillez poética: los elementos que la constituyen, alianzas de segunda mano rescatadas por el artista, tienen un valor simbólico tan fuerte que la obra está más cargada de energía que de significado. La energía emanada por aquellas 48 historias anónimas, que se esconden detrás de cada una de aquellas alianzas, se suma a la energía intrínseca del oro, elemento apotropaico por excelencia, testigo “inmortal” de las vidas humanas perecederas.

Otros elementos significantes se pueden encontrar en el material que



Fig. 26. Otto Kunzli. *Chain*, 1985.



Fig. 27. Stefan Heuser. *Pearl necklace*, 2010.

105 PETRY, M. *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*. London: Ed. Thames & Hudson, 2011. Pág. 11.

compone la obra, siendo elegido por determinadas propiedades que puedan conferir o resaltar lo que la obra quiere comunicar. Otto Kunzli, que ha sido profesor en la Academia de Bellas Artes de Múnich, insiste en que los alumnos exploren en los materiales y que hagan de esto su propio lenguaje. Stefan Heuser, siguiendo las directivas del profesor, trabaja en una continua experimentación de los materiales hasta llegar a emplear elementos de derivación humana, como la leche materna, que una vez procesados llegan a ser un material duro y con una estética peculiar, como marfil en el caso de del collar *Pearl Chain* (2010). Otra vez elegimos una obra tan austera y sencilla como rica de significados. Se trata aparentemente de un clásico collar de perlas en el que una primera lectura nos induce a pensar en la perla como símbolo cristiano de la virgen,¹⁰⁶ es decir el símbolo de la pureza, así como el símbolo de la madre. La perla, por sus peculiaridades, es también popularmente considerada símbolo de transformación y de cura de los males, características éstas del amor y de las curas maternas. El connubio entre la iconografía tradicional y el alternativo material en leche maternal, se complejiza en su lectura si la obra se presenta al concurso de Legnica, en el cual ha sido galardonada, respondiendo al tema de la decadencia, tema lanzado por aquella edición del concurso.

Con estos ejemplos vemos cómo en la Joyería Contemporánea la importancia de la fuerza comunicativa de la pieza subordina definitivamente al factor estético/utilitario, hasta emplear materiales perecederos o incómodos, como las joyas de hielo de Naomi Filmer.

En la actualidad este tipo de postura en la experimentación en torno a la joyería se ha extendido hasta los extremos de poder considerar cualquier cosa como tal, como demuestra Kerianne Quick llegando a afirmar que «*si deslizas tu mano dentro del mango colgante en el metro, el mango se convierte en un brazalete, o el tren entero se convierte en ornamento*».¹⁰⁷ El vértigo de abstracción que se produce puede entonces dar lugar a resultados que en absoluto se pueden definir joyería según la acepción común del término. Para sustentar tal “categoría” se crea la necesidad de acompañar la obra con una explicación y un mínimo conocimiento de la trayectoria del artista. Este grado de abstracción aleja la joyería no sólo del uso diario, sino de

106 La asociación de la perla con la Virgen la encontramos en pasos de las sagradas escrituras como Evangelio de Mateo XIII, 45-46, y se reafirma en el repertorio iconográfico de la pintura religiosa, como demuestran por ejemplo los cuadros de Leonardo da Vinci: se puede ver que la Virgen está adornada de perlas y también de topacios. Ver: DI MARCO, G. *Capolavori. I gioielli nella storia dell'arte*. Messina: Ed. Rubbettino, 1996.

107 *Simposio Jewellery Unleashed! 2012*. (Folleto de presentación). Netherlands: Ed. Premesla, The Netherlands Institute for Design and Fashion, 2012. Pág.7. Kerianne Quick es una artista joyera, investigadora y profesora asistente en la San Diego State University, Applied Design, Jewelry & Metalwork. Su obra destaca por la investigación sobre las conexiones entre materiales y cultura.

la comprensión por parte de un público no especializado para el cual será como esforzarse en ver el “traje del rey”.¹⁰⁸

2.2.2.2. Desde la joya como objeto hasta la joya como concepto.

Con el fin de facilitar visualmente la amplitud que puede alcanzar el término “joyería” dentro del contexto de la Joyería Contemporánea podríamos representarlo gráficamente estableciendo varios grados de separación desde la joya como objeto hasta llegar a la joya como pura idea. En el epicentro podríamos poner *Chain*, la obra de Otto Kunzli, ya que desde el punto de vista objetual se posiciona en un grado de separación todavía muy leve con respecto a la joya tradicional: es un collar y puede ser cómodamente llevado puesto, sus materiales son tradicionales y duraderos. Desde este punto central podemos trazar una serie de círculos concéntricos que nos indican los grados de abstracción objetual, hasta llegar al punto de prescindir de la joya como tal, posicionando aquí, en el extremo opuesto, el trabajo conceptual de artistas como Suska Mackert.

De formación joyera, Suska Mackert sigue definiéndose como tal, aunque en 1997 dejó de realizar piezas de joyería y se dedicó a obras que se refieren a la joyería como

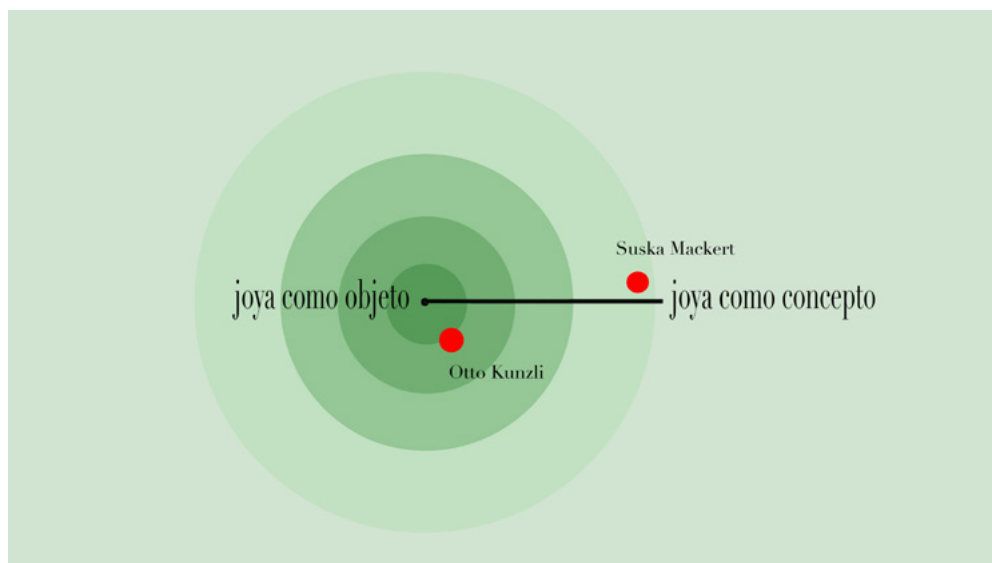


Fig. 28. Gráfico representantede los grados de separación entre la joya como objeto y la “joya” como

108 Ver: PIGNOTTI, C. La (nuova) Materia dell’Ornamento. L’influenza dell’arte concettuale nella Gioielleria Contemporanea. En: *SenzaCornice. Rivista On line di arte contemporanea e critica*. N.13, junio/septiembre, 2015. ISSN 2281-3330.

tema de investigación, a través de textos e imágenes. Explica que la suya es una especie de deformación profesional, que le hace elegir caminos distintos para la realización de joyería: «desde el punto de vista técnico, yo podía realizar buenas piezas de joyería, para mí estas piezas no tenían vida, no significaban nada, no tenían carisma. Para mis ojos ellas estaban tan bien realizadas, como muertas».¹⁰⁹ En sus obras Suska Mackert formula preguntas acerca de la relación entre identidad de la joyería y quien la lleva puesta; cuestiona sobre los códigos sociales, averiguando las conexiones entre joyería, poder, prestigio, tradición y valores; expande su investigación desde la esfera privada a la pública, cómo inciden los medios de comunicación, cómo nos influyen en las elecciones personales y en la identidad.¹¹⁰ Dichas preguntas se presentan al público por medio de fotografías, videos, textos, instalaciones, etc. en los que están siempre presente las referencias metafóricas y los elementos significantes que ella extrae desde el ámbito de la joyería tradicional. Por ejemplo *Juwelenboek Madame Tussaud* (1998), es un libro donde se presenta una selección de imágenes y un texto del compositor Axel Ruoff, que suscitaban en la artista algunas reflexiones acerca de la relación entre joyería e identidad del portador. Se trata de algunos detalles fotográficos de las joyas que llevan puestas las estatuas de cera del museo Madame Tussaud. Mackert observó que: «eran un atributo sin el cual la identidad de las figuras no habría podido ser



Fig. 29. Vista de la exposición *Eine Ordnung des Glanzes*, por Suska Mackert, en la galería *Spektrum*, Munich. Fuente: www.galerie-spektrum.de.

109 MACKERT, S. An object of beauty. En: LINDEMANN, W. (ed.) *Thinking Jewellery. On the way towards a theory of jewellery*. Alemania: Ed. Arnoldsche Art Publishers, 2011. Pág. 198.

110 *Ibidem*.

defendida».¹¹¹ Otra imagen del libro es un retal de periódico donde se está efectuando un ensayo para preparar la recibida de un presidente y su familia. En la foto un grupo de personas se posicionan de acuerdo al rol que están representando, señalado por unos grandes carteles que llevan puestos, que informan sobre el estado social y los vínculos entre ellos: “presidente”, “mujer del presidente”, “vicepresidente”, etc... En este caso la artista subrayó que los carteles estaban ejerciendo la función de la joyería, que de la misma manera tiene un carácter más atributivo que decorativo, «*las joyas ayudan a hacer de las personas lo que supuestamente son*».¹¹² Al final del libro hay una antigua foto de tres hombres soviéticos en el primer plano que llevan una gran insignia circular con el retrato de Lenin en sus pechos. Según la lectura del crítico Love Jonsson, lo que la obra pretende por medio de la comparación entre estas imágenes es lanzar la cuestión de si los soviéticos, los políticos, las celebridades, así como todos nosotros ¿llevamos puestos objetos simbólicos según nuestro libre albedrío o por condicionamientos sociales?.¹¹³

Muchos de los trabajos conceptuales de Suska Mackert no excluyen el trabajo manual, donde la habilidad y el largo tiempo invertido están considerados por ella parte del significado y valor de su obra. En la instalación *Ce Souvenir Sera Toujours Mon Guide*, las letras del texto están cubiertas por una especie de nube de cientos de



Fig. 30. Suska Mackert. Una de las imágenes del *Juwelenboek Madame Tussaud*, 1998. Fuente: LINDEMANN, W. (ed.) *Thinking Jewellery*. (Alemania, 2011).

111 *Ibíd.*

112 *Ibíd.*

113 JONSSON, L. Images, codes and poetry: the jewellery of Suska Mackert. En: *Klimt02. On line*: www.klimt02.net/forum/articles/images-codes-and-poetry-the-jewellery-of-suska-mackert. (Publicado: 28/02/2006. Consultado: 23/04/2015).

medallitas metálicas completamente recortadas y refinadas a mano.¹¹⁴ También las letras que componen el siguiente texto: *Materials with a shiny surface reflect light, while else where the light is fully absorbed*, están meticulosamente escritas a mano con pan de oro. En estos tipos de obras también los lugares en el que se ubican son elementos significantes de la obra, que complementan la clave de lectura. El texto en pan de oro fue escrito en el suelo de una tienda de joyería de bajo coste, donde, debido a los pisoteos de los vaivenes de los clientes, el valioso oro se fragmentó, esparciéndose por el espacio, en contradicción con la modestia de la tienda, y borrando a poco a poco el escrito hasta impedir su lectura.¹¹⁵

Regresando al gráfico que estamos construyendo hacemos evidente que la línea entre los dos extremos, “joya como objeto”/“joya como concepto”, representa el continuo feedback que alimenta el pensamiento creativo dentro de la práctica de la joyería. La línea recta que une los dos puntos indica la existencia de un significativo vínculo entre ambos, ya que la idea que dio lugar a otro tipo de expresión artística, nace del trabajo de un joyero, o una joyera, reflexionando sobre el específico ámbito de la joyería. Según los críticos del ámbito, como resulta evidente en los contenidos del simposio *Jewellery Unleashed* es un aspecto importante porque dicho vínculo justifica, la consideración de estas obras como pertenecientes al circuito de la Joyería Contemporánea, es decir su aceptación en las galerías exclusivas de joyería o museos de diseño o artes aplicadas.

2.2.2.3. Desde el cuerpo al espacio público, de la esfera íntima a la social.

Nuestro gráfico se complica en el momento que se quieren analizar las directivas hacia las cuales se dirige la conceptualización de la joya.

El cuerpo es indudablemente el primer campo de experimentación donde, como hemos visto, los pioneros de la Joyería Contemporánea llegaron a realizar performance y body happening. Desde antes, el espíritu ecléctico de la Bauhaus había llegado ya a parecidos actos performáticos, con las coreografías de Oskar Schlemmer y Erich Consemeller (Fig. 13 pág. 65), en las que los objetos eran parte significativa de la obra. En 2010 la exposición *Hand + Made: The Performative Impulse in Art and Craft*, curada por Valerie Cassel Oliver, en el Contemporary Arts Museum en Houston, recopiló la trayectoria trazada desde entonces hasta ahora demostrando las posibilidades de reinención de las artes aplicadas, ya libres del

114 DEN BESTER, L. The joy of making the invisible visual by utilising the hand. En: *Klimt02. On line*: www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4907 (Publicado: 13/06/2006. Consultado: 23/04/2015).

115 JONSSON, L. Op. cit.

binomio funcionalidad y autonomía.¹¹⁶ Emblemática es la obra de Lauren Kalman que, de hecho, presidía la portada del catálogo. Sus “joyas” pueden obligar el cuerpo a determinadas posturas o provocarle reacciones, como las lágrimas. En este juego relacional los artefactos corporales llegan a ser objetos cada vez más grandes, como en el caso del proyecto *But if the Crime is Beautiful* donde los objetos creados por Kalman, junto al cuerpo y al espacio, se configuran como acción/escultura documentadas por fotografías y expuestos como instalaciones.

El espacio de actuación de estas obras puede superar el de la sala expositiva hasta llegar al espacio público, como las instalaciones de Liesbet Bussche, que juegan con los elementos del paisaje urbano transformándolo en formas que claramente se remiten a los arquetipos de la joyería.

El espacio público para la Joyería Contemporánea ha sido en muchas ocasiones el lugar donde los colectivos realizaron acciones, instalaciones o performance, para dar a conocer sus piezas a personas que estén fuera del circuito, y explicar cómo el arte se extiende a las joyas. Entre otros citamos la acción *¿Qué tienes entre las manos?* del colectivo barcelonés *Borax 08001*, que entrevistaron a los transeúntes, poniéndoles sus obras literalmente entre las manos y pidiendo que opinaran sobre lo que veían, registrando sus respuestas y sus reacciones, consiguiendo una interesante muestra

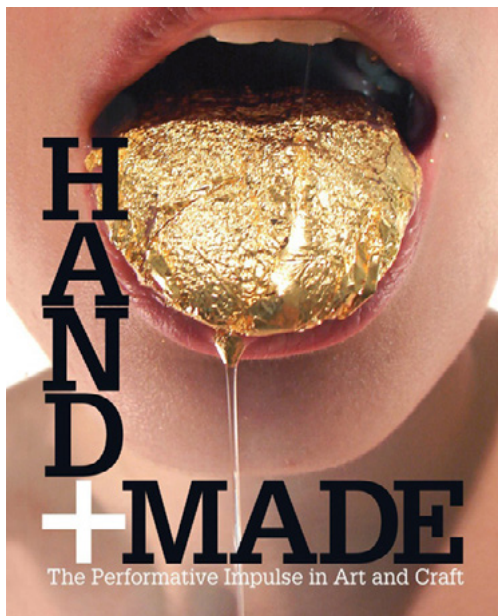


Fig. 31. Lauren Kalman. *Gilded Affections*, 2009. Portada del catálogo *Hand + Made: The Performative Impulse in Art and Craft*.

116 BROWNING, C. *Hand + Made: The Performative Impulse in Art and Craft*. En: *AJF. Art Jewellery Forum. On line*: www.artjewelleryforum.org/print/2490 (Publicado: 09/11/2012. Consultado: 12/09/2014).

de la opiniones. Desde Barcelona se propuso llevar la acción, de manera paralela, a varias metrópolis, entre las cuales también estaba Ciudad de México. Como veremos en el cuarto capítulo también el colectivo mexicano *Sin Título* actuó con iniciativas en el espacio público, con el mismo fin de despertar la curiosidad de los espectadores hacia este nuevo modo de entender la joyería.

En opuesta correspondencia al “cuerpo” y “espacio público”, proponemos la ubicación de obras que investigan desde la intimidad del individuo hasta los problemas sociales, cómo la estadounidense Shari Pierce que en su trayectoria, se sitúa entre ambos lados. A partir de un acontecimiento personal, la artista trabaja sobre el tema de la violencia sexual a través de lo que ella nombra “piezas para el cuerpo”¹¹⁷ queriendo ejercer con su obra una suerte de activismo social. Su trabajo se interesa sobre todo en dar visibilidad al miedo que queda en las víctimas, miedo que en psicología se conoce como *agrafobia*, palabra que da el título a su proyecto expositivo, en el cual realizó el collar *36 Sexual Predators from Within a 5 Mile Radius* (2010). Este collar es el resultado de una investigación que ella realizó a través de un directorio público de la Policía en los Estados Unidos, que permite dar a conocer el registro de violadores que viven en un radio de 5 millas alrededor de tu casa. La artista realizó la búsqueda referente al barrio, aparentemente tranquilo, donde vive

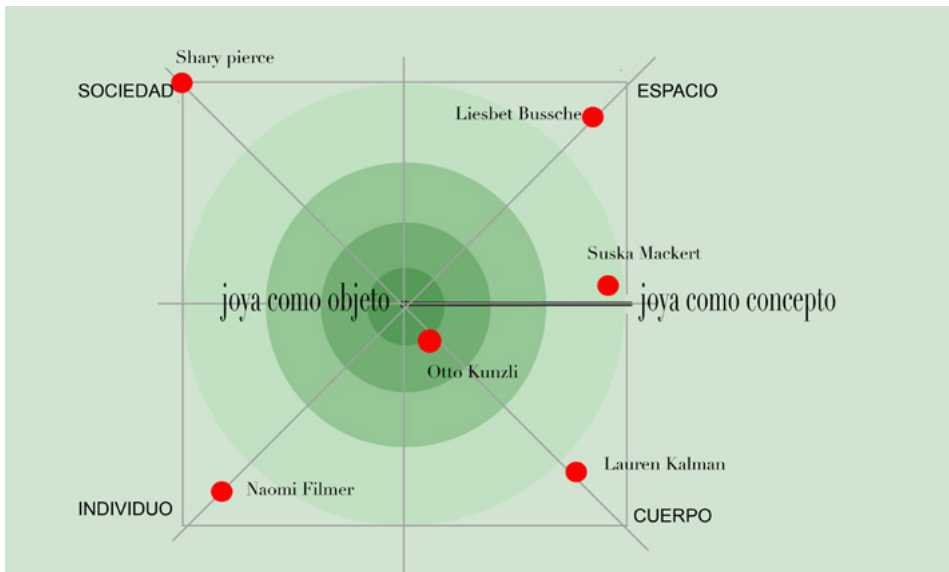


Fig. 32. Gráfico representativo de las vertientes en las que se dirige la especulación conceptual sobre la joyería.

117 La artista se refiere a su propia obra como *body pieces*.

la madre y aparecieron 36 violadores. Shari Pierce trabajó gráficamente el rostro de estos hombres, ocultando parcialmente su identidad; imprimió estas imágenes en cintas de seda blanca que componen un largo collar. Shari Pierce explica que el hacer de estas fotos un objeto que pueda ser llevado puesto conlleva una implicación mayor del espectador que las fotos colgadas en las paredes de la exposición. «*Mi trabajo es más psicológico que literario*», declara en un mail a la historiadora de arte Charlotte Lindenberg, «*no estoy segura si todavía se trata de joyería. Yo veo las piezas como joyas sólo en el sentido de que quiero que el espectador use el cuerpo como una referencia. (...) Me he inspirado en el actual fenómeno de las pulseritas, awareness ribbons, que las personas llevan puestas para expresar su preocupación por los problemas sociales*». ¹¹⁸

2.2.3. ¿Se puede seguir llamando joyería?

Entre los orfebres tradicionales existe también una amplia resistencia a aceptar este tipo de obras bajo la categoría de joyería.

La Joyería Contemporánea es entonces un fenómeno híbrido que por un lado rechaza la pertenencia a la esfera de la joyería tradicional y por otro queda fuera



Fig. 33. Shari Pierce. Collar y detalle de la instalación 36 *Sexual Predators from Within a 5 Mile Radius*, 2010. Fuente: greaterthanorequalto.files.wordpress.com/2012/07/dsc_8369_a.jpg.

118 LINDENBERG, C. On Shari Pierce's Agraphobia. En: *Shari Pierce* web site. On line: www.sharipierce.com/agraphobia.html. (Consultado: 20/07/2014).

del mundo del arte contemporáneo, que no acaba de aceptarla en su seno; resulta un espacio paralelo a ambos donde la Joyería Contemporánea recrea un propio circuito, ensimismándose. En relación a este contexto no podría nunca renunciar a la palabra “joyería”, siendo éste el marco que justifica su distinción con el coloso del arte contemporáneo, y siendo éste el punto de referencia donde sus obras se producen. Desde dentro del circuito de la Joyería Contemporánea, son muy pocas las voces críticas sobre este punto. Entre ellas destaca la opinión disidente de Claudio Franchi, orfebre romano de tradición familiar e historiador de arte, que trabaja en colaboración con la *Associazione del Gioiello Contemporaneo* italiana, comisario de exposiciones de Joyería Contemporánea y autor de numerosos artículos sobre diferentes ámbitos de la joyería. La preocupación de Claudio Franchi es en primer lugar el hecho de que la experimentación y la libertad expresiva *«se ha transformado poco a poco en la ilusión de que la ornamentación experimental se pueda librar de las reglas de la joyería. (...) que se pueda realizar joyas sin tener conocimiento del uso de las sofisticadas técnicas del arte de la orfebrería y que confrontarse con el mundo de la joyería ha llegado a ser un acceso fácil y libre para quien quiera»*.¹¹⁹

En su opinión la experimentación que se puede adquirir con la mirada hacia las artes contemporáneas tiene que ser llevada y aplicada a la joyería en cuanto tal. De hecho, este nuevo fermento creativo desde el comienzo ha fascinado e inspirado su trabajo, el cual, con su maestría de orfebre, ha canalizado esta fructífera creatividad en su producción artística, sin por esto salir de sus pautas: *«que (la experimentación) sea bienvenida sí sirve para dar nuevo vigor, porque sin grandes ideas el peso de la tradición no te haría salir de la soledad»*.¹²⁰ Sin embargo mientras el arte es un campo libre donde se puede llegar hasta la trasgresión, la joyería, para ser definida como tal, según Franchi, tiene que responder a sus valores fundacionales, entre los cuales cita: el equilibrio, la armonía compositiva, la ergonomía, la funcionalidad técnica y sobre todo la relación entre estructura, metales y gemas. De otra manera se crean obras de arte, y es necesario entonces otro nombre y otro tipo de clasificación, crítica y evaluación de tal producto:

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

Sí, es en línea con nuestro tiempo, sí, es “contemporánea”; ¡no, no es una joya!

119 Claudio Franchi entrevistado por Chiara Pignotti, Roma 25 julio 2011.

120 *Ibidem*.

*Estos objetos no salen de las galerías, no se venden, porque no son joyas».*¹²¹

Estas puntualizaciones nacen respecto al temor de la pérdida de la cultura del oficio debida a la “democratización” de la joyería, o sea la aceptación como “joyería” de todas las propuestas sin diferenciar, con el peligro de su banalización:

*«Está claro, que es más difícil investigar a través del aspecto culto, mientras es más fácil: coger un material nuevo y hacer algo nuevo; esto es un escapar de la confrontación con la materia y la historia. Si quieres librar de la tradición a favor de la investigación entonces es otro tipo de investigación, es arte».*¹²²

Se necesitaría, por lo tanto, de una rigurosa definición para referirse a estas obras, por su parte Claudio Franchi nos propone la siguiente:

*«Una forma de expresión libre, cercana al arte, que es un ornamento que habla de los lenguajes contemporáneos. Hice una larga argumentación, no lo he llamado joya. (...) ¿hacemos cultura de la joyería al ser sintéticos? Por lo que me concierne no. Con la definición de “libre expresión de ornamento de lenguajes contemporáneos extremos” damos el valor al autor y estamos afirmando: no te estoy vendiendo una joya, te estoy vendiendo una obra de arte. (...) Es fácil llamarla joyería, interroguémonos sobre lo fácil que es destructivo. Por un lado está la “cultura democrática” donde todos se pueden ocupar de todo (...) En pocos años ha venido una mutación antropológica de algo que ha sido escrito por la historia del hombre, y que la cultura globalizante está intentando borrar, los que pagarán las consecuencias serán las nuevas generaciones».*¹²³

Una postura similar la encontraremos durante el trabajo de campo en México con Carmen Tapia, que comparte la justa separación entre arte y joyería, manteniendo esta última entre los límites de su categoría. También encontraremos el interrogante de si se puede al menos llamar joyería a este tipo de práctica artística en la reacción de algunos de los autores de joyería mexicanos como Carlos Cabral, que no aceptaron definir como tal a las obras presentadas durante el simposio *Área Gris*.

121 *Ibíd.*

122 *Ibíd.*

123 *Ibíd.*

2.3. La Joyería Contemporánea: un fenómeno mediático.¹²⁴

Como hemos visto la Joyería Contemporánea por su propia naturaleza experimental tiende a trascender su esencia de objeto de empleo cotidiano, asumiendo aquella aura sagrada perteneciente al arte. A este propósito Benjamin Lignel observa que hay una paradójica incongruencia entre el objetivo por el cual se producen estas piezas y lo que es su vida real, ya que están continuamente presentadas a través de medios de comunicación que no le pertenecen - la fotografía, el diseño gráfico, las presentaciones de PowerPoint y los textos de comisarios artísticos.¹²⁵ Consideramos este aspecto como un primer grado de la virtualización de la joya: desde un objeto de uso, pasa a ser objeto de contemplación o reflexión. Si esta contemplación se realiza por medio de la profusión de las imágenes en la red, se da lugar a una segunda virtualización ya que el espectador conocerá la pieza sólo por su imagen, por tanto de manera incompleta, irreal, superficial.

Al contrario de las grandes firmas de la joyería comercial, que apuntan a la notoriedad mediática como el principal valor añadido de su producto, la Joyería Contemporánea nace en un contexto opuesto, desde el pequeño taller de un solo artista, cuya producción no puede mas que ser limitada, buscadora de la apreciación

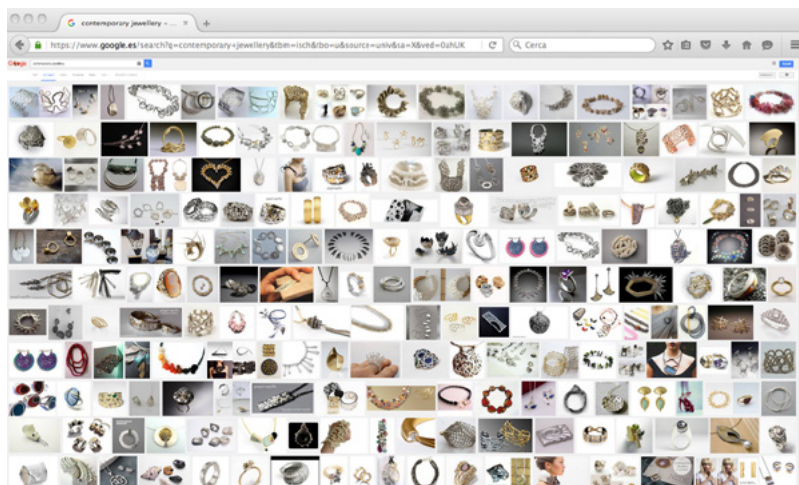


Fig. 34. Imágenes de Joyería Contemporánea resultantes en la primera página del buscador de Google.

124 Mediático: impuesto o generado por la cultura de los mass media.

Fenómeno mediático: personaje o acontecimiento ampliamente popularizado por la acción de los medias.

Circo mediático: tendencia de los mass media a transformar las noticias, personas y acontecimientos en un espectáculo análogo a una atracción circense. Definiciones de la enciclopedia italiana Treccani.

125 LIGNEL, B. CCTV. En *Klint02*. On line: klint02.net/blogs/blog.php?Id=8 (Publicado: 08/05/2010. Consultado: 28/11/2013).

de un público experto, que se interesa e informa, distinguiéndose del público abducido masivamente por la publicidad mediática. El escenario cambia con el desarrollo de las redes telemáticas, que por su propio mecanismo generaron un mundo “publicitario” en torno a la Joyería Contemporánea, es decir la presentación y difusión de lo relacionado a su ámbito artístico por medio de imagen, eslogan, con un estilo peculiar y reconocible de comunicación. Resultó que la “exclusividad” de la Joyería Contemporánea tomó una dimensión mundial.

La conversión de la Joyería Contemporánea a fenómeno mediático generó paradójicamente dos efectos opuestos: por un lado la banalización de las obras, privadas de su corporalidad y contexto, a la vez que hay una sobrestimación de las mismas, por efecto del circo mediático, que la mitifica en algo atractivo que se quiere tener o al cual se quiere pertenecer. Cualquier persona, objeto o evento que sube al “púlpito” de alguna plataforma mediática, adquiere un valor especial, otorgándose una suerte de auto-legitimación de existir como tal. Por el otro lado la hiper-difusión de imágenes en la Red quita tiempo al entendimiento, análisis y reflexión a desfavor del pensamiento crítico del público, creando la ilusión de que todo vale, todo sea accesible y sin esfuerzo.

El entendimiento de la Joyería Contemporánea implica la relación sensorial con el cuerpo, en la cual cuenta el peso, el tamaño, la forma, la sensación táctil de los materiales, etc. lo cual evidentemente es una experiencia que no se puede tener con la sola visión de las obras a través de una pantalla, lo cual puede inducir a un desentendimiento o a una malinterpretación de la pieza. En esta perspectiva, cuanto más se aleje la información del centro donde se produce el fenómeno tanto más pierde su dimensión real. Por tanto cuanto más alejados estén los joyeros de los centros donde este tipo de joyería se pueda ver y tocar, conocer las intenciones y su contexto, tanto más se consigue una gran confusión sobre su verdadera naturaleza. El término Joyería Contemporánea se ha convertido en una moda, aumentando la confusión con otras ramas de la joyería cuyos autores han empezado a adoptarlo a medida que esta expresión se difundía en la red. En su entrevista, el artista joyero Nano Pulgar nos cuenta cómo este apelativo ha tomado pié en Latinoamérica, y cuánto este acontecimiento perjudica el diseño latinoamericano a los ojos de los europeos: *«poniendo la definición de Joyería Contemporánea a piezas de diseño o artesanales, los europeos no las reconocen como tales ya que se esperan encontrar un background artístico y conceptual de una pieza de Joyería Contemporánea. Por tanto se devalúa el alto nivel de diseño de la joyería chilena simplemente por equivocarse*

*de referente en el mercado».*¹²⁶ Tal hecho lo hemos encontrado también en México donde la mayoría de los joyeros empezaron a llamarse “contemporáneos” aun siguiendo en lo mismo. Como veremos estos malentendidos dificultan la promoción de un mercado internacional para este tipo de joyería, que ya parte en desventaja en estos países por no tener lugares exclusivos donde exponer y por ende no tener adquiredores locales.

Hay que observar también que el mundo virtual que se ha edificado en torno a la Joyería Contemporánea ha permitido su expansión territorial pero sigue siendo invisible y desconocido fuera de su circunscrito ámbito. Gracias a la capacidad de almacenamiento, internet es sin duda una fuente inmejorable de información, tal y como hemos comprobado en nuestro trabajo de investigación. Debido al desconocimiento generalizado de esta práctica artística, la mayoría de los internautas cuando encuentran en la red alguna pieza de este tipo, difícilmente podrán darse cuenta de que no se trata sólo de una aislada y bizarra joya, sino que detrás de ella existe un sistema complejo. En este sentido la condición de Joyería Contemporánea parece ser la que describe Baudrillard cuando afirma que:

*«Nada desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación; (...) por una epidemia de simulación, transferencia a la existencia secundaria de la simulación. Ya no existe un modo fatal de desaparición, sino un modo fractal de dispersión. (...) La lógica de la dispersión viral de las redes ya no es la del valor, ni, por tanto, de la equivalencia. Ya no hay revolución, sino una circunvolución, una involución del valor. A la vez una compulsión centrípeta y una excentricidad de todos los sistemas, una metástasis interna, una auto virulencia febril que les lleva a estallar más allá de sus propios límites, a trascender su propia lógica, no en la pura tautología sino en un incremento de potencia, en una potencialización fantástica donde interpretan su propia pérdida».*¹²⁷

El desconocimiento por parte del público general es evidente también en eventos y exposiciones, donde suele acudir en su gran mayoría aquella franja de audiencia concedora del tema, perteneciente de alguna manera al circuito. Se da lugar a un mundo cerrado, lo que Benjamin Lignel apoda «“circuito cerrado de televisión”, donde la visibilidad y la discusión acerca de la Joyería Contemporánea recae siempre entre

126 Nano Pulgar entrevistado por Chiara Pignotti, 2013 Múnich.

127 BAUDRILLARD, J. *La transparencia del male. Saggio sui fenomeni estremi*. Milano: Ed. SugarCo, 1996. Pág. 10.

los mismos en un continuo proceso de auto legitimación “somos talentosos porque decimos que lo somos”». ¹²⁸ En definitiva este circuito cerrado alimenta, según Lignel, una inmensa conversación entre el joyero-artista y los críticos, que sustituye la más natural relación entre usuario/objeto. ¹²⁹

2.3.1. La conexión a la Red como necesidad para la no exclusión.

Desde las primeras civilizaciones, véase por ejemplo los comercios fenicios en el área mediterránea, o entre las civilizaciones del Pacífico, la joyería ha sido un arte que por su comerciabilidad ha ayudado a la divulgación e intercambio estilístico/estético entre culturas lejanas. Si el comercio marítimo de antaño era el único puente entre Oriente y Occidente, la actual forma de “navegar” a través de la red permite una divulgación e intercambio mundial y en tiempo real. Podemos imaginar las repercusiones estilísticas que esto comporta. Todo esto fue posible gracias al desarrollo de la posibilidad participativa de la Web2.0. La gran diferencia de la segunda generación de la World Wide Web, respecto a la anterior es la posibilidad que ésta otorga a cualquier usuario de generar y propagar información en la red, como explica Juan Martín Prada:

«Si antes los grandes portales de internet eran enormes fuentes de información que generaban sus equipos profesionales de desarrollo de contenidos, las empresas que prosperaran en la Web2.0 lo que harán es servirse de la información y contenidos aportados por sus propios usuarios. Ahora todo se fundamentará en una permanente llamada a la participación y al intercambio». ¹³⁰

Un sistema tal apunta a que la insistente presencia de las obras en la red invite a los cibernautas a saber más sobre los artistas visitando la *personal web page*, y demostrar la propia complacencia contribuyendo a su difusión al compartir el enlace en las redes sociales. Dicha “llamada a la participación y al intercambio” ha conllevado importantes cambios en todos los aspectos sociales, desde la cultura a la economía, «es evidente», comenta Juan M. Prada, «que en nuestras sociedades, estar conectado casi de forma permanente y ser usuario de las plataformas y redes sociales más conocidas está dejando de ser una opción para convertirse en un estado necesario,

128 LIGNEL, B. Op. cit.

129 Ibídem.

130 PRADA J.M. *El Sistema Red. Prácticas Artísticas e Internet*. Madrid: Ed. Akal, 2012. Pág. 26.

*en una condición para la no exclusión».*¹³¹ Este reto ha llegado a ser imprescindible también en la joyería contemporánea.

A través de las plataformas que ofrece la Web02 la Joyería Contemporánea ha podido consolidar lo que podríamos llamar como “gremio global”, en el que los miembros pueden seguir en una constante conexión, hablar, opinar y estar informados de todo lo que pasa en el circuito. La experimentación solitaria de los pioneros de la Joyería Contemporánea se ha convertido, entonces, en una carrera hacia la visibilidad de los autores, y de sus obras, sin la posibilidad de ningún pensamiento crítico por parte del público que pueda favorecer un criterio de juicio o selección. Una obra en la Red, entra en la súbita dinámica de proliferación de su imagen, y cuanto más, el pequeño mundo de la Joyería Contemporánea comparte la imagen de una obra, más se volverá un icono para la misma colectividad. Los portales de las redes sociales, quedan actualmente como los medios de difusión más rápidos y eficaces, donde la mayoría de los usuarios están continuamente conectados, y al grado de añadir contenidos en tiempo real, aumentando de manera exponencial su visibilidad por medio de los Likes de los seguidores. Por ejemplo, Jorge Manilla nos contó cómo una semana antes de su participación en Schmuck su proyecto fue “posteadó” y en menos de cinco días había subido a más de 3000 visitas.¹³²

Las plataformas virtuales son un campo abierto, incluyente y no jerárquico, lo cual permitió la entrada en escena de joyeros desde diferentes latitudes del mundo. A diferencia de las plataformas reales, galerías, ferias, eventos, donde la entrada puede ser limitada por invitación o que presupone una inversión de dinero en el desplazamiento de los artistas, podemos decir que la red ofrece una más democrática forma de participación. Muchos son los joyeros que desde lugares lejanos, tienen una presencia muy activa en el escenario internacional, opinando en los fórums, publicando artículos etc. También es relevante el papel de su actividad en los social network, difundiendo toda la información sobre sus actividades: invitación a sus exposiciones, o los resultados de un taller, obras en proceso; y también las fotos de sus viajes, el compartir imágenes que gustan, reflexiones, etc. lo cual permite un acercamiento con la vida cotidiana del artista, entendiendo mejor su obra, su carácter y sus referencias. Otros han optado por promover su propio trabajo, creando y gestionando blogs informativos. Proponemos el ejemplo del blog de Holinka Escudero, que publica toda la información sobre los eventos de Joyería

131 *Ibíd.*

132 Jorge Manilla entrevistado por Chiara Pignotti. Múnich, 2013.

Contemporánea que tienen lugar en México. A lo largo de nuestra investigación, buscando información en internet aparecía a menudo dicho blog, con lo cual, después de haberlo conocido, hemos recurrido directamente a él, en primera instancia, para obtener determinada información que supuestamente, y efectivamente, se podía allí encontrar. Gracias a este mecanismo el nombre de Holinka Escudero es uno de los referentes principales en la investigación en el ámbito mexicano. Este esfuerzo en la dedicación constante de investigar, actualizar, compartir, y aún mejor, generar información original en la red, remunera, sin duda, a sus autores en notoriedad.

2.3.2. El *networking* y las galerías.

A partir de lo dicho hasta ahora, es evidente, que las formas tradicionales de mercado quedan obsoletas. El circuito expositivo de la Joyería Contemporánea, antes de lanzarse en la difusión telemática, se constituía sólo por medio de las galerías, exposiciones y publicaciones, donde se realizaba una específica labor de comisariado artístico de las obras. Sobre todo las galerías tenían la importante función de seleccionar las obras garantizando el valor comercial y validar la trayectoria del artista. Siendo este tipo de arte bastante desconocido, es también labor de la galería encontrar coleccionistas, explicarles, educarles, generar conocimiento acerca de este ámbito.

Las mencionadas funciones, antes exclusivo trabajo de las galerías, están ahora principalmente realizándose por medio de la Red. Las galerías siguen siendo unos puntos firmes de venta y de referencia, pero los artistas están encontrando soluciones alternativas para vender su obra de manera directa. Daniel Buren realiza un interesante análisis en el artículo *The Function of the Gallery*,¹³³ y afirma que las ventas por medio de galerías no permiten al artista mantener su taller, debido a la comisión muy elevada y a la escasez de mercado. Además el *networking* que realiza el artista resulta ser más eficaz en aumentar su notoriedad que la que proporciona la galería. Incluso, Buren, opina que esta situación se ha vuelto un círculo vicioso donde las galerías empiezan a incluir a los artistas que alcanzaron notoriedad internacional gracias a su habilidad en el *networking*. También Liesbet Den Besten denunció la estrecha relación entre las “habilidades sociales del artista” y la selección de las galerías, afirmando que «*otro problema con las galerías, en general,*

133 BUREN, D. The Function of the Gallery. En: *Conceptual Metalsmithing*. On line: www.conceptualmetalsmithing.com/2008/11/function-of-gallery-daniel-buren-redux.html (Publicado: 19/11/2008. Consultado el 22/03/2015).

*es que tienen un sistema bastante poco claro con respecto al network. Parece que en realidad no cuenta sólo la calidad del trabajo, sino también las habilidades sociales de los artistas».*¹³⁴ Daniel Buren ha sintetizado la relación que, según su observación, existe entre la evaluación de la obra, el networking del artista y la galería con las siguientes ecuaciones:

Taller + realizador + material = obra

Obra + galería = reconocimiento

Obra – galería = invisibilidad

Duro trabajo + experiencia + ideas = buena obra

Buena obra + galería = reconocimiento

Buena obra – galería = invisibilidad

Buena obra + networking = representación por parte de la galería

Buena obra + network insuficiente ≠ representación de la galería

Obra mala + networking = representación por parte de la galería

Obra mala + galería = reconocimiento

Buena obra + galería = reconocimiento

(Obra mala + galería = reconocimiento) no es equitativo cuando:

(buena obra + network insuficiente ≠ representación de la galería = invisibilidad)

Por lo tanto: networking + obra (buena o mala) = galería

Si: galería = reconocimiento

Entonces: networking = a reconocimiento.¹³⁵

Buren deduce que el *networking* tiene una importancia aún mayor que la evaluación objetiva de la calidad de la obra, sobre todo en un contexto artístico que carece de una crítica constructiva evaluativa sólida y unívoca. Entonces si lo más importante es el networking para alcanzar el éxito, y llamar la atención del público y por ende de las galerías ¿no podría el artista quitar importancia a las galerías y auto gestionar la venta de su obra? Buren responde con una interesante alternativa, proponiendo una plataforma de venta telemática gestionada por una organización sin fin de lucro,

134 DEN BESTER L. Answers to the interview Market, lies and web sites. En: *Klimt02. On line*: klimt02.net/forum/index.php?item_id=948 (Publicado: 03/01/2007. Consultado 22/03/2015).

135 BUREN, D. Op. cit.

donde se pueda entrar sin selección, sólo por membresía.¹³⁶ Resultaría que los artistas no tendrían que pagar las altas comisiones de las galerías, hasta poder bajar el precio para vender más, y para un más amplio público. La propuesta de Buren nos recuerda dos tipos netamente distintos de lógica comercial: el modelo en el cual se fundan muchas cooperativas y asociaciones artesanales, como las tienda de los gremios estadounidenses del siglo pasado, que él mismo pone como ejemplo, o las tiendas de cooperativas que hemos encontrado en Taxco, ciudad platera mexicana, creando un campo de venta horizontal y directo. Tratándose de una plataforma virtual, su propuesta, también, nos recuerda la estrategia de la *Long Tail* del nuevo capitalismo telemático, que está suplantando a poco a poco los modelos del mercado tradicional. Según Chris Anderson,¹³⁷ el mercado está dividido entre el mercado de masas (como “Wall-Mart” u otros grandes almacenes), que apunta sobre el alto rendimiento con la venta de pocos productos, los que, según las estadísticas, son los más demandados por los consumidores; y por otro lado los grandes almacenes virtuales (iTunes, Amazon, Netflix, etc...) que ponen a disposición infinidad de productos, incluyendo los descatalogados y los menos vendidos. En este último caso la rentabilidad se basa en la suma de todas las pequeñas ventas de muchos productos, que al final pueden hasta incluso superar el otro modelo económico. Podríamos aventurar un paralelo con el mercado de la Joyería Contemporánea, donde paradójicamente el “mercado de masa” serían las exclusivas galerías donde el coleccionista puede encontrar a “los más famosos”; y donde los grandes almacenes virtuales serían el modelo propuesto por Buren. En este último caso toda la producción goza del mismo nivel de visibilidad, exclusivamente el gusto del comprador sería el parámetro de selección. Se daría, entonces, la posibilidad a piezas desconocidas de encontrar los gustos de cualquier adquisidor. De esta manera el papel del adquiriente vuelve a ser más activo, apuntando a su criterio personal de selección y no dejándose llevar por la popularidad del artista o de su galería.

Un modelo como el planeado por Buren podría nacer por las *web community* de las asociaciones nacionales, ya que surgen como asociación entre los joyeros, sin fines de lucro. Estas comunidades son lo que podríamos definir los actuales gremios locales, que se proyectan hacia la comunidad global, pero se configuran como representantes de un determinado país. Citamos entre las asociaciones europeas

136 *Ibidem*.

137 ANDERSON, C. The Long Tail. En: *Chris Anderson web page. On line: www.longtail.com.* (Consultado: 27/11/2013).

la italiana AGC, *Associazione del Gioiello Contemporáneo*, o la asociación portuguesa PIN, o la *Association for Contemporary Jewellery* de Reino Unido, y en Latinoamérica citamos Joyeros Argentinos y la asociación chilena *Joya Brava*.

Otra *web community* que destaca por su peculiaridad es la californiana AJF, Art Jewellery Forum. Se trata de una de las primeras webs de difusión cultural sobre Joyería Contemporánea fundada en 1997, y subvencionada por donativos voluntarios. Se ofrece un directorio bastante amplio de galerías, web y museos, y la publicación de artículos. El trabajo de los artistas se presenta a través de entrevistas y reseñas de exposiciones. Con las siguientes palabras presentan sus objetivos: «*Mientras que algunos de los contenidos de nuestro sitio se relacionarán con lo mejor de la joyería de arte contemporáneo, otros contenidos se ocuparán de la joyería que no ha logrado un éxito reconocido. Esto se debe a que AJF tiene la responsabilidad de colaborar con el sector en su conjunto, no sólo para aquellos aspectos de la joyería de arte contemporáneo más representativa*». ¹³⁸ Objetivos muy similares a los propuestos por Buren para un nuevo modelo de venta directa, que pueda dar más ganancia al artista y quizás también bajar el coste de las obras, y que sean accesibles a un más amplio público de adquirentes.

Otra observación de Buren pone en evidencia que también las galerías con la actual crisis apuntan a incluir una oferta más variada de productos, diversificando también en el coste, ¹³⁹ en definitiva apuntan a una estrategia parecida a la Long Tail. Si esta situación es realmente cierta, el rol de las galerías ha de ser puesto seriamente en discusión, porque el elegir a los artistas en función de su popularidad en la red o diversificar la “mercancía” para ampliar el rango de público, significa que es el gusto del público el que va a influir en el criterio de evaluación de las galerías y no viceversa. Significa venir definitivamente a menos aquella función primaria de la galería que apuesta por el artista desconocido basándose en su propio criterio y experto conocimiento, o fina intuición, que es al fin y al cabo lo que garantiza el valor de la obra elegida por un determinado galerista. Además no está en juego sólo la venta del producto, sino el posicionamiento social del artista, ya que no es lo mismo vender representado por una galería que por un portal abierto a todos.

138 *Art Jewelry Fórum web site. On line: www.artjewelryforum.org/ajf-website-standards.*

139 BUREN, D. Op. cit.

2.3.3. KLIMT02: un ejemplo de galería y *web community*.

A diferencia de las *web community* nacionales, *Klimt02*, es una iniciativa particular de los galeristas Amador Bertomeu y Leo Caballero, de la homónima galería en el centro de Barcelona. A diferencia de las “históricas” galerías de los países centrales, Alemania, Holanda, Inglaterra, en otros países, como España, el mercado de las galerías se ha consolidado sólo en los últimos 15 años. Aún siendo Barcelona uno de los principales centros europeos de Joyería Contemporánea, por la presencia de la escuela Massana y los grandes nombres que allí se formaron, y, más recientemente, huésped del anual evento *JOYA Barcelona*, es muy difícil mantener una alta demanda local. Una maniobra exitosa para obviar la invisibilidad que este producto artístico tenía fuera de los centros consolidados, ha sido el abrir una *web community*, que bajo el mismo nombre de la galería, ofrece el servicio de visibilidad de los artistas, eventos y galerías, difusión cultural y un medio de vinculación y conexión entre los miembros. El proyecto fue un acierto: la web se ha convertido en una de las principales referencias del ámbito, y, por consiguiente, dio renombre y prestigio a la galería *Klimt02*. La web es una vitrina para muchos artistas y proporciona toda la información actualizada relacionada con el tema. El acceso es restringido por



Fig. 35. Mapa de localización del directorio de Klimt02.

una membresía, que prevé una cuota anual, distinta por categoría, artista expositor, galerista o visitante. El internauta puede acceder de todos modos a una amplia parte de la información, sobre todo puede acceder a un directorio bastante completo y a una base de datos con una selección de todo lo que ha estado sucediendo en el mundo internacional de la Joyería Contemporánea desde 2003. *Klimt02* se basa en la autogeneración de contenido por medio de la constante aportación de los usuarios. Los miembros publican sus artículos, lanzan exposiciones, eventos, concursos, y los artistas actualizan su ventana. *Klimt02* constituye un acervo de casi 5000 artículos, además otorga la oportunidad de mantener vivo el debate sobre los distintos aspectos culturales de la Joyería Contemporánea por medio de un fórum, que ha sido un despacho de información importantísima para nuestra investigación. Según sus estadísticas la visibilidad ha alcanzado 118 países diferentes con un número total de 198.256 visitantes en el último año y casi 6000 suscriptores.¹⁴⁰ Durante el trabajo de campo en México hemos podido efectivamente comprobar que *Klimt02* es una referencia constante para los interesados en el tema.

Gracias a sus estadísticas podemos analizar también la situación de la adhesión a la Joyería Contemporánea a través de un mapamundi en constante actualización, haciéndonos visible la diferencia realmente existente entre los centros, las periferias, y los países donde no existe el fenómeno. Destacamos que entre los 632 artistas inscritos sólo 27 vienen desde Latinoamérica, entre los cuales 5 son de México. También resulta interesante mirar el cálculo de las visitas efectuadas entre los primeros 20 países, donde podemos darnos cuenta que de los países Latinoamericanos, como seguidor aparece sólo Argentina.¹⁴¹

Vemos, por tanto, cómo *Klimt02* explicita y distingue muy claramente los dos aspectos de la labor curatorial sobre la Joyería Contemporánea: por un lado ellos apuestan por una restringida y exclusiva selección de obras según el propio criterio, experiencia y conocimiento, garantizando con esto su valor de mercado y ocupándose de la venta de estas obras; y por el otro lado gestionan la difusión cultural de la Joyería Contemporánea. El éxito mundial de la *web community* repagó a la galería y sus gestores con reconocimiento y renombre.

140 Datos resultantes de la consulta efectuada el día 10/11/2014, en www.klimt02.net.

141 *Ibidem*.



Fig. 36. Amador Bertomeu en su galería *Klimt02*. Barcelona, 2013.

2.4. La identidad latinoamericana en la globalización.

«Habla náhuatl, traza ideogramas chinos del siglo nueve y aparece en la pantalla de la televisión. (...) simultaneidad de tiempos y presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar el pasado milenario y convertir una figurilla de la fertilidad del neolítico en una imagen nuestra contemporánea».

Octavio Paz.¹⁴²

Con el análisis de la Joyería Contemporánea en relación a las artes plásticas nos resultó evidente que se trata de un extremismo de la tendencia a conceptualizar el quehacer artístico de la cultura occidental moderna. Una exacerbación de aquel paragon renacentista que subordina el trabajo manual al trabajo intelectual, llevando la praxis intelectual también al ámbito de las artes aplicadas y artesanías. La adopción de esta nueva acepción occidental de joyería por parte de distintas culturas es un paralelo muy parecido al proceso de modernización y sucesiva globalización cultural actualmente en proceso.

Con el fin de entender y explicar la posición de México en el panorama de la Joyería Contemporánea internacional, hemos necesitado incursionar en el discurso sobre las posiciones del arte latinoamericano que se está llevando a cabo por los críticos e historiadores de arte desde Latinoamérica. Sobre todo nos hemos apoyado, como guías, en las actas de los congresos realizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas, de la UNAM, donde el debate sobre el asunto es contundente.

Tras este análisis emergen dos facetas culturales que unen los países de Latinoamérica: la compartida historia de conquista por parte de Europa y su hegemonía cultural desde siempre mirada como modelo a seguir; por otro lado les emparenta una rica diversidad de las culturas endógenas que hoy día se tiende a recuperar tras el oscurantismo del colonialismo y el mestizaje de la globalización.

Mientras que en la cultura occidental la recuperación de la artesanía surge en respuesta contraria al demasiado tecnificado estilo de vida, como necesidad de recuperar la actitud humana de “hacer con las manos”, en Latinoamérica, por su historia, tal recuperación conlleva distintos significantes. El recurrir a la artesanía tanto en las economías locales como en la práctica artística, abarca una serie de

142 PAZ, O. Che cos'è la modernità? En: *Casabella*. Milano: Ed. Mondadori, Francesco Dal Co (ed.). N. 664, LXIII, Febrero 1999. Pág. 49.

cuestiones, relacionadas con modelos de vida e identidades autóctonas, aún no completamente superadas por la globalización.

Los países colonizados han sufrido trastornos tan fuertes por las violencias sufridas a partir de la identidad negada, que ha sido difícil recuperar una propia autonomía cultural. Una consecuencia de esto es la gran desigualdad de clases sociales basada en la diversidad étnica existente en estos países, lo cual incrementa el poder representativo, claramente identificado con las culturas capitalistas y “occidentales”; es decir una exclusión adicional de la clase indígena, y por ende de sus manifestaciones artísticas. Dentro de los mismos países, hay una cultura “central”, que hace referencia al arte y mercado internacional, y unas culturas “periféricas” donde sobreviven las artes populares, las lenguas y la costumbres locales. La joyería tiene que ver tanto con las identidades urbanas globalizadas, que tienden en prevalencia a la adquisición de productos y modas internacionales, como también con la identidad local que se conserva por medio de la joyería étnico/tradicional. Entre estos dos frentes la Joyería Contemporánea, por un lado más próxima a la cultura urbana y global, tiene una mirada muy atenta a la cultura local, de la que recupera materiales, técnicas y símbolos que puedan servir para la recodificación de nuevas y múltiples identidades actuales.

La hibridación entre culturas no es nada nuevo, el arte incrementó el intercambio y quedó como testimonio de tales hibridaciones. Si es verdad que no hay cultura que no sea híbrida, es verdad que esta hibridación se complica en situaciones postcoloniales como la de América Latina, y se enreda ulteriormente frente a los cambios derivados de la actual colonización económico/cultural, debida a los mercados transnacionales. La homologación que está produciendo la globalización en la humanidad a escala mundial es un fenómeno nunca antes vivido teniendo en cuenta la rapidez con la cual se va expandiendo, la capilaridad de su expansión y la eficacia de su acción. La Joyería Contemporánea, por la fuerte valencia simbólica que desde siempre conlleva la joya, es una clara manifestación de este fenómeno.

En este contexto la globalización, «*selectiva y abiertamente excluyente*»,¹⁴³ como observa Canclini, importa en su circuito sólo las diferencias que puedan ser integradas en los mercados internacionales, acentuando, sin embargo, las desigualdades. Las diferencias culturales, por sí mismas (y siempre más atenuadas), no implican necesariamente desigualdades en el nuevo orden social; actualmente

143 CANCLINI N, G. Diferentes, desiguales o desconectados. En: *Revista CIDOB d'afers Internacionals*. N. 66-67, Barcelona, 2004. Pág.129.

lo que más crea el desnivel socioeconómico es el estado de inclusión o exclusión en el sistema global. Este estado de pertenecía o exclusión, al igual que ser “centro” o “periferia”, depende de dos factores proporcionales entre ellos: la posibilidad de desplazamiento y el acceso a los medios de conexión al sistema global, que como hemos visto, son las prerrogativas de los joyeros contemporáneos para permanecer en la comunidad y tener visibilidad internacional. En palabras de Canclini: *«Ahora el capital que produce diferencia y desigualdad, es la capacidad o la oportunidad de moverse, mantener redes multiconectadas. Las jerarquías en el trabajo y en el prestigio van asociadas; más que a la posesión de bienes localizados, al dominio de recursos para conectarse»*.¹⁴⁴

Tanto la joyería como el arte contemporáneo en el contexto internacional manifiestan la existencia de una extensa periferia y unos centros hegemónicos, donde se juzga, selecciona y se vende. Con respecto a esta subordinación la pregunta ¿qué se entiende por arte latinoamericano? lanza el reto de formular una definición o un pensamiento desde la propia perspectiva y cultura de Latinoamérica, reto que sería oportuno enfrentar también desde el ámbito de la Joyería contemporánea latinoamericana.

2.4.1. La “antropofagia” de la modernidad latinoamericana.

La promesa de la modernización, que conlleva la idea positivista de la emancipación social, sobre todo en la mejoría de la cualidad de vida, gracias al progreso científico y tecnológico, con su corolario de teorías, artes y literaturas, se ha propagado como canon universal desde su centro europeo hacia fuera.

Los países de América Latina, aceptaron el “encanto” del moderno: «la modernidad» dice Octavo Paz *«ha sido una pasión universal. Desde 1850 ha sido nuestra idea y nuestro demonio»*.¹⁴⁵ La modernidad era extranjera, tenía que ser importada, y esto era un desafío a la independencia colonial tan difícilmente lograda. No implicaba sólo un cambio en la estructura económico/política, sino una aceptación cultural polifacética fruto de los alcances ideológicos de otra historia, la europea, que comparte sólo en parte con su carácter mestizo. Ticio Escobar describe la situación de las artes frente a dicho dilema en estos términos: *«Desde sus inicios modernos el arte de América latina se ha debilitado, lleno de culpas, ante disyunciones planteadas sobre un mismo principio: la fidelidad a la memoria propia versus el acceso*

144 Ibídem.

145 PAZ, O. Op. cit. Pág. 48.

a la contemporaneidad». ¹⁴⁶ Desde el análisis de Jorge Schwartz ¹⁴⁷ sobre las ideologías que surgieron en los distintos países latinoamericanos, acomunadas por el tener que resolver el conflicto entre “nacionalismo” y “cosmopolitismo”, resulta el comienzo de la idea de un cosmopolitismo utópico. Los intelectuales y los artistas en contra de las imitaciones de los modelos importados replantean el cosmopolitismo a partir de la recuperación de las orígenes en la diversidad cultural aborígen. Se dieron cuenta de que perspectivas como el auto encierro y la alienación eran inútiles, «*la mejor alternativa ante la expansión imperial es salirle al paso e intentar reformular y transgredir las reglas de su juego en función de los proyectos propios*». ¹⁴⁸ Las formas de arte podrían ser cosmopolitas pero sus contenidos estarían siempre conectados con la tradición y los deseos propios, en otras palabras adoptaron la fórmula de «*acuñar las verdades particulares a través del lenguaje universal*». ¹⁴⁹

La posición más contundente ha sido sin duda la del movimiento *Antropófago* en Brasil, que publicó su manifiesto en 1928, en el primer número de la homónima revista. Oswald de Andrade, presenta por medio de una serie de aforismos las bases de la postura antropófaga resolviendo el dilema nacional/cosmopolita transformando el buen salvaje de Rousseau en un mal salvaje, «*devorador del europeo, capaz de asimilar al otro para dar vuelta a la tradicional relación colonizador/colonizado*». ¹⁵⁰

Se recupera la presunta usanza ritual de la antropofagia entre los pueblos de Pindorama, el antiguo Brasil, con la cual incorporarían los atributos del enemigo, eliminando las diferencias. La afirmación de la brasilianidad se concentra a través de una semántica indianista en oposición a la europea, recurso éste que está directamente influenciado por las subversivas técnicas que la misma vanguardia europea proporciona. Efectivamente muchos son los puntos de lucha en común con las vanguardias, que se pueden bien resumir en el rechazo del patriarcado y la llamada a una recuperación de lo primitivo y de lo irracional en el hombre civilizado, como demuestra la evidente influencia de las teorías de Freud, Breton y Rousseau en el manifiesto *Antropófago*. Por tanto, si por un lado esta lucha común con la vanguardia justifica la adopción de sus recursos expresivos, por el otro lado hay que adaptarlos a las causas de reivindicación locales. La Antropofagia declara no haber

146 ESCOBAR, T. Arte indígena: desafío de lo global. En: JIMENEZ, J. (ed.). *Una Teoría del arte desde América Latina*. Madrid. Ed. Turner, 2011. Pp. 31-52. pág. 45.

147 Ver: SCHWRTZ, J. *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid. Ed. Cátedra, 1991. Pp. 493-551.

148 PAZ, O. Op. cit.

149 Ibídem. Pág. 5.

150 SCHWRTZ, J. Op. cit. Pág. 142.

nunca perdido sus raíces, sino haber asimilado la cultura otra como si de teatro se tratase:

*«Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue carnaval. El indio vestido de Senador del imperio. Fingendo de Pitt. O figurando en las obras de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses».*¹⁵¹

Más allá de estas recíprocas empatías hay que tener presente que la influencia de la vanguardia depende sobre todo de la formación de los principales intelectuales y artistas latinoamericanos que se han formado en las universidades y academias europeas. A este respecto emblemática es la historia del escultor y dibujante colombiano Luis Alberto Acuña promotor teórico del grupo Bachué, nombrado según la diosa generatriz de los indios Chibchas con el fin de crear un arte nacional, trabajando en los temas de las tribus indígenas antes de la denominación española.¹⁵² Paradójicamente este movimiento nacional de tendencia indigenista nació a partir de un consejo de Pablo Picasso, que encontró a Acuña durante su formación en su estancia parisina, según como escribió el mismo artista en su biografía. En una exposición Acuña presentó una pintura al óleo de tema mitológico griego, que fue comentado por Picasso con cierta decepción:

*«Técnicamente es correcta pero lo que yo creí encontrar en ella y que no veo es el sello, la impronta, de un artista venido de uno de estos remotos y exóticos países de maravilla, de los cuales tanto esperamos en este viejo mundo, (...) yo en su lugar me hubiese dejado guiar por los grandes artistas indígenas del pasado». Esto, recuerda Acuña, ha sido una lección de toda la vida. "Al día siguiente abandoné los cursos de la escuela nacional de bellas artes y me fui al museo Trocadero ... me dediqué a estudiar el pasado americano y encontré que era algo muy mío. De ahí nació en mí lo que más tarde se llamo el Bauchismo"».*¹⁵³

La opinión de Picasso se convirtió en un momento crucial de la historia del arte

151 Como el mismo libro señala en la nota, el Autor se refiere con Pitt a la «máscara europea, parlamentaria, que ocultaba las estructuras de la servidumbre» y con la obra de Alencar cita al personaje Peri, héroe de la novela indianista O Guarani, «que tiene actitudes civilizadas que imitan a los grandes señores portugueses». *Ibíd.* Pág. 147.

152 DIAS CAYERO, P. ; GALI BOADELLA, M. ; KRIEGER, P. (ed.). *Nombrar y Explicar la Terminología en el Estudio dell 'Arte Ibérico y Latinoamericano*. México: Ed. Instituto Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012. Pág. 179.

153 *Ibíd.*

moderno en Colombia.

Lo que queremos hacer evidente con estos ejemplos es por un lado la hegemonía cultural que ejerce Europa y por el otro la tendencia general de la afirmación de lo local a través el lenguaje de la modernidad, que comparten estos países. Esta recuperación de la cultura de origen marca una significativa diferencia con el modernismo europeo que se desarrolla a partir de la tendencia opuesta de la superación de su propio pasado, empujado por la utopía del progreso. Como veremos específicamente en la cultura mexicana, en el siguiente capítulo, esta mirada hacia atrás nos explica determinadas elecciones estéticas y formales en el arte y en la joyería.

2.4.2. Los efectos culturales de la globalización.

El modelo económico capitalista nace y se desarrolla en la sociedad europea impulsado por el ideal ilustrado del progreso tecnológico. A lo largo de los siglos Europa ha ido paulatinamente asimilando y adaptándose al proceso de cambios culturales derivados de este sistema, y teniendo el tiempo suficiente para crear una respuesta de defensa a la agresión de la industrialización, como la creación de sindicatos, de medidas medioambientales, etc.

Si la visión universalista de la Ilustración ha podido sostenerse mientras su área de aplicación coincidía con las culturas “occidentales” relativamente homogéneas (culturas alfabetizadas, monoteístas, modernizadas por la influencia de la reforma protestante),¹⁵⁴ era pues la resultante de un proceso histórico lineal, no pudo arraigar con la misma naturalidad en otros contextos, presentándose *«como una imposición difícil de asimilar o más bien como una violencia que provoca reacciones violentas»*.¹⁵⁵ Véase de hecho la bárbara explotación de las últimas décadas de mano de obra y de recursos naturales de las grandes multinacionales por parte del “civilizado” primer mundo en los países en desarrollo, aprovechándose de la falta de reglamentación medioambiental y de las normas de condición de trabajo obrero en la industria. La consecuencia más evidente de este efecto es la asunción de modelos de vida occidentales en lugares que sólo desde hace pocas décadas vivían todavía de acuerdo a sus tradiciones. Estas culturas no han pasado por la experiencia del modernismo, sino directamente de un modelo tradicional a un modelo de sociedad global.

154 BERARDI F. *La fábrica de la infelicidad*. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños. 2003. Pág. 147.

155 *Ibidem*.

Este salto es debido a lo que Franco Berardi nombra como “hipermodernización” haciendo evidente la pérdida de las identidades tradicionales:

*«La hipermodernización es una condición de extrañamiento y de rápido desarraigo de las formas de vida y de lenguaje. Las culturas que sufren la hipermodernización (...) se ven proyectadas hacia la circulación comunicativa planetaria, hacia una infosfera sobre cargable de señales-estímulos... las identidades heredadas de las tradiciones se deshacen en una sola generación. Jerarquías sociales sedimentadas a lo largo de milenios son brutalmente desestructuradas por la irrupción de reglas económicas desconocidas y asimiladas con rapidez por la creación de nuevos ámbitos de competencia y saber».*¹⁵⁶

Las personas están, entonces, presionadas para formarse constantemente en relación a un continuo desarrollo tecnológico, bajo el chantaje de exclusión desde la aldea global. Las artesanías entran claramente en crisis en el rápido cambio de exigencias, gustos y cantidad de diferentes productos que el público pide. Por otra parte las artes, desde siempre más propensas a la observación de los cambios sociales, han rápidamente adoptado recursos y lenguajes del arte contemporáneo hegemónico, casi se puede decir que lo han “aprendido” a través de internet.¹⁵⁷

Desde los años 80 la tecnología de la comunicación da lugar a una divulgación planetaria de ideas, imágenes, modelos, signos, etc. que efectivamente va produciendo en tiempo real nuevos modelos culturales y estéticos. Importante es recordar que su empleo no suele ser genuino u original, sino manipulado con fines comerciales. La publicidad tiene el poder de seducir al público orientando sus gustos, prioridades y necesidades de adquisición, incrementando la venta de determinados productos. Se puso en marcha una homologación cultural en la que es el mismo público el que más contribuye a la destrucción de la identidad local aceptando con entusiasmo los modelos de vida que se les prefabrican a medida.

Se hace evidente la diferencia entre el método de expansión territorial colonial, adonde se actúa con una imposición forzosa de otro modelo cultural, y la colonización cultural del mercado neo liberal que gana poder por medio de la complicidad de los mismos “colonizados”. En palabras de Pier Paolo Pasolini: *«aquella aculturación,*

156 *Ibíd*em, pág. 145. Confrontar con el punto 3.5.1. El declive de la joyería taxqueña, desde artesanos a maquilladores, en el que se expone el ejemplo de la adopción del modelo capitalista en la producción de la joyería artesanal que ha generado un mecanismo autodestructivo.

157 MOSQUERA, G. *Contra el Arte Latinoamericano*. (Acta de congreso) En: *Una Nueva Historia Del Arte En América Latina*. Oaxaca: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas del UNAM, 1996. Pág. 1.

*aquella homologación que el fascismo ni siquiera ha sido capaz de obtener, el poder de hoy, es decir, el poder de la sociedad de consumo, en cambio logra obtener a la perfección, destruyendo las diversas realidades particulares, quitando realidad, a los distintos modos de existencia humana».*¹⁵⁸

Atendiendo sólo a nuestro campo de investigación, nos interesa limitar el análisis en dos dinámicas esenciales y opuestas entre sí: por un lado la “desterritorialización” cultural, es decir el avance territorial del control y acción del poder central, y por el otro la “reterritorialización” como respuesta de las realidades locales.

Inversamente a la acción de la “antropofagia cultural” con la que lo local se sirve de los modelos hegemónicos para sus propios fines, el poder central, por su parte, usa y recodifica, la simbología tradicional y ejerce la reorientación de los valores populares hacia los propios intereses. Berardi acuña el término “sobredeterminación semiótica”, con el cual nombra dicha apropiación y recodificación de los símbolos tradicionales y la reorientación de los valores populares hacia los intereses del capitalismo. Esta estrategia se aplica a la joyería a través del “valor moda”, con estudios de mercado se detectan los gustos propios de un determinado lugar para luego aplicarlos a un determinado producto, y también a través de la industria del turismo. El imaginario local está reformulado en un mecanismo que fuerza las realidades locales a permanecer en un eterno presente donde el traje tradicional se convierte en un disfraz que responde a la demanda de lo que pretende ver (o quizás mejor dicho “fotografiar”) el turista. Todo esto prejuzga el conjunto de las vivencias comunitarias, transformando artesanía y fiestas populares en coloridas manifestaciones folklóricas, que atraen a los turistas y tranquilizan, de alguna manera, la esquizofrénica identidad del individuo urbanizado.

Este mecanismo conlleva que en los centros turísticos las artesanías han llegado a ser consideradas meros souvenirs. Se trata de un doble mecanismo, que reconocemos por un lado como la desterritorialización cultural de los indígenas a través de la transformación de su *modus vivendi*, y por el otro la aplicación de un imaginario mediático, de sobredeterminación semiótica, a productos artesanales, dando como resultado un doble vacío de significado del objeto artesanal. Este ya no está ni hecho ni comprado por ser objeto de uso, ni avalado por ser la voz de una determinada y compleja expresión simbólica de los valores reales de una

158 PASOLINI, P. P.; BRUNATTO, P. *Pasolini e la forma della città*. (Video documental, 16') En: *Io e...* Anna Zanoli (coord.). Roma: Ed. RAI TV. 1974.

determinada sociedad.

En el contexto de la globalización esta realidad se exagera cada vez más, provocando como reacción la revitalización o la invención de tradiciones y localismos creando nuevos géneros de subcultura, recuperando el pasado a través de lo contemporáneo, en la construcción de un neo mexicanismo.

2.4.3. Los efectos de la reterritorialización: del mexicanismo al auto exotismo.

Las dinámicas de apropiación, tanto por parte de la desterritorialización como de la reterritorialización, designan aquella peculiaridad de la identidad contemporánea que se suele definir en términos de mestizaje, sincretismo o hibridación. Gerardo Mosquera advierte que detrás de tales hibridaciones a menudo se esconden, o se emplean para disfrazar, el racismo y las desigualdades aún imperantes en Latinoamérica. Otros autores están de acuerdo en ponerse en guardia sobre la faceta más radical de las reacciones locales, que pueden configurarse como contraofensivas violentas, *«los hombres podrían ser otra vez poseídos por los antiguos furros religiosos y por los fantasmas nacionalistas»*,¹⁵⁹ como afirmó Octavio Paz con preocupación. Berardi focaliza el problema en querer reafirmar unas raíces culturales supuestamente originales desde una realidad demasiado diferente y compleja, por medio de las tecnologías de la información y comunicación aptas para un proceso que hace ubicuas las fuentes de enunciación.¹⁶⁰

Una prueba de estas afirmaciones es el movimiento mexicanista, que demuestra que la reafirmación de la cultura autóctona no puede pasar por una reinterpretación de las tradiciones prehispánicas, recreando una imagen idealizada del indígena; También demuestra la efectiva existencia, entre las distintas agrupaciones del movimiento, de quien persigue un mexicanismo radical, que rechaza el mestizaje cultural, hasta llegar a los extremos de la xenofobia anti-occidental.

Significativo es el hecho de que el movimiento mexicanista no surge entre las comunidades indígenas, sino más bien en los centros urbanos. En su mayoría los integrantes son de clase media con cierto nivel de estudios, incluso no falta la adhesión de muchos extranjeros con inclinaciones místicas. El sincretismo se

159 PAZ, O. Op. cit. Pág. 49.

160 BERARDI, F. O. Op. cit. Pág. 144.

percibe también en las celebraciones que incluyen las conmemoraciones de fechas importantes tanto para la cultura prehispánica como para la católica, incluyendo recientes acontecimientos como el de la masacre de los estudiantes en Tlatelolco en 1968.

Según el experto Francisco De la Peña, el mexicanismo es una continua reconfiguración simbólica que intenta dar una solución a la necesidad de estabilidad identitaria:

*«En nuestra opinión, el caso del mexicanismo y otros fenómenos comparables como el culto de María Lyonza en Venezuela, los movimientos de revitalización de la africanidad en el Brasil, el nativismo hawaiano, las derivas identitarias de inspiración céltica en Europa o los movimientos proféticos en la África actual, se pueden inscribir en el marco de lo que Augé ha llamado una antropología de los mundos contemporáneos».*¹⁶¹

Y concluye:

*«Por ello, el retorno a la tradición es menos una vuelta al pasado que una interpretación del presente, un mecanismo adaptativo que puede manifestarse de diferentes formas, pero que tiene por función absorber el choque que engendra el proceso de sobremodernización, otorgándole un sentido y una orientación».*¹⁶²

Este tipo de movimientos conlleva un aspecto místico y religioso que se escapa al control de las religiones oficiales. Es éste un aspecto muy interesante de la sociedad contemporánea donde coexisten antitéticos fenómenos como un renacimiento espiritual alternativo y por el contrario un ateísmo materialista, ambas consecuencias de una visión escéptica y desilusionada de las instituciones. Este último es el que más se manifiesta en el arte contemporáneo, con una secularización de todos los símbolos religiosos como en el caso de los iconoclastas ready made de León Ferrari. Una de las imágenes más acertadas para describir esta paradoja es sin duda la imagen de Jodorowsky en el personaje de *La Montaña Sagrada* que contempla su propio cuerpo reproduciendo una infinidad de imágenes del Cristo crucificado. Esta

161 DE LA PEÑA, F. El Movimiento Mexicanista. Imaginario prehispánico, nativismo y neotradicionalismo en el México contemporáneo. En: *Ciencias Sociales y Religión*. Porto Alegre, año 3, n. 3, p. 95-113. Octubre, 2001. Pág. 97.

162 *Ibíd.* Pág. 110.



Fig. 37. Desde arriba izquierda: Leon Ferrari. *La civilización occidental y cristiana*, 1995.
Derecha: Alejandro Jodorowsky. *La Montaña Sagrada*, 1973.
Ruudt Peters. *Costa*, 2011.
Marta Hryc. *Sin título*, 2009.

escena recuerda la producción masiva, en plástico barato y de colores chillones, de la imagería en venta en el mercado de la Basílica de Guadalupe. Estos objetos pueden llegar hasta la blasfemia, transformando estas imágenes en reloj o lámparas fosforescentes, entre otras ocurrencias, que sin querer están más cercanas a una obra de León Ferrari que a un sujeto devocional, convirtiéndose, indiferentemente en objeto de “culto” para fieles, turistas o artistas visuales.

Desde luego este tipo de imaginario no está exento de la libre reinterpretación por parte de la Joyería Contemporánea. Lejos de querer ser una nueva joyería religiosa, estos símbolos replantean los valores de la sociedad global, a veces con tono crítico o veces como real sentido de pertenencia identitaria. Por otro lado, la que se podría definir como una nueva joyería religiosa aparece en los rituales de los movimientos como el de los mexicanistas, empleando los elementos naturales por sus poderes energéticos, como el jade, la obsidiana o las plumas, según la tradición prehispánica.

De la Peña hace evidente que el hecho de que las reconstrucciones del mundo prehispánico sean irreales es significativo porque reenvía a un fenómeno generalizado en nuestros días, la reconstrucción de un imaginario colectivo por medio de las imágenes mediáticas cuya dimensión ficcional es notable, perdiendo la dimensión de lo real y del sentido histórico, generando una vacuidad perceptible en todos los fenómenos contemporáneos culturales, políticos y religiosos. De aquí el auto-exotismo que también es una práctica frecuente que, más o menos conscientemente, se aplica a la producción artística contemporánea.

Mosquera plantea que dentro de las dinámicas de la globalización, el interés hacia el “otro” ha introducido una “nueva sed de exotismo”, de la que él define como un eurocentrismo “pasivo” o de “segunda instancia”.¹⁶³ En este caso, desde los centros se pretende encontrar en las producciones culturales periféricas aquellos elementos que respondan a los estereotipos de un determinado lugar, condicionando la representación artística, como en el caso de las artesanías para turistas en las que se exageran los rasgos locales o primitivos, para vender mejor. De estas dinámicas se hace evidente el fetichismo occidental hacia las otras culturas tanto como las necesidades de los artistas y artesanos de ajustarse a la demanda del mercado. En la joyería mexicana esto se refleja al incluir en los estilos tradicionales imágenes de Frida Kahlo, de los personajes de los grabados de Posada o de la famosa Catrina.

163 MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Ed. EXIT Publicaciones, 2010. Pág. 32.

2.4.4. Las artes hacia un nuevo paradigma.

Las dinámicas descritas hasta ahora influyen en el arte contemporáneo latinoamericano, que desde los años 80, se posicionó en una situación de competición en el circuito internacional del arte, a partir de sus contextos específicos y concretos. Sin embargo, este desarrollo surge sobre todo gracias a la adopción del libre mercado en el continente, conllevando otra cara de la moneda: *«Más aún la utilización de las artes como capital simbólico por parte de los intereses privados y políticas neoliberales ha proporcionado un espacio de acción más amplio para el arte latinoamericano»*.¹⁶⁴ Por tanto el desarrollo cultural de Latinoamérica no es autónomo sino que depende del mercado global, bajo las pautas de los centros del arte hegemónico, el cual tiene mucho interés en expandirse y englobar todos los territorios para una continua renovación de sí mismo. La demanda de productos exóticos, diferentes, desde territorios menos contaminados, el viejo recurso del “buen salvaje”, surge en momentos de saturación, de recesión de los mercados artísticos centrales.¹⁶⁵ Este aspecto se refleja también en la atención de los centros de Joyería Contemporánea que empiezan a dirigirse hacia la producción en otros países, como hace notar Nano Pulgar: *«Los europeos se dieron cuenta de que por ser tan eurocéntricos se están cerrando las galerías, los coleccionistas se están muriendo y los artistas están medio aburridos ellos mismos»*.¹⁶⁶

En este punto nos preguntamos hasta qué punto las formas periféricas de arte y cultura tienen en cuenta su propia historia empleando, aunque sea parcialmente, sistemas de representación marcados por modelos hegemónicos.

Encontramos interesante el concepto de “contexturas” formulado por Mary Carmen Ramírez, refiriéndose a la constante oscilación entre lo global y lo local *«generada por la necesidad de legitimación que moviliza el arte latinoamericano frente a los centros de poder hegemónicos»*.¹⁶⁷ Este mecanismo se manifiesta en primer lugar en el descentramiento de las dinámicas artísticas. Actualmente existe un extraordinario incremento de eventos, espacios, producciones y circulación, tanto local como internacional, cuyo eco está ampliado por las redes de comunicación, *«se calcula que debe haber ya cerca de 200 bienales y otros eventos artísticos de periodicidad fija*

164 RAMÍREZ M, C. Contexturas: Lo global a partir de lo local. En: JIMENEZ, J, CASTRO F. (ed.) *Horizontes del arte latino americano*. Madrid: Ed. Tecnos, 1999. Pág. 69-81.

165 Ver: PEREZ D. (1999): Pluralismo e identidad: el arte y sus fronteras. En: *Ibíd.* Pág. 28.

166 Nano Pulgar entrevistado por Chiara Pignotti. Múnich, 2013.

167 RAMÍREZ, M,C. Op. cit. Págs. 69-81.

en todo el mundo». ¹⁶⁸ En segundo lugar las metas de movilidad de los artistas ya no son sólo los centros hegemónicos sino también lugares provinciales, aislados, como podría ser el caso de los artistas que trabajan en colaboración con los artesanos taxqueños. Las influencias centro/periferia empiezan a ser recíprocas y no sólo unidireccionales. En la mayoría de los casos el nomadismo de los artistas no se trata de un cambio permanente de residencia sino un ir y venir constante entre los circuitos del centro y sus culturas de origen. ¹⁶⁹ Dicha situación obliga a los críticos, comisarios artísticos y a los mismos artistas, a investigar constantemente más allá del antiguo eje Nueva York, Alemania, Tokio.

Lo local ya no se presta al juego de su papel de alteridad en un mundo centralizado en la cultura occidental, sino que las identidades se están reformulando y apareciendo desde sus contextos locales proyectadas en la aldea global. Podemos decir que a la homologación imperante y la opuesta fuerza de reafirmación de lo local, se abre un tercer espacio, el que Mosquera plantea como la construcción del nuevo paradigma, el paradigma del “desde aquí”:

«Los artistas están haciendo activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa (teorizada por la apropiación) a otra de construcción internacional directa desde una variedad de sujetos, experiencias y culturas. (...) Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del “desde aquí”, si bien no indica una emancipación y confirma la autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción central desde fuera». ¹⁷⁰

En el arte contemporáneo mexicano podemos poner el ejemplo del artista Demián Flores. Originario de Juchitán, crecido en la cultura zapoteca, Flores siente

168 MOSQUERA, G. Contra el Arte Latinoamericano. (Acta) Congreso *Una Nueva Historia Del Arte En América Latina, en Oaxaca*. México. Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1996. Pág. 1. *On line*: servidor. esteticas.unam.mx/edartedal/oaxaca.html. (Consultado 13.11.2013).

169 RAMÍREZ, M.C. Op. cit.

170 *Ibidem*. Págs. 11 y 14.

que vivió el choque cultural ya sólo al desplazarse joven de edad a la Ciudad de México, cuyo estilo de vida, estética y mentalidad están mucho más cercanas a las grandes metrópolis extranjeras que a la más tradicional ciudad oaxaqueña. Más tarde Flores tiene la oportunidad de viajar más lejos, a Estados Unidos y Europa. Después de estas experiencias muy formativas decide volver a vivir en su ciudad natal. Emblemática es su obra *De/Construcción de una Nación*, con la cual intervino en la sala nombrada *El Nacimiento de una Nación*, del *Museo Nacional de Arte de México*, proponiendo re-contextualizar la historia colonial a través del choque entre sus obras y los cuadros del siglo XIX presentes en la sala, que relatan los momentos de la fundación de la nación mexicana:

*«La fricción entre las esculturas y pinturas aumenta debido a que, de acuerdo a la estrategia de hibridación, se introducen otros elementos ajenos contemporáneos que rompen con la oposición binaria tradición indígena-importación europea de los imaginarios. Dichos elementos son figuras de plástico o cerámica, que representan falos, figuras zoomorfas de carácter kitsch, efigies de héroes populares (del luchador El Santo, el protector de narcos Jesús Malverde; y hasta el mismo Cristóbal Colón). (...) Como otros artistas de ésta época, Demián Flores no desea cuestionar ingenuamente los valores de la historia y la tradición; propone reconstruirlos, reevaluarlos, ofrecernos una nueva perspectiva, hacer una traducción simultánea de todos los valores modernos, pre-modernos y prehispánicos, con los elementos que encuentra en el archivo global».*¹⁷¹

Cuanto hemos dicho se hace manifiesto en la Joyería Contemporánea con la proliferación de nuevos eventos y centros de referencia alrededor del mundo que descentralizan el enfoque europeo, y no sólo en las grandes metrópolis sino también en lugares de provincia. Así mismo empieza a ser contundente la influencia de artistas joyeros desde lugares periféricos que inciden en la estética y en el lenguaje plástico preeminente.

171 SPRINGER, J.M. Hibridación, Demián Flores. En: *Replica 21, revista de arte digital*. On line: www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/644_springer_demian.html. (Publicado: 10/11/2012. Consultado: 18/01/2014). Ver también: SPRINGER, J.M. *Migraciones: Territorios y Fronteras. Despazamiento culturales y nomadismo artístico*. Valencia: Ed. Diversia. UPV, 2012.



Capítulo 3

La joyería en relación al contexto cultural Mexicano



“

*Yo, Nezhualcóyotl, lo pregunto:
¿Acaso de veras se vive con raíz en la Tierra?
No para siempre en la Tierra:
sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrá.
No para siempre en la Tierra:
sólo un poco aquí.*

Nezhualcóyotl.

3.1. La joyería mexicana: un ámbito de estudio desconocido.

La panorámica de la joyería mexicana es riquísima en matices de los que nos prestamos ahora a presentar un breve análisis, resaltando los elementos que nos parecen más significativos para tener un conocimiento más profundo a la hora de estudiar cómo el fenómeno de la Joyería Contemporánea de índole eurocéntrica, se relaciona con el contexto local. Es importante encontrar y entender las raíces desde las cuales se marcan las diferencias y peculiaridades que determinan las elecciones formales en la Joyería Contemporánea mexicana, con respecto al escenario internacional, para poder valorarlas en su originalidad.

El análisis que proponemos en este capítulo es todavía más importante en cuanto hemos podido comprobar, durante el trabajo de campo, que son muy pocas las investigaciones realizadas hasta ahora, que nos puedan dar una visión global de la joyería en México. La experiencia de otros investigadores nos confirma la efectiva falta de estudios exhaustivos sobre la joyería mexicana, la gran dificultad que ellos, como nosotros, encontraron en hallar documentación, bibliografía y material de archivo que pudiera servir de referencia. Marta Turok, según su experiencia como museógrafa para la exposición *Las Perlas de la Virgen y tus Labios de Coral*, afirma:

*«Catalogar la colección de joyería enfrenta un reto monumental, la escasez de la bibliografía y de estudios que faciliten la labor (...). Es necesario rastrear en estudios etnográficos y revisar archivos fotográficos para ir construyendo una geografía del uso y de la producción. Resulta una paradoja a resaltar que en un país productor de oro, plata y cobre así como con una larga tradición joyera no se haya realizado una obra monográfica sobre el tema de la joyería popular e indígena».*¹

Marta Turok junto con Juan Coronel, realizaron la mencionada exposición donde se mostraron más de 800 joyas pertenecientes a la colección de Ruth D. Lechuga, en

1 TUROK, M. Joyería y Adorno en la Colección de Ruth D. Lechuga. En: TUROK, M. ; CORONEL, J. *Las perlas de la virgen y tus labios de coral. El adorno Popular*. México: Ed. Conaculta, 2011. Pág. 11.

el *Museo de Las Artes Populares* de Coyoacán, en 2011. La colección es un exclusivo acervo de joyería popular y el catálogo se configura, por tanto, como uno de los pocos estudios sobre este aspecto de la cultura artística mexicana.

Igualmente la comisaria artística Ana Elena Mallet, realizó una gran labor de estudio y recopilación con el fin de reconstruir la historia de la orfebrería mexicana desde finales del 1800 hasta la actualidad, para la exposición *Artifícios. Plata y Diseño en México*, organizada por *Fomento Cultural Banamex*. Durante su investigación, que incluía también a la joyería, sin la intención de que se convirtiera en la categoría predominante, Mallet se dio cuenta de la importancia cultural que ésta tiene en la historia artística mexicana: «*Es curioso*», nos comenta Mallet, «*que nosotros hicimos una exposición de diseño en plata pero hace falta una gran revisión de la joyería en el país, ¡sólo de joyería! De la historia del siglo XX en la joyería, porque hay una parte que no solamente tiene que ver con el lujo o con la reproducción múltiple, sino hay una parte de identidad muy importante*». ² Como destaca Mallet las pocas publicaciones existentes han sido escritas por extranjeros relacionados con la joyería de Taxco, y lamenta la falta de bibliografía exclamando: «*¡No hay nada! Para escribir este texto enorme, de ochenta cuartillas, que te estoy contando, tuve que entrevistar a mucha gente, recurrir a periódicos y catálogos viejos, porque no hay nada, literalmente nada*». ³ Efectivamente, hemos podido corroborar un desconocimiento generalizado sobre la joyería, también entre los que trabajan en este ámbito, de modo especial entre las nuevas generaciones:

«Si hay una cosa que pasa en México es que, de verdad, no hay historia, porque la gente empieza a trabajar siempre desde cero como si atrás nadie hubiera hecho nada. Es lo que pasó al hacer esta exposición, que la gente relacionada con el tema no sabía quien era Víctor Fosado, nunca había visto su trabajo, y cuando lo empezaron a ver allí decían, cómo es posible que haya todo este trabajo... Claro, no hay libros, no hay historia, no hay exposiciones que se hayan hecho, entonces los diseñadores jóvenes desconocen los antecedentes». ⁴

Como veremos, este desconocimiento alimenta la confusión a la hora de diferenciar, para referirse con propiedad, a las varias ramas de la joyería, penalizando los mercados específicos. La despreocupación hacia la historia de la joyería local y

2 Ana Elena Mallet entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

su falta de consideración como importante sujeto cultural, no permite formular criterios de juicio objetivos a la hora de confrontarse a otros modelos culturales internacionales, como lo es precisamente la propia Joyería Contemporánea.

3.2. La joyería mexicana como arte popular.

Dentro del marco de la joyería mexicana, identificamos como étnico tradicional, a la que en términos generales se suele definir como joyería popular. Aquel tipo de joyería que surge tras el mestizaje entre la cultura española y prehispánica, se asentó, configurándose hasta la fecha, como símbolo de pertenencia regional. Ejemplificativo para entender la esencia de este tipo de joyería dentro de su gran variedad estilística, es la ya mencionada colección presentada en la exposición *Las Perlas de la Virgen y tus Labios de Coral*. En el catálogo de la exposición, podemos ver que los autores tienen en consideración las peculiaridades sustanciales, que marcan diferencias, para referirse, con más propiedad de lenguaje, a las múltiples facetas que este tipo de joyería posee. Marta Turok en su estudio distingue entre joyería popular y joyería indígena; Juan R. Coronel, por su parte, analiza dentro de la producción artística popular tres subcategorías: la aborígen, la mestiza y la ciudadana, teniendo en consideración tanto su locación, dónde se encontró el elemento, como el idioma materno de quien lo portaba o vendía.⁵

Aquí encontramos por tanto la necesaria distinción de aquel arte popular que, como bien explica el estudioso de demología Alberto Cirese, incluye también todo tipo de producto industrial largamente empleado por las masas. Cirese, propone los siguientes parámetros para definir lo que se puede considerar como “popular” hoy en día: en su acepción más tradicional es lo producido y consumido por el sector popular; en segundo lugar puede ser considerado como tal todo producto producido por el sector popular y consumido por el no-popular, (urbano/burgués); por último podemos definir como tal todo lo que no ha sido producido por el sector popular pero si consumido por él, (la Coca-Cola, los programas de televisión, las películas, etc.).⁶ La joyería étnico tradicional, tradicionalmente producida y consumida por el sector popular, en relación a los otros dos parámetros, se convierte en otro tipo de

-
- 5 Uno de los factores determinante para considerar una pieza como étnico/artesanal en el análisis de Coronel, es el hecho de que la pieza haya sido utilizada por alguien dentro de algún grupo indígena, y que, por tanto, se considera como tal a una persona que también domina la lengua materna. CORONEL RIVERA J.R. Ataviado el cielo, engalanadas las agua: los signos del adorno. En: TUROK, M.; CORONEL, J. Op. cit. Pág. 19.
- 6 STROMBERG G. *El Juego del Coyote: platería y arte en Taxco*. México: E.d. Fondo de Cultura Económica, 1985. Pág. 22.

producto.

Efectivamente la joyería tradicional es actualmente más apreciada por el turista o por la clase alta, mientras que la mayoría de la gente prefiere comprar objetos símbolo de la cultura de masas, por todos reconocidos y representantes de un determinado estatus quo, el estatus paradójico del “lujo democrático”, como lo demuestra la popularización en Taxco del famoso logo de la Tous, famosa casa de joyería española. En el trabajo de campo realizado en Taxco de Alarcón ha sido interesante, y triste al mismo tiempo, constatar que la mayoría de los artesanos plateros están diariamente empeñados en la producción de osos estilizados que recuerdan la marca Tous. Se deduce que el artesano está, de alguna manera, obligado indirectamente por el mercado a emplear parte de su esfuerzo en la producción de estas imágenes ajenas a su cultura y, muy probablemente, a su interés artístico, porque es lo que realmente se vende más.

En la artesanía el aspecto estético es el resultado de la combinación infinitamente variada de elementos y colores que responden a un determinado código, fruto de una determinada cultura. Usar estos elementos tradicionales no es copiar, es como usar las palabras para dar forma a un verso. En este contexto el oso Tous responde al mismo mecanismo, su imagen ha entrado en el imaginario colectivo, está a merced de todos. Los artesanos del tianguis⁷ de la plata en Taxco, con los cuales hemos tenido el gusto de hablar, afirmaron tener diseños exclusivos. Estos diseños exclusivos eran originales variaciones,



Fig. 1. Algunas imágenes de la producción de copias del oso de la Tous en Taxco.

Fig. 2. Página siguiente: vista del Tianguy, el mercado de la plata en Taxco de Alarcón.

7 *Tianguis*: palabra de derivación Náhuatl, en la actualidad se sigue nombrando así el mercado tradicional.

en materiales y combinaciones, del oso Tous. El empleo de los símbolos comerciales en el trabajo artesanal significa la aceptación de éstos como parte del patrimonio de imágenes de una cultura local, que lo asume y lo hace propio. De esto parece estar hablando Ticio Escobar afirmando:

*«Cuando los artistas populares, específicamente indígenas, se apropian de imágenes modernas o contemporáneas, no están cumpliendo un programa explícito de asimilación o impugnación de los lenguajes metropolitanos: responden a estrategias de sobrevivencia o expansión; incorporan con naturalidad nuevos recursos para continuar sus propios trayectos».*⁸

Los mecanismos persuasivos y “desterritorializantes” de la moda no vienen sólo desde los productos de las grandes firmas transnacionales, la joyería étnico tradicional puede ser sustituida también por modas que surgen de las subculturas urbanas como el uso de los piercing. Este tipo de productos están empleados tanto en la ciudad como en las aldeas, donde persisten estilos de vida tradicionales, ejemplificativa es la adopción del estilo punk por parte de los jóvenes mazahua⁹, mientras que la joyería



- 8 ESCOBAR, T. Arte, aldea global y diferencia. En: *Seminario de estudios de arte en América Latina. Una nueva Historia del Arte en América Latina*. Oaxaca: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas del UNAM., 1996.
- 9 Ver: GAMA, F. Mazahua choloskato punk. En: *Textiles Mazahuas. Revista Artes de México*. N.102. México, Junio de 2011. Pp. 66-72.

tradicional de su pueblo, está siendo requerida por extranjeros o coleccionistas.

La principal posibilidad de salida de la joyería étnico tradicional desde el contexto local se sustenta adoptando mecanismos comunicativos y estrategias de marketing parecidos a los de las grandes empresas. Entre otros proyectos de este tipo hay también proyectos más colaborativos, que respetan el comercio justo, con el objetivo de ampliar el mercado de este tipo de joyería sin alterar el sistema de trabajo del artesano, como en el caso del proyecto *UKUM*. El proyecto nace de la investigación llevada a cabo por la joven diseñadora Emilia Córdoba, que desde 2010 empezó a viajar por toda la República, estudiando las expresiones del arte popular mexicano, descubriendo piezas artesanales originales y de alto nivel artístico. Con esta experiencia se da cuenta del desconocimiento general que existe en México de la joyería tradicional y la consiguiente descontextualización y pérdida de ésta. En 2011 lanza la marca comercial *UKUM*, promoviendo una refinada selección de joyería bajo el concepto de “joyería de origen”, explicando que el valor está en la genuinidad con la cual los artesanos trabajan, y la importancia de la transmisión de su conocimiento artesanal, de generación en generación, como reflejo de



Fig. 3. Imagen de algunos jóvenes mazahua que a los atavíos tradicionales prefieren adoptar el estilo punk. Fuente: GAMA, F. Mazahua choloskato punk. En: *Textiles Mazahuas*. Ed. *Revista Artes de México*. N.102. México. Junio de 2011.



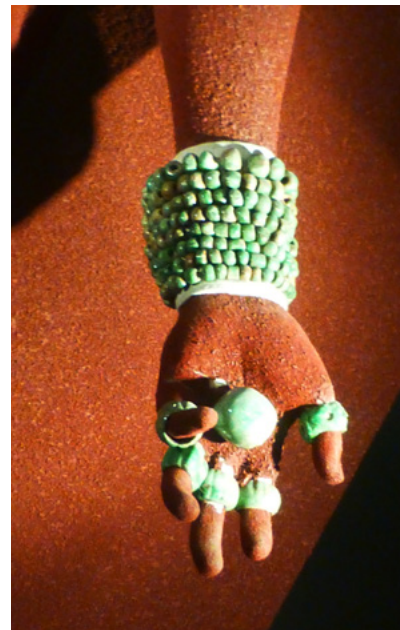
Fig. 4. Presentación del proyecto UKUM. Foto cortesía de Emilia Córdoba.



Fig. 5. Joyería tradicional mazahua del Museo de Artes Populares de Toluca.



Fig. 6. Adorno funerario en jade de Pakal el Grande. Palenque, 683 Dc. Museo Nacional de Antropología, México DF.



una específica identidad local y familiar. Los objetivos de *UKUM* son apoyar a los maestros artesanos, apuntando sobre la importancia de la gran habilidad técnica, y valorando la estética de la cultura popular endógena. El proyecto *UKUM* consiguió dar difusión internacional y hacer salir del anonimato este tipo de joyería gracias a una refinada labor de diseño de producto y estudio de mercado, aunque estamos hablando de una producción limitada, tratándose de piezas totalmente realizadas a mano. Emilia Córdoba consiguió posicionar el producto entre la alta clase mexicana, creando puntos de venta en lugares estratégicos como Valle de Bravo, o el barrio capitalino de San Ángel, y también posicionarlo a nivel internacional por medio de *Novica* la tienda *on line* de National Geographic.

Concluyendo, podemos decir que de todos modos en nuestro trabajo de campo hemos podido descubrir que el target de este tipo de joyería, tanto de quien la produce como de quien la usa, puede ser muy variado. Por tanto hablamos aquí con una acepción poco específica de étnico/tradicional, o popular, refiriéndonos a aquella joyería realizada según las técnicas artesanales locales y por artesanos pertenecientes a la misma comunidad. Analizamos ahora algunos momentos del desarrollo de la joyería mexicana, desde la producción prehispánica al proceso de mestizaje con la joyería barroca europea encontrando los elementos que todavía influyen en la joyería popular y que son a menudo empleados también para la Joyería Contemporánea mexicana.

3.2.1. La joyería prehispánica.

Entre las civilizaciones mesoamericanas prehispánicas estaba muy desarrollado el uso de la decoración personal, como se puede ver en los detalles de los modelos de figuras humanas del Museo de Antropología de la Ciudad de México. La representación de la figura humana está acompañada por un cuidado de los ornamentos como narigueras, bezotes, *epcololli*,¹⁰ pectorales, etc... con fines religiosos, sociales y estéticos. Los mesoamericanos tenían un conocimiento muy amplio de la metalurgia. De la investigación de De Grinberg resultó que obtenían los metales de placeres, no se encontraron indicios de que fuera extraído de minas, quizás por la falta de herramientas adecuadas. De los placeres recolectaban los minerales para obtener aleaciones de oro, plata, cobre, estaño y plomo, y de éstas sabían obtener aleaciones binarias y ternarias con las cuales resultaban diferentes

10 *Epcolollis*: pendientes que se utilizaban para decorar las esculturas de Ehécatl, dios del viento y advocación de Quetzalcóatl.

calidades de bronce, latones y tumbagas. Dichas aleaciones indican que no sólo conocían la reducción de carbonatos, sino que también sabían reducir sulfuros.¹¹

La tradición orfebre más desarrollada en el México prehispánico ha sido la de los mexicas, a partir del 800 d.C., en el área que incluye los actuales estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero. Se desarrollaron técnicas tanto en frío como por fundición, para trabajar el oro, la plata, el cobre y el bronce. Se conocía el repujado, la soldadura, el incrustado, el chapado y el dorado. La cera perdida era una técnica muy desarrollada, como demuestran la joyas con falsa filigrana, realizada con hilos de cera sutilísimos, que implica un alto grado de dificultad y refinamiento. Uno de los hallazgos arqueológicos más importantes para el estudio de la joyería prehispánica, ha sido el tesoro de la tumba n.7 de Monte Albán, Oaxaca, donde se recuperaron 121 objetos de oro y plata.

El oro era nombrado en náhuatl Teocuitlatl, es decir, excrecencia del Dios del sol, era considerado un don divino y por lo tanto le pertenecía a Xiuhtecuhtli, a Huitzilopochtli y al supremo gobernante, para quienes elaboraban los vistosos ornamentos con que se engalanaban.¹² Al contrario de los valores europeos no era el oro el material máspreciado. Siendo éste abundante en Mesoamérica no tenía un valor predominante absoluto, las plumas de quetzal y el jade verde brillante eran considerados incluso más importantes.

El color de tonos azules y verdes de las plumas de quetzal representaban la creación del mundo, ya que eran las tonalidades del cielo y del mar, los primeros en ser creados según el sagrado texto del Popol Vuh. Las plumas eran el prestigioso atributo de las divinidades, en la mitología se pueden encontrar muchas relaciones, entre las más reconocidas podemos citar *Quetzalcoatl* serpiente cubierta de plumas de quetzal, y el dios *Huizilopochtli*, relacionado con el colibrí. Por esto quien usaba un atuendo hecho con estas plumas se presentaba como una divinidad. Las plumas eran por tanto símbolo de riqueza, fertilidad, poder y belleza.¹³

El jade, contrariamente al oro, que se puede convertir fácilmente de una forma a otra, era el material de mayor dureza, resistencia y durabilidad conocido por los

11 DE GRINBERG D.M.K. Metalurgia del México Antiguo. En: *Revista de Arqueología Mexicana*. México: Ed. Raíces, 1996. Vol. IV, N19. Pág. 11.

12 Ver: PORTILLA, M.L. *Oro y plata de Mesoamérica vistos por indígenas y europeos*. En: *Rocas y minerales del México antiguo*. *Revista de Arqueología Mexicana*. México: Ed. Raíces, 1997. Vol. V, N27. Pp. 16-25.

13 CORONEL RIVERA J.R. Ataviado el cielo, engalanadas las agua: los signos del adorno. En: TUROK, M.; CORONEL, J. Op. cit. Pág. 18.

mesoamericanos, y por tanto considerado el símbolo de la inmortalidad.¹⁴ Fue considerado más importante que el oro también por su escasez y por la belleza de su color. El jade era por tanto un material simbólicamente muy potente, para los mexicas representaba la respiración, la vida, la fertilidad y el poder. Brevemente, podemos decir que simbolizaba la vida misma, de hecho muchas escultura llevaban colgando del pecho dijes de jade en forma de corazón. Por ende tenía un elevado valor económico dependiendo de la pureza de la piedra que se caracteriza de un peculiar verde brillante. Sahagún describe hasta ocho variedades diferentes de jade, chalchíhuitl, conocidos por los mexicas, y cada variedad estaba clasificada en una escala de valoración, que indicaba el rango de la persona. Analizando los repertorios arqueológicos resultó evidente que, a medida que se alejaban de los centros del poder, se encontraban en las tumbas jades de menor calidad, constatando, obviamente, el uso del jade más fino en las tumbas reales. Un ejemplo de la majestuosidad de las joyas funerarias de jade es sin duda el de *Pakal el Grande*, un atuendo de joyas y máscara proveniente de Palenque, visible en el *Museo de Antropología* de la Ciudad de México. La museografía explica que «*el color verde del jade sugiere una relación con el ciclo agrícola y la renovación anual de la naturaleza. Con su máscara de jade Pakal se transformó en el joven Dios del Maíz, que espera su oportunidad de retornar como vegetación nueva al continuar el ciclo anual (...) como semilla que auguraba el ilustre porvenir del linaje gobernante*».¹⁵

También eran apreciados como material de adorno: la obsidiana, el ámbar, autóctono de la región de Chiapas, cuyo color rojo simbolizó los rayos del sol y se relacionó con el oro; el cristal de roca, que por su transparencia fue asociado al símbolo de la pureza; las conchas y caracoles, cuyas superficies amplias permitían realizar vistosos pectorales o brazaletes, que se importaban del golfo o del Pacífico y por su dureza requerían un trabajo especializado.

Aun hoy día es fácil encontrar piezas de jade labradas y cuentas, prehispánicas, empleadas en piezas únicas de joyería, como veremos en la obra de Víctor Fosado, por ejemplo, confiriéndole un valor muy especial. En Taxco, el joven artesano Julio César Benítez Juárez nos enseñó una pieza de jade que estaba tallando, era un hacha prehispánica original, que un cliente le pidió tallar con algún tema prehispánico.

14 Ver: RIDINGER, M. L. El Jade. Yax, verde resplandeciente. En: *Rocas y minerales del México antiguo*. Revista Arqueología Mexicana. México: Ed. Raíces, 1997. Vol. V, N. 27. Pág. 53.

15 Información de la museografía del Museo Nacional de Antropología, México D.F., Sala de la tumba de Pakal el Grande. (Consultado: 27/08/2014).

Julio César Benítez nos comenta de la existencia de un público exclusivo que busca piezas de esta especie, un público interesado en la cultura prehispánica, que le encarga piezas talladas en ámbar o jade, sobre todo con motivo del homenaje anual a Cuauhtémoc, en el pueblo cercano de Ixateopan. Como veremos la referencia a lo prehispánico es una constante tanto en la joyería artesanal y de diseño, empezando por la reinterpretación modernista de William Spratling, como por los artistas joyeros que representan la identidad contemporánea a partir de las orígenes indígenas, como las narigueras de Andrés Fonseca (ver pág. 257).

3.2.2. El valor de los materiales en la joyería mestiza.

No todos los actuales estados de México tenían una tradición joyera, como es el caso del área geográfica de Yucatán, donde los objetos de oro eran importados por los prehispánicos desde el centro de México, Colombia y Panamá.¹⁶ El trabajo de la orfebrería se difundió uniformemente en todo el país sólo después de la conquista, cuando los españoles trajeron el conocimiento de técnicas europeas, como el esmalte y la filigrana, que se incrementó a medida que se estableció el oro como el valor de cambio más alto. El mismo estado de Yucatán, en los siglos de la colonia española, se configuró como un centro de producción de joyas en oro, desarrollando una fuerte tradición local. Gracias al incremento de la industria henequenera, Yucatán trajo la riqueza económica que favoreció el consumo local y la exportación de joyas tradicionales en oro.

Hasta la fecha, principalmente en las zonas rurales, la joyería está estrechamente relacionada con las etapas de la vida, eventos sociales y religiosos, y está principalmente restringida al uso de las mujeres. En Yucatán, por ejemplo, en los primeros tres meses de vida de cada niña, entre la ceremonia del bautismo y después la del *jetz mek*, para celebrar sus primeros pasos, los padrinos tienen que regalarle un aderezo de joyas, aretitos, medallitas, etc. con motivo de su boda, la mujer yucateca por tradición debería recibir por parte del marido una cadena de “dos vueltas” con una medalla y seis “escudos”, una esclava, unos aretes y dos o tres anillos.¹⁷

La plata nunca llegó a ser considerada como un metal valioso a diferencia del oro, ya que en la joyería tradicional es muy estrecha la relación con el valor económico

16 TERAN, S. *La platería en Yucatán*. Mérida: Ed. Casa de las artesanías, Gobierno del estado de Yucatán, 1983.

17 *Ibidem*. Pág. 24.



Fig. 7. Mujer y niña en atavíos tradicionales de Juchitán, estado de Oaxaca. 2012.



Fig. 8. Abajo: Colgante filigrana oaxaqueña de la colección de Ruth D. Lechuga. Fuente: TUROK, M.; CORONEL, J. *Las perlas de la virgen y tus labios de coral. El adorno Popular.* (México, 2011).



Fig. 9. Maestro artesano Concepción Díaz, Chontla, Estado de Guerrero, 2014.

Foto de sus herramientas para dar forma a los tradicionales objetos en plata tejida.

Abajo: collar huichol con conchas y chaquiras de la colección de Ruth D. Lechuga.

Fuente: AAVV. *Las perlas de la virgen y tus labios de coral. El adorno Popular.* México. Ed. Conaculta. 2011.



de la pieza. Dentro de la economía de las comunidades la joyería tiene el principal papel de ser el capital de una familia, podríamos decir una forma de ahorro. Es común que se compren otras alhajas de oro cuando haya la posibilidad, por ejemplo después de una buena venta, para que cuando surja una emergencia económica se puedan empeñar o vender, salvaguardando las joyas familiares. Se comprende que comprar joyería en otros metales está comúnmente considerado un desperdicio de dinero. Gracias a este mecanismo económico se pudo mantener en vida el oficio orfebre,¹⁸ sin embargo, desde los años 70, la paulatina subida del precio del oro llegó al punto de ser inaccesible para la mayoría de las personas. El hecho causó el cierre de muchos talleres, como hemos podido constatar en 2011, visitando los talleres de Juchitán, Oaxaca, donde los artesanos trabajaban más bien el cobre, por motivos tanto económicos como de seguridad, visto el aumento de los asaltos y robos.

En la actualidad la plata es, quizás, el metal más representativo de la joyería popular por ser México uno de los principales países productores. La producción de joyería y objetos de plata se localiza principalmente en los estados del centro sur: Michoacán, Guanajuato, Puebla, Tlaxcala, Estado de México, Veracruz, Guerrero, Oaxaca y Yucatán.¹⁹ Cada ciudad o pueblo tiene su específica iconografía y técnica, que marca su lugar de origen, la misma técnica de la filigrana tiene rasgos muy distintos entre la ciudad de Oaxaca y la costa en la misma región, más lineal y sin perlas. Así mismo se distingue de otros tipos de filigrana, como el empleado en la tradición Mazahua. En Guadalajara la joyería tradicional tiene un característico aspecto barroco; en el Estado de Guerrero se pueden encontrar técnicas desarrolladas localmente por algunos artesanos como los tejidos de plata del pueblo de Chontla, cuya técnica permite también la realización de objetos de uso, como canastas y bolsos.

En estas joyas el mestizaje se manifiesta en los elementos empleados donde coexisten imágenes de culto, como los milagritos o los corazones sagrados con estilizaciones de la naturaleza: pájaros, flores, mariposas, derivados de la cultura indígena, relacionados con un vocabulario de elementos metafóricos, empleado tanto en la poesía como en la pintura y ornamentación, cuyos pequeños cambios de estilo o de sujetos denotan la pertenencia a una etnia u otra. Así mismo el mestizaje se concreta también en los materiales elegidos según las creencias locales, combinando la plata con diferentes materiales pobres, como los espejos, que con su capacidad de reflejar la luz alejan al maligno. Elementos del color de la sangre, como

18 *Ibidem*. Págs. 26 y 33.

19 MURRIETA, O. Perfil de Plata. En: AAVV. *Plata*. México: Ed. Grupo México, 1999.

el coral, protegen, así como determinadas semillas, caracoles, monedas, etc.²⁰

La joyería étnico/tradicional se expresa extensamente también en materiales exclusivamente no preciosos, y no por esto se la puede considerar bisutería, ya que su valor tanto artístico como cultural es muy alto. El vidrio, por ejemplo, fue muy apreciado por los nativos de América, famoso es el hecho de que los conquistadores españoles intercambiaban cuentas de vidrio a cambio de oro. Durante el Virreinato se difundió el uso de la chaquira, una pequeña cuenta de vidrio, con la cual se empezó una específica artesanía ornamental, aplicada al bordado, a la joyería y a la escultura.

Los huicholes representan a través de la ornamentación, tanto femenina como masculina, su cosmovisión y religión animista, siendo todavía sus joyas y ornamentos empleados en usos rituales. Crean elaboradas composiciones con chaquiras, o también con caracoles, considerados elementos simbólicos muy importantes, de auspicio y fertilidad. Los caracoles son un tributo a la diosa del mar Tatei Aramara, a la cual los huicholes se encomiendan para que no les falten las lluvias, es decir el agua, elemento vital. Las etnias indígenas del norte²¹ de México prefieren el empleo de materiales naturales para la joyería, materiales de origen animal como plumas, huesos, etc. o vegetales como las semillas, elementos, digamos, que proporciona directamente el territorio. En estas culturas, la realización misma de la joyería forma parte del aspecto devocional/religioso. Por ejemplo realizar collares era parte de la formación del danzante para que comprendiera plenamente su significado y llegara a ser una *«comunidad total entre quien lo realiza y el que lo porta, siendo esto un acto de orden metafísico»*.²²

20 Ibídem. Pág. 224.

21 Las etnias Seri, Mayo e Yaqui de Sonora, los Kiliwa, Kumaiai y Paipai de Baja California, los Huicholes, Tarahumara y Lacandones de la Selva Lacandona.

22 CORONEL RIVERA, J.R. Op. cit. Pág. 26.

3.3. La nacionalización de las vanguardias mexicanas.

3.3.1. La artesanía como herramienta reaccionaria institucional.

La actual cultura artística mexicana se construye a partir de un proyecto restaurador que quiso superar los rasgos del colonialismo, así como de la división étnica y lingüística en la cual se encontraba el país, después de la Revolución mexicana de 1910.

La clase política posrevolucionaria consideró necesaria para la democratización del país la creación de un nuevo código visual - simbólico/ideológico - que representase la nueva identidad nacional, promoviendo una serie de iniciativas con el fin de crear una fuerte identidad nacional, fomentar el sentimiento de patriotismo, pero sobre todo legitimar y mantener el poder recién logrado. La independencia tenía que ser representada con una exaltación de la cultura local mestiza, eligiendo y fusionando lo más representativo de la clase media y popular. También era necesario recuperar la historia mexicana desde sus grandes civilizaciones prehispánicas para formular la idea de unas raíces igualmente importantes como lo era el pasado histórico europeo. A través del arte se expresó por un lado la exaltación de las artes indígenas y por el otro lado se tomó el arte prehispánico como el arte "clásico" mexicano.

La clase hegemónica se empeñó en construir un nuevo gusto, una nueva estética autóctona en la cual se inspiraron las artes plásticas, los coleccionistas, el sistema educativo, las políticas de programas culturales y los periodistas en sus poéticas descripciones de la artesanía mexicana en las revistas especializadas que empezaron a florecer. Se trató de una constante mediación entre la integración de los indígenas en la civilización moderna, en palabras de Manuel Gamio «*presentarle, diluida con la suya, nuestra civilización*», y hacer bonito lo popular para que sea aceptado por la clase hegemónica y la clase media «*opacando el miedo y el recuerdo asociado al sector popular a partir de la lucha armada*».²³

Se consiguió efectivamente que el nuevo imaginario artístico fuera fuente de orgullo y consenso para todos los mexicanos, fueran éstos campesinos, obreros o capitalistas, mientras que, con otros recursos políticos, se aseguraba que dicha unidad ideológica no alterara las divisiones de clases con sus privilegios sociales. La instrumentalización de la artesanía resultó ser, más bien, una maniobra reaccionaria.

23 CORDERO, K. Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930). En: *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte. México: Ed. INBA, 1991. Pág.16.

Alabando el trabajo artesanal de los campesinos el poder se aseguraba su apoyo, pero en la realidad de los hechos, por mecanismos políticos que Novelo explica ampliamente en su estudio,²⁴ no se les permitía emanciparse, lo que se quiso lograr fue mantener esta porción de la sociedad como mano de obra barata, explotable en cualquier momento que surgiera la necesidad.

La artesanía, desde el papel de conjunción social, cual era antaño, se vuelve herramienta de política clasista. Tras la falsa faceta de las retóricas que proclaman la nación como un territorio homogéneo, igualitario, libre y democrático, se expresa un *“sujeto ideal”*²⁵ que nada tiene que ver con las exclusiones y las miserias que sufren los indígenas reales. Tal instrumentalización del arte popular llevó a la extinción de su veracidad, tal y como nos hace evidente Ticio Escobar cuando afirma que *«mitificada la producción artística se vuelve fetiche o reliquia, remanente fijo de un mundo condenado a la extinción»*.²⁶ A la instrumentalización política de las artes indígenas siguió la espectacularización de éstas en un folclor reconstruido a lo largo del siglo XX. La consecuencia más evidente es que la artesanía, y con ella nos referimos también a la joyería, al ser admirada y consumida por otros grupos sociales se demostró como una gran fuente de ingresos de dinero extranjero por medio del turismo. Por tanto no tardó en verificarse el fenómeno de la exportación masiva de artesanías, cuyo *«auge comercial incidió en su progresiva industrialización y adulteración»*.²⁷

3.3.2. El sistema educativo artístico posrevolucionario.

Después de la Revolución, el proyecto educativo de Vasconcelos, primer Secretario de Educación Pública, confirió una importancia estratégica a las escuelas infantiles. Siendo los niños seres por definir, eran considerados como tierra fértil para implementar la democratización social, la transformación del gusto estético e introducción de nuevos valores, formales e iconográficos, y fundamentar así el arte nacional. Así mismo, su proyecto educativo impulsó la inclusión en las escuelas de las clases sociales pobres e indígenas.

La común perspectiva de formular una nueva representación del ser mexicano,

24 Ver: NOVELO, V. Las Artesanías y capitalismo en México. México: Ed. SEP/INAH, 1976.

25 ESCOBAR, T. Arte indígena: el desafío de lo universal. En: JIMENEZ, J. (ed.) *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Ed. MEIAC / Turner; 2011. Pág. 44.

26 Ibídem.

27 NOVELO V. Op. cit. Págs. 14-15.

permitió que se juntaran artistas muy distintos entre sí en la Escuela Mexicana de Pintura. En el arte se manifiestan las utopías sociales, sirviéndose a menudo de un lenguaje prestado de las vanguardias europeas y empleado en función al diferente contexto al cual buscan responder, una suerte de “nacionalización” de las vanguardias.

En la enseñanza artística surgieron la *Escuela de Pintura al Aire Libre* y el *Método Best Maugard* que tenían en común con la Bauhaus la preocupación por acercar las artes aplicadas a las bellas artes. La Escuela de Pintura al Aire Libre fue fundada en 1913 en Santa Anita, Iztzapalapa, por Ramos Martínez, director de la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, recién nombrado, después de haber vuelto de Europa. Desde una primera aproximación impresionista, a partir de 1920 se empiezan a proponer «*nuevas categorías estéticas como un desafío a las normas establecidas*»²⁸ que se acercaban a la experimentación de las vanguardias europeas. La escuela se abre al sector popular infantil y esto determinó un cambio de preferencias en sujetos indígenas y de la vida cotidiana popular y rural, con la consiguiente valoración estética de lo que antes se consideraba pobre, feo o vergonzante, enfrentada sin retórica ni exaltación simbólica.²⁹ Los niños (entre los 9 y los 13 años) representaban sin prejuicio alguno la realidad local tal y como la percibían, representándola con una estética fresca, ingenua y primitiva,



Fig. 10. Adolfo Best Maugard. Autorretrato, 1923.

28 CORDERO, K. Op. cit. Pág. 7.

29 *Ibidem*. Pág. 9.

con muy buena calidad, lo que asombró a los europeos cuando en 1926 se publicó una monografía de estos trabajos.³⁰ En 1927 se abren los *Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana* en algunas zonas industriales de la ciudad y la atención se desplaza hacia el paisaje industrial y los obreros. Karen Cordero encuentra que la herencia dejada por esta experiencia en el arte mexicano se centra en la valoración de la libertad formal como esencia de lo mexicano, y el cambio estético que permitió la adopción y conceptualización de obras “primitivizantes” como *Paisaje* de María Izquierdo, o *Desnudo en gris* de Rufino Tamayo, de los años 30.

El Método Best Maugard quiere de igual manera mantener una frescura espontánea y primitiva en las obras, pero de manera paradójica persigue sistematizar la enseñanza de este aspecto a través del estudio y aplicación de modelos formales específicos. Best Maugard se basa en la idea de que cada arte primitivo esté formado por siete elementos esenciales propios de cada cultura, que se transforman y se cambian según las características de cada sociedad. Por lo que concierne a México, a partir de la conquista, los elementos primarios del arte indígena se mezclaron con el arte español y la cultura china (debido a una larga historia de relaciones comerciales)



Fig. 11. María Izquierdo retrata con un aderezo de joyería tradicional y Frida Kalho con un collar de MATL. Foto cortesía de Omar Gabriel Tadeo Juez.

30 AAVV. *Monografía de Las Escuelas de Pintura al Aire Libre*. México: Ed. Cultura, Secretaria de Educación Pública, 1926.



Fig. 12. Desde arriba: Fred Davis. *Collares*. 1930 ca. Colección de Helene Bennett; *Bird pins*. 1930-35 ca. Colección de Carole Berk y Penny Morrill. Fuente: MORRILL, P. y BERK, C.A. *Mexican Silver 20th century jewellery and metal work* (1994).



Fig. 13. Matilde Poulat, MATL. Collares. 1920 ca.

Fotos cortesía de Omar Gabriel Tadeo Juárez.

cuyo resultado dio lugar al arte popular.³¹

Con estas referencias formuló un vocabulario visual que sintetizó el arte popular, basándose sobre todo en las formas decorativas propias de la cerámica y las lacas de Jalisco, Michoacán y Guerrero. En 1924, Manuel Rodrigo Lozano sucede a Best Maugard en la dirección del departamento de dibujo y trabajos manuales, y personalmente prefería más el aspecto romántico del arte popular, como es la expresión en la pintura de los retablos y exvotos.

Este método fue aplicado a todas las artes y también al diseño de la joyería. Todos estos elementos del arte popular siguen, como veremos, influenciando y “mexicanizando” hasta la Joyería Contemporánea. Así mismo este contexto de exaltación de las artes populares incrementó también el coleccionismo. En 1921 tuvo lugar la primera exposición de arte popular en la ciudad de México, en la que los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro presentaron objetos recolectados en todo el país, incluyendo muestras de joyería popular. «Podemos, por lo tanto, considerar esa fecha como el inicio de la actividad que permitió el desarrollo de la platería mexicana contemporánea»,³² afirma Alfonso Soto Soria.

Uno de los primeros renovadores de la joyería mexicana ha sido el estadounidense Frederick (Fred) Davis, que llegó a México por motivos familiares en 1910. Gracias a que por su trabajo³³ tenía la oportunidad de viajar por toda la

31 CORDERO, K. Para devolver su inocencia a la nación. (Origen y desarrollo del método Best Maugard). En: AAVV. *Abraham Angel y su Tiempo*. México D.F.: Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985. Pp. 9 y 10.

32 AAVV. *TANE, El Lenguaje de la Plata*. México D.F.: Ed. Arte de México, 1990.

33 En aquel entonces Frederick Davis era director adjunto en las noticias de la empresa de Sonora.

República, reunió entre los años veinte y treinta, la colección de arte popular más importante del país. De allí surgió su interés por la joyería de plata, empezando a crear sus propios diseños y convirtiéndose al final en un reconocido orfebre. Abrió también una tienda para la venta de productos artesanales y contrató joyeros ciudadanos para realizar una línea de joyería inspirada en motivos vernáculos.³⁴ En 1933 Davis se asoció con Frank Sanborns y la sección artesanal de Sonora News se fusionó con la empresa Sanborns, dando un fuerte impulso a la platería a través de nuevos diseños tanto en joyería como en orfebrería.³⁵

Otra joyería ejemplificativa de la corriente estilística de esa época es MATL, nombre formado por las iniciales de Matilde Poulat, maestra de dibujo en la Academia de San Carlos, y *atl*, que significa agua en Náhuatl, elemento con el que se identificaba el maestro orfebre Ricardo Salas Poulat, sobrino y colaborador de la artista. En sus obras es muy evidente dicha fusión de los estilos locales, prehispánico, virreinal y romanticismo, formulando un original lenguaje moderno. El estilo MATL fue ampliamente apreciado por famosos adquirientes, tanto extranjeros como mexicanos. Entre otros citamos la emblemática apreciación de este tipo de joyería por Frida Kalho, que adoptó en su indumentaria la estética tradicional como se puede observar en las numerosas fotos y autorretratos que así lo testimonian.

Concluyendo, podemos decir que a diferencia de las otras revoluciones del siglo XX, la mexicana fue, la «*explosión de una realidad histórica y psíquica oprimida*»,³⁶ según las palabras de Octavio Paz, el cual explica que ha sido una revelación, no sólo una revolución, porque en la búsqueda de modernidad México ha vuelto la mirada hacia sus orígenes, hacia aquella gran riqueza de la cultura autóctona. Como veremos en el próximo capítulo la joyería artística mexicana se caracterizó desde su comienzo por la constante retroalimentación que recibe de la cultura local, confiriéndole un fuerte carácter identitario. Así la reflejan las palabras de Octavio Paz cuando afirma que: «*entre tradición y modernidad hay un puente. Aisladas, las tradiciones se petrifican y las modernidades se volatilizan; en conjunción, una anima a la otra y la otra responde dándole peso y gravedad*».³⁷

34 LOPEZ DOMINGUEZ, L. El arte de la platería en nuestros días. En: *México Desconocido web site. On line: www.mexicodesconocido.com.mx/el-arte-de-la-plateria-en-nuestros-dias.html* (Publicado: 27/04/2013. Consultado 15/04/2015). Artículo original publicado En: *México en el Tiempo*. No. 34, enero-febrero, 2000.

35 *Ibidem*.

36 PAZ, O. Che cos'è la modernità? En: *Casabella*. Milano: Ed. Mondadori, Francesco Dal Co (ed.). N. 664, LXIII, Febrero 1999. Pág. 48.

37 *Ibidem*.

3.4. La influencia de la Bauhaus en la enseñanza artística mexicana.

Confrontando y resumiendo cuanto hemos analizado en los puntos anteriores, queremos aquí resaltar la fundamental diferencia que el modernismo dejó en herencia en México y en Europa. Mientras en Europa hubo una superación de la artesanía a favor de la industria, en México en cambio la artesanía y el arte popular se configuran, como hemos dicho, en el símbolo de la independencia y por tanto del progreso del país.

Respecto a lo dicho, Liesbeth Den Besten hace evidente el rechazo que existía en Holanda hacia la artesanía, considerada como algo retrógrado, fuera de moda, incluso reaccionario. La aversión era tan intensa que repercutió en el sistema educativo de los Países Bajos, donde alrededor de los 70 algunas academias, como la de Arnhem, empezaron a desechar las tradicionales instalaciones técnicas:

*«Entrò Gijs Bakker como profesor al departamento de joyería. En pocos años Bakker había cambiado el departamento en uno de diseño de producto. Se inició la cooperación con las industrias, y olvidó el aspecto artesanal de joyas. (...) se adoptó un nuevo enfoque, utilizando materiales prefabricados industriales. Las habilidades de artesanía tradicional de la orfebrería y de la herrería se convirtieron en inaceptables. Arnhem fue la primera academia con un programa educativo en el diseño de productos con óptimos resultados. (...) Siempre he interpretado este fenómeno como un movimiento de liberación que tenía sus raíces en la sociedad liberal holandesa de los años 60/70. Nos ha traído cosas buenas pero también hemos perdido mucho».*³⁸

Nos parece significativa esta cita, para entender el cambio de la mentalidad europea respecto a la palabra artesanía, como algo negativo, antiprogresista.

En la investigación, esta diferencia cultural nos resultó sustancial a la hora de analizar las preferencias estéticas y formales adoptadas por la Joyería Contemporánea mexicana, en confrontación con el escenario internacional. Mientras que en Europa la joyería empezó a experimentar con los nuevos materiales industriales, prescindiendo, incluso rechazando, los materiales y técnicas tradicionales, en México se volvió la mirada hacia el metal local, la plata, que antes no estaba valorada como material noble para piezas de joyería fina, lo cual permitió por su relativo bajo

38 DEN BESTEN, L. The Foundation. En: HARROD, T. and De WAAL, E. (Ed.) *ThinkTank, a european initiative for the applied arts / Skill: Papers and exhibition. N.4.* Austria. 2007. ISBN 978-3-85474-184-8.

coste una experimentación libre de las limitaciones de volumen y peso.

Hemos visto también que la formulación de un nuevo concepto de joyería se desarrolló en primer lugar y con más fuerza en los países europeos que tenían menos tradición artesanal y eran más influenciados por la Bauhaus y De Stijl. En México la influencia del estilo racional-funcionalista industrial se adaptó a los recursos locales de un país aún prevalentemente agrícola y con una cultura artesanal muy fuerte y fomentada por la ideología nacional, por lo que los ideales estéticos y las perspectivas teórico/conceptuales europeas se conjuntaron a los materiales y técnicas artesanales locales. Este connubio es evidente en la obra de los pioneros del diseño industrial mexicano, el estadounidense Michael Van Beuren y la cubana Clara Porset. Ambos arquitectos y directamente influenciados por la Bauhaus supieron superar el “mexicanismo” con un diseño más universal que definió el estilo moderno de la naciente clase media mexicana, aprovechando los materiales mexicanos y la habilidad de los artesanos locales, en sus diseños de muebles.

Michael Van Beuren estudió en la escuela Bauhaus en Alemania, y después de su cierre siguió con lecciones particulares con el arquitecto Mies van der Rohe. En 1937 recibió una oferta para trabajar en México, donde entró en contacto con Clara Porset, probablemente gracias a la amistad común que tenían con Anni y Josef Albers. Van Beuren decidió establecerse definitivamente en México fascinado por sus movimientos culturales e interesado por su potencial comercial.³⁹

Clara Porset realizó sus estudios secundarios y bachillerato en Nueva York, estos últimos en artes en la *Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Columbia*, sucesivamente viajó a París para estudiar arquitectura y diseño de muebles en el taller del arquitecto Henri Rapin, donde tuvo la oportunidad de viajar y conocer el arte y arquitectura de otros países europeos. Conoció a Josef y Anni Albers cursando sus clases en el verano de 1934 en el *Black Mountain College*, invitándolos a viajar a Cuba y a México donde ella empezó a vivir desde 1936 gracias a una oferta para la Cátedra de Historia del Arte en la UAM.⁴⁰

En 1941 participaron en el concurso Organic Design for Home Furnishing organizado por el MOMA de New York, resultando sus proyectos entre los galardonados, elegidos para ser producidos y comercializados por importantes fábricas y almacenes de Estados Unidos. Van Beuren junto con su socio Klaus Grabe,

39 MALLET, A.E. Van Beuren: Huellas de la Bauhaus. En: El Gatopardo. Julio-agosto, México, 2010. *On line*: www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=14&pagina=1. (Consultado: 25/02/2015).

40 MALLET, A.E. Clara Porset, diseño e identidad. En: *Artelogie*. *On line*: cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article228. (Publicado: 28/09/2013. Consultado: 22/03/2015).

ex-compañero de la Bauhaus, presentó un tipo de tumbona con el título *Alacrán*, empleando el tejido tradicional en mecate; mientras que Clara Porset y su marido el pintor Xavier Guerrero, presentaron un interesante conjunto de bajo costo al que llamaron *Mobiliario Rural*, diseñado para campesinos mexicanos. Clara Porset viajó y estudió a fondo las artesanías de una gran cantidad de poblaciones del país, cuyos resultados dieron un carácter especial a sus muebles, como sus famosos *butaques*, asiento tradicional que ella reinterpretó con «*materiales locales como maderas y diversas fibras naturales, se inspiró en formas tradicionales pero también en las esculturas prehispánicas y en piezas de arte popular*». ⁴¹ Su obra llegó a ser reconocida en la trienal de Milán en 1957, donde presentó un conjunto de arredo exterior en madera de otate y tejidos artesanales mexicanos en un «*pulcro estilo orgánico, muy en boga en aquellos días*». ⁴²

La Bauhaus llegó a influenciar los planes didácticos de la enseñanza artística mexicana, como lo demuestra el proyecto educativo ideado por los arquitectos Carlos M. Lazo Berreiro y Raul Cacho que fundaron los Talleres de Artesanos en el edificio de la Ciudadela, en la Ciudad de México. Después los talleres pasaron a ser el *Centro Superior de Artes Aplicadas*, para convertirse posteriormente en la EDA, *Escuela de Diseño y Artesanía*, fundada por el *Instituto Nacional de Bellas Artes* en 1961. En estas escuelas se integraron en el programa las disciplinas artísticas, artes aplicadas, entre las cuales se encontraban la joyería y el diseño, lo cual repercutió favorablemente en el interés de los artistas hacia la joyería. Existía en México la inquietud de crear una escuela siguiendo el modelo de la Bauhaus y la EDA siguió



Fig. 14. Michael Van Beuren.
Butaque *Alacrán*, 1941.

Fuente:
www.domusvanbeuren.eu.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

este camino, como podemos leer en su historia:

*«El proyecto académico de la EDA se desarrolló paralelamente a importantes acontecimientos sociales, culturales, políticos y económicos que marcaron al país. Durante este proceso se integran a la planta docente reconocidos artistas plásticos, artesanos, arquitectos y diseñadores. El aporte de éstos y la dinámica generada se reflejó en el hecho de que en 50 años se fueron actualizando y modificando los planes de estudio, lo cual permitió generar nuevas ofertas educativas como las carreras de Diseñador Artístico Industrial (1966); de Diseño de Objetos, de Muebles, Gráfico y Textil (1972); Licenciaturas en Diseño Gráfico, Diseño Textil, Diseño de Muebles y Objetos (1975). Todos estos programas tenían como objetivo formar profesionales que fueran capaces de dar soluciones a las necesidades de la creciente población urbana, relacionadas con productos de uso cotidiano y de comunicación. La importancia social y de identidad nacional siempre fueron conceptos centrales en estas propuestas académicas».*⁴³

Cuando se fundó la escuela, el encargado de la organización fue el maestro José Chàvez Morado, un gran muralista que, como nos comentó Ana Elena Mallet, también se interesó en la joyería y otros objetos utilitarios, *«es interesante»*, observa Mallet, *«ver por qué los artistas de esta época, de esta primera mitad del siglo XX, hacen joyería, porque estaba junto en la educación artística»*.⁴⁴ El arquitecto Jorge

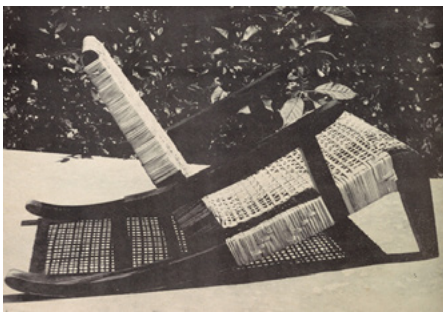


Fig. 15. Clara Porset. Arriba: *Butaque en caoba y rota tejida*; A lado: *Conjunto para sala*, 1940 ca. Fuente: donshoemaker.com.

43 *Escuela de Diseño INBA*, web site. *On line*: www.edinba.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=246&Itemid=116. (Consultado: 25/03/2015).

44 Ana Elena Mallet entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

Stepanenko Tejo, estuvo a cargo de los planes de estudios para las carreras de diseño gráfico y productos para la escuela EDA, y como él comenta «*dicho plan está basado fundamentalmente en la estructura de la Bauhaus del cual todo el grupo de arquitectos que iniciamos este movimiento tenían como norma llevarlo a cabo*».⁴⁵ El se asoció a la Bauhaus con motivo de su visita en Ulm como representante de la escuela de arquitectura de la UNAM, en el Congreso Anual de Asociaciones de Diseño Mundial. Este modelo estuvo a disposición de otras universidades, como la Universidad Iberoamericana y la Universidad metropolitana. Stepanenko también se volcó mucho en el ámbito de la joyería, abriendo a principio de los 70 su propio taller en colaboración con el maestro orfebre Vicente Lugo. El ideal del arte total de la Bauhaus influye en los programas educativos de la escuela EDA, dando lugar a un aprendizaje interdisciplinario, fundamental para que la joyería se concibiera como expresión artística, mas allá de la mera ornamentación. Como veremos en el siguiente capítulo esta enseñanza influyó mucho en el surgir de la primera generación de artistas joyeros, con Lucila Rousset y Ofelia Murrieta, que estudiaron en la EDA en aquellos años.

Desde 1980 la escuela EDA se escindió en *Escuela de Diseño y Escuela de Artesanía*, con el consecuencial empeoramiento de ambas. La enseñanza de la joyería se queda en la Escuela de Artesanía donde el enfoque es muy técnico, y no prevé una retroalimentación con el diseño y disciplinas artísticas en el aprendizaje. Como veremos, actualmente una de las cuestiones sobre la Joyería Contemporánea es justamente la falta de un aprendizaje interdisciplinar, falta que viene suplida por escuelas particulares y *workshops*, cuyos elevados costes crean un ulterior elitismo en este ámbito.

45 Jorge Stepanenko. Arquitecto, acuarelista, diseñador de joyería y orfebrería. En: *Artes Visuales Yucatán web site*. On line: www.artesvisualesyucatan.com.mx/TextoJorgeSt.htm. (Consultado: 23/07/2013). Ver también: Jorge Stepanenko Trejo. En: *Carlos Cabral Blogspot*. On line: carlos-cabral.blogspot.com.es/2011_06_01_archive.html. (Publicado: 16/06/2011. Consultado: 23/07/2013).

3.5. William Spratling y la joyería de Taxco de Alarcón.

Las minas de Taxco de Alarcón fueron explotadas desde hace siglos, aunque en el mismo pueblo no había mas que una producción de plata de pequeña escala con grandes maestros como Melitón Gómez y los hermanos Domínguez, que se dedicaban principalmente al arte sacro. La peculiaridad de la joyería en plata taxqueña es, por tanto, que tiene una trayectoria muy joven, a diferencia de otras artesanías del país, cuyos diseños son patrimonio popular. Sin embargo, en Taxco, no había un diseño tradicional anterior.

El joven arquitecto estadounidense William Spratling fue el autor del que se reconoce como el “renacimiento” de la platería en Taxco. Apasionado por el arte y la arquitectura prehispánica, William Spratling llega a México por primera vez en 1926, y regresa en 1927 para impartir un curso de arquitectura en la UNAM. Estas estancias le permiten conocer e instaurar relaciones con artistas e intelectuales de la escuela mexicana, cuyo centro de encuentro era a menudo la tienda de Frederick Devis. El estimulante ambiente que encontró en México lo motivó a mudarse. Consiguió un encargo para la realización del libro *Little México*, regresó y eligió vivir en Taxco de Alarcón. En este pueblo se da cuenta de la accesibilidad de la plata y de la posibilidad de hacer joyería con la ayuda de la mano experta de los orfebres de la vecina ciudad de Iguala como Artemio Navarrete, Alfonzo Ruiz Mondragón y Luis Monte De Oca. En 1931 abre el taller de las Delicias, por la homónima calle, apoyándose en la tienda de Frederick Davis en la capital, para la venta. Como hemos dicho la plata no estaba considerada en México como metal valioso para la joyería, por tanto Spratling con su gran habilidad de diseñador cambió radicalmente el paradigma, añadiendo a sus piezas el valor de la originalidad inconfundible de su firma. También vio la posibilidad de juntar la plata con varios recursos artesanales locales, mezclando las técnicas y materiales entre ellos, y desde 1933 amplía sus diseños a la realización de muebles en cuero y madera. Sus diseños siguen aquella estilización de los elementos simbólicos autóctonos en clave moderna, como podemos ver en el gran collar en plata con el detalle iconográfico de la Virgen de Guadalupe, o reinterpretaciones de sujetos o sellos prehispánicos en barro, como *El Jaguar*, donde juntaba la plata con la madera palo de rosa, ónix negro o la coraza de tortuga. A finales de los años 40 empezó un proyecto de intercambio y capacitación de algunos artesanos esquimales de Alaska, en colaboración con el gobierno estadounidense. Esta influencia se notará en sus diseños posteriores, además de consolidar su carrera a nivel internacional y

alimentar las anécdotas sobre su vida legendaria.

Su obra empezó a ser interés de pudientes coleccionistas, políticos, empresarios y coleccionistas que viajaban a Taxco para adquirir sus creaciones. Surgieron otros talleres que, siguiendo el ejemplo de Spratling, pronto alcanzaron igual éxito. Entre otros podemos citar a Hector Aguilar, Antonio Pineda, Sigi Pineda, Enrique Ledezma, los Castillo, algunos de los cuales se habían formado trabajando en el taller del mismo Spratling. El vívido contexto artístico e internacional que se había creado en Taxco llamó la atención también de otros diseñadores extranjeros que abrieron su propio taller, como los estadounidenses Magot de Taxco y Hubert Harmon entre otros.

En los años de auge de la joyería taxqueña los diseños del taller de Spratling eran constantemente copiados por otros artesanos, lo cual aumentó la cantidad de la producción del taller Spratling, el reto era realizar piezas siempre más finas y de más difícil ejecución, y presentar cada semana entre 2 y 10 nuevos modelos, garantizando de esta manera la originalidad y vanguardia de sus productos, cuyos aspirantes competidores no podían igualar. Los artesanos que salieron del taller de Las Delicias habían aprendido, por tanto, la importancia del superarse constantemente, tanto en el diseño como en la técnica, pudiendo por tanto fundar otros grandes talleres de renombre. En este sentido podemos considerar el taller de Spratling como la



Fig. 16. William Spratling. *Jaguar*, 1950 ca.

Fig. 17. Página siguiente: William Spratling. *Collar inspirado en la Virgen Guadalupe*, 1950 ca.

Foto: Manuel Echevarría Diep. Foto: Manuel Echevarría Diep.

primera escuela de joyería en Taxco donde no se aprendían sólo las técnicas sino también los valores artísticos y éticos para garantizar un óptimo trabajo artesanal.

El aprendizaje comenzaba medianamente entre los 7 y 14 años, en la función de aspirante aprendiz, la “zorra”, pasando por varias tareas adquiriendo competencias, responsabilidades y también prestigio cada vez mayores, hasta llegar a un grado de perfecta maestranza de todas las técnicas del oficio. En los grandes talleres, para incentivar y averiguar las mejorías de sus aprendices y el nivel adquirido por los maestros artesanos pedían pruebas de capacidad, otorgando, bajo el juicio exclusivo del patrón, encargos siempre más importantes y complejos.

Fue con este propósito que Spratling empezó, con motivo del día de su cumpleaños, a organizar cada año un concurso entre los artesanos de su taller. De esta manera sus trabajadores se sentían constantemente estimulados a mejorar y trabajar piezas libres, experimentar su propio diseño bajo la propia inspiración. La que “Don Guillermo” consideraba como la mejor pieza la galardonaba con un premio en efectivo. El primer certamen fue ganado por Jorge Castillo, con una pulsera con esferas de plata llamada “Cocos”, por la cual le valió el apodo de Coco Castillo,⁴⁶ marcando el comienzo de una larga y exitosa carrera. Esta fiesta al poco tiempo se trasformó en la Feria de la Plata, un evento ya no local sino nacional, que anualmente, hasta la fecha, da posibilidad al mejor artesano de darse a conocer. Las piezas del



46 CASTRELLON DIEZ J. *William Spratling: Anatomía de una Pasión*. México: Ed. Artes de México, 2003. Pág. 87.

concurso atrajeron la atención de coleccionistas que las compraron a altos precios.

La época de oro de Taxco se caracterizó desde entonces por este ambiente de ferviente experimentación en la joyería en plata, artesanal, exclusiva, de grandes dimensiones y con una apreciación internacional. Los maestros artesanos entrevistados, nos cuentan el entusiasmo que tenían en aprender siempre más, y la posibilidades de hacerlo pasando desde un taller a otro, y a otro, y así siguiendo hasta perfeccionar todo un abanico de técnicas que les confería el título de maestros.

3.5.1. El declive de la joyería taxqueña: de artesanos a maquiladores.

Durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la joyería mexicana sustituyó a la europea en el mercado estadounidense, la demanda era tanta que la empresa Spratling & Artesanos llegó a ser una sociedad por acciones de doce inversionistas mexicanos y dos estadounidenses, hasta llegar a los 400 plateros empleados.

El taller de Spratling fue el primero en adoptar una forma de industrialización de la artesanía, como respuesta a la creciente demanda que implica la necesidad de minimizar los tiempos de realización de las piezas. Introdujo en el proceso de producción maquinarias industriales, como las laminadoras y los instrumentos de medición necesarios para calibrar las piezas y reproducir fielmente el prototipo en gran número, consiguiendo reducir el trabajo manual sólo al acabado de las piezas. En un primer momento la mecanización del trabajo fue un factor de éxito para la empresa Spratling, sin embargo en poco tiempo la industrialización generó un mecanismo autodestructivo para toda la joyería taxqueña.

Mary Anita Loos, en su escrito *Recuerdos de William Spratling*, describe de la siguiente manera la derrota de los principios artísticos y morales que hasta entonces fundamentaban el trabajo en el taller, corrompidos por el mecanismo de la economía capitalista:

«Cuando los socios empezaron a presionar para que produjera mercancía de un tipo más variado, Bill se vio de pronto produciendo objetos en lugar de crear belleza. Sentía que los artesanos indígenas que había capacitado eran artistas debido a que no estaban agobiados por instrucciones sino libres para trabajar conforme a su creatividad. Al convertirlos en esclavos de la cantidad, en lugar de la calidad, se destruía toda la estructura de su creatividad. Fue así como Bill Spratling se enfrentó al fracaso de la



Fig. 18. Joyas pertenecientes a la colección de Carole Berk.
Desde izquierda: Antonio Pineda. *Matchstick* (brazalete), 1955-60;
Héctor Aguilar. *Maguey* (collar y brazalete), 1950 ca.;
Hubert Harmon. *Mermaid* (broche). 1940-45.
Fuente: CHITTIM MORRILL, P. y BERK, C.A. *Mexican Silver 20th century jewellery and metal work*.
Atglen, PA. Ed. Schiffer, 1994.

*industria que él mismo había iniciado. Perdió su empresa».*⁴⁷

La Spratling & Artesanos cerró después de varios problemas financieros y de mala gestión. Spratling desapareció del mercado por unos años hasta abrir otro taller más pequeño, con pocos artesanos y una sala de exposición de su obra. Aunque su estilo y su nombre seguían siendo reconocidos y buscados, a pesar del fracaso de la empresa, él quiso replantear su producción: *«modernizar el oficio y devolver su individualidad a la artesanía y al diseño».*⁴⁸ Spratling entendió, tras su propia experiencia, el daño al que la artesanía está destinada en el momento en que se la quiere explotar viniendo a menos sus principios, entre los cuales, destaca en primer lugar, el tiempo: *«la lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y de la imaginación, lo que resulta imposible cuando se sufren presiones para la rápida obtención de resultados. La madurez implica mucho tiempo; la propiedad de la habilidad es duradera».*⁴⁹

La degradación de la calidad del producto y del trabajo, debido a la aplicación indebida de los valores capitalistas al trabajo artesanal de los plateros no tocó exclusivamente el taller Spratling sino que causó un progresivo declive de toda la joyería taxqueña, cuyas consecuencias son visibles hasta la fecha.

Spratling, en un artículo de 1938, en *Mexican Art and Life*, describe la situación de crisis de la platería en Ciudad de México que encontró a su llegada:

«Los plateros de la Ciudad de México son muchos, en justicia, famosos. Sin embargo, la industria había caído, hasta épocas recientes, en un estado de constante decrecimiento. Las razones que explican este proceso son variadas, pero destaca entre ellas el hecho de que había sido costumbre entre los plateros el vender su producción por peso. Este hecho constituía una competencia viciosa en medio de la cual a los artesanos realmente cuidadosos les era imposible sobrevivir. Los pocos plateros de calidad que seguían adelante fue debido a una de dos causas: o estaban auspiciados por una clientela muy limitada que exigía alta calidad y estaba dispuesta a pagarla, como sucede en la famosa Platería Mendoza (...) o bien pertenecían al grupo de plateros mas jóvenes cuya producción se llevaba a cabo con un nuevo ritmo, donde el artesano cobra su trabajo por peso

47 AA.VV. *William Spratling*. México: Ed. Fundación cultural televisa A.C. Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987. Pág. 21.

48 CASTRELLON DIEZ J. Op. cit. Pág. 56.

49 SENNETT R. *El Artesano*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2009. Pág. 362.

y en el cual el producto se vende cuanto más bajo sea posible... En este último caso, uno puede percibir una degeneración inmediata de todas aquellas cualidades de ejecución, modelado soldadura y acabado que convierten la platería fina en algo especial y digno de ser adquirido».⁵⁰

Spratling analiza, con la misma franqueza, el inicio del proceso de declive del diseño también en el mercado taxqueño:

«Al igual que la ciudad de México, aquí en Taxco han surgido varias pequeñas empresas que simplemente compran para revender y que ejercen muy poca o ninguna influencia sobre el diseño o la calidad de sus productos. (...) En los pequeños talleres (probablemente 10 ó 12 en Taxco) (...) llaman a orfebres para que les trabajen temporalmente cuando la demanda es elevada y despiden a la mayoría de sus trabajadores cuando disminuye la demanda. Estos talleres están, en cierto sentido, al margen de la ley laboral. Su mayor inconveniente es que no están dispuestos a trabajar en el desarrollo de sus propios diseños... dan un acabado deficiente a sus productos. También intentan economizar en el contenido de plata de sus productos».⁵¹

Con esto se denuncia una situación laboral precaria caracterizada por la falta de una reglamentación y control tanto de la calidad de la plata como de las condiciones de trabajo. Por tanto ya desde 1938 Spratling pudo constatar el comienzo de la proliferación de los mayoristas, los “coyotes”, que compran a bajo coste y calidad muchas piezas para revenderlas. Este fenómeno dio lugar a un círculo vicioso que decretó el progresivo declive de la platería representado, como explicaremos más adelante, por lo que los taxqueños acuñaron como la “copiadera” y de la “mal baratada”.

En primer lugar, el complejo sistema de aprendizaje se pervirtió tan rápido como se expandía el mercado y el renombre de la plata de Taxco en el mundo; una gran mayoría de artesanos por la ambición de independizarse, no acababan su ciclo correcto de aprendizaje y fundaban su propio taller familiar sin tener una completa formación en todas las técnicas. La ilusión de los trabajadores era la de aprender lo justo para poder ser ellos mismos pequeños emprendedores siendo, en aquel entonces, económicamente muy accesible comprar la herramienta para un taller

50 AAVV. *William Spratling*. Op. cit. Pág. 35.

51 *Ibidem*. Pág. 37.

básico y contando con la mano de obra siempre más barata de los “inmigrantes”, principalmente campesinos que llegaban a Taxco atraídos por la prosperidad del comercio y la posibilidad de encontrar un trabajo mejor remunerado. Inclusive estos últimos, llamados por los plateros taxqueños de manera peyorativa “trabajadores de la plata”, empezaron a independizarse después de haber aprendido lo más elemental. Todo esto fue posible porque los mayoristas adquirían piezas sencillas despreocupándose, como hemos dicho, del diseño, y pidiendo cantidades casi industriales a desfavor de la calidad y del valor de la mano de obra. Si por un lado esto garantizaba un trabajo continuo a la mayoría de los talleres familiares, por el otro lado atrofiaba la habilidad, en cuanto los artesanos se conformaron con la rutina del mismo patrón de piezas. Así nos comenta dicha situación el artesano Humberto Ortiz:

*«Hay mucha gente, suena a broma porque así lo es, que toda la vida hacen pulseras, puras esclavas, y aún no tengo “chamba”, no habiendo vendido, cuando les dices hazme este pedido contestan: “no es mi línea!”. No quieren admitir que no están capacitados para este otro tipo de trabajo, o a veces sí están capacitados pero durante tantos años han hecho lo mismo, tanto así que si les cambia tantito se les desmorona su castillito. Si el mayorista vende bien tus esclavas te pide otras 10 idénticas, sin necesidad de experimentar otra mercancía, porque seguirá vendiéndolas. Se crea de esta manera un círculo vicioso del cual es difícil salir».*⁵²

Entre 1972 y 1979 se comprobó que el cambio se había dado, la producción mayoritaria había pasado de los talleres grandes y medianos a los talleres familiares.⁵³ En el plano social esto comportó un cambio de artesano a maquilador, y del artesano emprendedor al obrero, bajo el mando del patrón, que en este caso es el mayorista. En palabras del maestro Francisco Díaz se puede decir que “no es el platero quien vende su obra, sino el mayorista que la compra”. A partir del 1960 la modalidad de compra venta de la joyería taxqueña fue la siguiente:

«El procedimiento de la mayor parte de los mayoristas de fuera (...) consistía en hacer una reservación en un hotel y pagar por un anuncio en la radio, indicando su número de cuarto, su horario y hasta la clase de

52 Humberto Ortiz entrevistado por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2011.

53 Gobi Stromberg en su estudio sobre la joyería taxqueña determina y analiza también otros factores, políticos y sociales que causaron el cierre de los grandes talleres y el surgir de los talleres familiares. Ver: STROMBERG, G. Op. cit.

plata en la que estaban interesados. (...) Los mayoristas tenían la seguridad que en el momento en que abrieran sus puertas ya habría una larga fila de plateros, o las esposas de éstos con la maleta en la mano y esperando mostrarles su mercancía, a veces desde las cinco de la mañana».⁵⁴

Por su parte, los artesanos, en lugar de acordar entre ellos un margen justo al precio de venta, solidarizándose, empezaron a malbaratar la mercancía creando un círculo vicioso de injusta competición. Esto comportó el otro fenómeno de la “copiadera”, por falta de capacidad o recursos ya no se diseñaban nuevas piezas. Los mayoristas fomentaron la “copiadera”, comprando las muestras de algún nuevo diseño de un determinado taller y luego buscando el presupuesto más barato entre los demás artesanos.

Con el continuo aumento del precio de la plata la ganancia de la producción semanal de la mayoría de estos talleres familiares es suficiente para la vida diaria, no hay manera de acumular capital y poder así cambiar el tipo de trabajo. Los mayoristas fueron los únicos que se beneficiaron económicamente con el comercio masivo. Ellos gozaban de la gran ventaja de no tener responsabilidades ni riesgos de producción, visto que los talleres familiares se encargaban de todo, desde la materia prima a la contratación de ulterior mano de obra.

Los problemas económicos de los plateros siguen siendo una realidad indiscutible, sin embargo no han sido un impedimento para los



Fig. 19. Humberto Ortiz. Arriba: detalle de un collar, abajo: detalle de una pieza en construcción (2011).

54 Ibidem. Pág. 100.

artesanos que creen firmemente en su oficio, y viven del gusto y de las satisfacciones que les da su trabajo diario, como es el caso del Maestro artesano Humberto Ortiz, que no quiso entrar en este tipo de producción masiva:

*«(...) aunque la necesidad obliga, hay dos posibilidades distintas de adaptarse a ella: una es la de entrar en el círculo vicioso de los mayoristas y otra es la de invertir en los propios diseños para que vengan pagados un poco más y no se pierda la capacidad de abarcar todas las tipologías de joyería, al contrario el artesano que elige este camino desarrolla sus habilidades técnicas y creativas».*⁵⁵

A menudo hemos escuchado de los artesanos entrevistados la expresión “la necesidad obliga”, la misma que titula el homónimo libro de Cook y Bedford sobre la artesanía campesina en el capitalismo mexicano. La artesanía, como hemos visto, es un trabajo que por sus peculiaridades no se puede industrializar. Cook y Bedford analizan cuánto la estructura laboral del lugar de origen influye sobre la ocupación que la persona elige,⁵⁶ en Taxco el trabajo es el de la plata y no todos los plateros taxqueños son tales por vocación, sino por la necesidad de ayudar al taller de su



Fig. 20. Francisco Díaz. *Sin título*. Collar, 2012. Foto: Manuel Echevarría Diep.

55 Humberto Ortiz entrevistado por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2011.

56 COOK S. Y BINFORD L. *La necesidad Obliga. La pequeña industria rural en el capitalismo mexicano*. México: Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995. Pág. 162.

familia o la necesidad de tener un empleo.

La decadencia de la joyería en Taxco fue agravada también por la construcción de la autopista México-Acapulco, los turistas ya no tenían que pasar por Taxco para ir a Acapulco, lo cual supuso una bajada de las ventas y caída de los precios.

3.5.2. La resistencia de los valores artesanales y el respeto por la plata.

Más allá de la “joyería masificada”, los grandes talleres, como los de la familia Pineda y Castillo, consiguieron mantener alta la calidad y el prestigio hasta hoy día, con el mantenimiento del oficio de las siguientes generaciones. Desde luego en Taxco trabajan grandes maestros como Francisco Díaz, Ezequiel Tapia y Humberto Ortiz, entre muchos otros, expertos conocedores de la técnica, que realizan obras con una finísima habilidad manual y una alta calidad artística. El artesano respeta ante todo su “manualidad culta”,⁵⁷ sabe cuántos años de trabajo y de experiencia sirvieron para alcanzar su conocimiento y esto le confiere seguridad y orgullo. El verdadero artesano no podrá devaluar la parte creativa de su oficio, sin ella perdería el atractivo y el significado no sólo de su trabajo, sino de su vida.

Como todo lo que la naturaleza proporciona, tampoco la plata debería ser algo considerado como producción/venta. La plata no es sólo un metal, y esto los verdaderos maestros lo saben muy bien. La primera enseñanza del Maestro Francisco Díaz⁵⁸ es que a la plata “*hay que hablarle bonito*”, de otra forma no hará lo que tú quieras. En sus manos está considerada como un ser vivo, cuyo carácter es el conjunto de leyes físicas a las que la plata responde, y cuya alma es su intrínseca belleza. Hay que empeñarse en conocerla a fondo, con dedicación, tiempo y paciencia, hasta alcanzar una unidad entre mente, mano y materia por medio de la cual el trabajo fluye constantemente. Esto es lo que se percibe viendo trabajar al Maestro Francisco. Él nos comenta que si la plata «*se diese a una persona noble y generosa, lo que va a hacer va a ser noble, porque ella está participando, ella te está diciendo “aquí estoy”. Sin ella no harías nada, es decir que ella se presta...*».⁵⁹ Es una

57 Empleamos esta expresión haciendo referencia al libro: STEFANI A. *L' Anello Mancante, alla ricerca del artigianato quasi perduto*. Firenze: Ed. Nardini, 1995.

58 Francisco Díaz es actualmente profesor de fundición a la cera perdida y troqueles en la FAD, plantel de Taxco. Su trabajo ha sido reconocido en varias ocasiones, recordamos aquí los 4 galardones “Guillermo Spratling”, tres galardones en el concurso de la Feria Nacional de la Plata, el II lugar en el Concurso Interamericano de Arte Popular de Ecuador.

59 Francisco Díaz entrevistado por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2014.

cuestión de sinergia entre el material y el artista.

De la misma manera que la plata es un ser vivo en las manos del Maestro, lo es en el imaginario de la cultura popular mexicana. El Maestro Francisco suele contar la leyenda de cómo los mineros encontraron por primera vez la plata, que vivía feliz en las entrañas de la tierra. Ella no quería salir porque vivía en aquel lugar desde hace millones de años, y sabía que si salía se iba a ir muy lejos y ya nadie sabría que era mexicana. Los mineros insistieron: “si tú no sales con nosotros nuestra familia no tendrá de qué comer”, entonces ella aceptó, pero con una condición: “quiero que me trabajen muy bien, que me den forma, me pulan y me den brillo, para que el mundo sepa cómo soy de bella como mexicana”. Este cuento significa que, explica el maestro, *«en todas las partes del planeta la sacaron a fuerza, obligada, casi se podría decir sin ningún respeto, pero aquí ella salió por su voluntad y salió por un fin noble y generoso, que es la herencia que nos dejó, que la utilizáramos y que ella siempre iba a estar con nosotros»*.⁶⁰



Fig. 21. Francisco Díaz. Collar, 2012.

60 Ibidem.

3.5.3 Consideraciones sobre algunos de los resultados del trabajo de campo en Taxco.

Podemos decir que se empieza a hablar de alguna manera de Joyería Contemporánea, pero el escenario internacional todavía no ha llegado a influenciar la trayectoria de la joyería en Taxco de Alarcón. Hemos averiguado sólo dos elementos en los que la idea de la exigencia de dar evidencia a un tipo de joyería distinta se ha manifestado en Taxco.

Desde algunos años la Feria Nacional de la Plata incluye un premio de “nuevas tendencias”, según explica el cartel informativo de la exposición:

*«Esta rama ha surgido como una respuesta contemporánea que por un lado rompe con los paradigmas de una tradición, y por el otro convive también con éstas; dentro de esta categoría se consideran las piezas de uso personal donde la plata dialoga con otros materiales como piedras, plástico, hilos y otros elementos naturales o artificiales, así como expresiones insospechadas como el “arte-objeto”».*⁶¹

Con esta posibilidad se empezaron a presentar piezas un poco distintas, aunque en su mayoría vinculadas a la artesanía también en la elección de materiales y sujetos.

Taxco cuenta con una extensión de la FAD, Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, que surgió en un principio como escuela de arte para el aprendizaje de los artesanos locales; con los años ha llamado la atención de estudiantes, tanto de otras ciudades del país como internacionales. El programa de joyería sigue una formación tradicional en las técnicas base de joyería fina, cera perdida y esmaltado. Vemos cómo desde hace un año el curso de joyería fina del profesor Javier Jiménez cambió el nombre a curso de “joyería contemporánea”; el programa quedó igual: técnicas de soldadura, chapado, cantoneado, añadiendo la posibilidad de incluir otros materiales.

De estos dos datos se deduce que la posibilidad de una nueva joyería se está desarrollando en Taxco dentro de la misma artesanía, introduciendo nuevos sujetos y materiales, lejos de aquella intención especulativa de la joyería como arte. A este respecto es interesante la firme postura con la que Carmen Tapia, profesora en la FAD, delimita el ámbito de la joyería donde rigen los parámetros del diseño: funcionalidad, belleza y resolver los problemas de producción; mientras que para la escultura, ámbito en el que ella también se desenvuelve, rigen los parámetros del

61 Cartel informativo en la Feria Nacional de la Plata edición 2012. Casa Borda, Taxco de Alarcón. (Visitado: 09/12/2012).

arte: «trabajo con metáforas, con ideas, con formas, son otros contenidos»,⁶² siendo muy crítica con la postura conceptual que aborda la Joyería Contemporánea:

*«Lo que me fastidia es que en el arte, diseño, joyería o donde sea... no se dedique a la creación de algo sino a la crítica de la historia o de la misma historia del arte. Que lo más relevante sea el decir una idea, ¡esto no me gusta, me parece un error! Terrible... Lo que yo trato es mostrar algo pero no es una idea literal porque para esto tengo la filosofía, si quiero hacer una crítica entonces lo podemos escribir o hablar. Pero el lenguaje de las imágenes y de las formas es otro y tiene otro proceder, tiene otra lógica y a mí me interesa trabajar con esto».*⁶³

Sus obras, principalmente esculturas en plata, reflejan esta postura siendo metáforas visuales, abiertas a la interpretación del público, en un diálogo a nivel emocional, sensorial y no a través de la razón. Carmen Tapia ha cursado artes plásticas, es licenciada en filosofía y su principal formación en la platería la debe al aprendizaje empírico en el taller de su padre, el renombrado escultor y orfebre Ezequiel Tapia:



Fig. 22. Carmen Tapia. *Natura* (broche), 2012. Foto: Manuel Echevarría Diep.

62 Carmen Tapia entrevistada por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2012.

63 *Ibidem*.

*«El taller siempre ha estado allí como una especie de juego; uno tenía acceso al taller, a las herramientas... y en verano nos ponían a trabajar, martillar, pulir, era como parte de la convivencia familiar o del orden familiar, era algo cotidiano. (...) Todo se fundamenta en la experiencia personal, es algo además que viene de mi familia, no es un interés que me surgió de tal a tal edad es algo que ya estaba... aunque me fui a filosofía, he vuelto allí. (...) El principal maestro de joyería ha sido mi padre, aunque jamás se puso allí a enseñar, aprendí viendo, estando allí... ahora con años trabajando juntos aprendí mucho más porque él se abrió, tuve que conquistar su confianza antes que revelase algunos de sus secretos. Él no pretende enseñarle a nadie, está muy entretenido con lo que hace y a veces yo creo que ni siquiera cree que sepas unas cosas o que las sepas enseñar...».*⁶⁴

Ella trabaja con un equipo de artesanos plateros del taller familiar, los cuales realizan las obras. Así mismo también se apoya en la experiencia artesanal de otros oficios según lo que la obra requiera. A propósito de este aspecto de su trabajo, en la entrevista nos comparte una interesante discusión sobre la necesidad de definición



Fig. 23. Carmen Tapia. *Sacro* (escultura) 2010. Foto: Manuel Echevarría Diep.

64 *Ibidem.*

por parte de los demás, que finalmente no interfiere con la obra ni con quien la realiza:

«Yo tengo una tradición familiar de plateros, que al mismo tiempo eran artistas... estaba ya revuelto el asunto... Ya había la discusión por ejemplo que yo no era platera y que esto estaba muy mal... pues entonces soy diseñadora, porque yo hago el diseño; en otros lugares me dijeron: tú eres artesana porque trabajas con técnicas artesanales pero no eres diseñadora porque no estudiaste diseño... pero lo que tú estás haciendo no es platería es escultura, esto es arte... pues finalmente ¿defíneme como quieras!». ⁶⁵

Con esta cita remarcamos la importancia que en México se otorga a que el artista realice su propio trabajo. En la entrevista resaltan también aquellos principios de la “ética” en el trabajo de la realización artesanal de la obra de los que hemos hablado. Carmen Tapia distingue en la producción de joyería las piezas más comerciales y las que son para coleccionistas, concursos y exposiciones, donde las dificultades técnicas y el complejo diseño las hacen objetos de lujo, pero en ambos casos nunca se devalúa la perfección técnica y estética por motivos comerciales: *«una de las reglas es que jamás se va a sacrificar el diseño para que la pieza sea más vendible (...) ni en cuanto a la producción que tenga para que sea más rápida». ⁶⁶*

El pasaje de conocimientos técnicos y ética en la excelencia del trabajo dentro del taller familiar, desde una generación a la otra es algo muy importante para que se preserve esta peculiaridad de la identidad cultural taxqueña. Otro ejemplo son los jóvenes artesanos que forman parte del *Grupo Ágora*, que se ha formado alrededor del taller de la familia Ortiz, como nos comenta Miguel Ángel Ortiz:

«He aprendido desde muy joven aseando, lijando y vaciando piezas de mi padre; lo que me gusta de mi papá es que siempre ha trabajado obras elaboradas con un grado de dificultad y con un terminado muy bonito, adonde quiera que las ves están muy bien terminadas y eso es lo que me gusta de la joyería, que no está mal hecha, que no sean piezas en serie, cada modelo que sacaba no lo repetía sino en muy pocas ocasiones. Y sólo tuvo no más de un ayudante que por mucho tiempo fue su hermano

65 Ibidem.

66 Ibidem.

*Humberto».*⁶⁷

Su compañero Julio César Benítez, empieza a los 11 años en su propio taller familiar y diez años después empezó en el taller de los hermanos Ortiz a realizar sus propias piezas más complejas:

*«He trabajado por mucho tiempo sólo la talla de ámbar... rechacé en principio la plata porque desde niño hacía la zorrita, a lo mejor querías irte a jugar y no se puede, tienes que ayudar (...) pero después empecé a tener más pedidos de talla que pedían unas piezas ya montadas en plata y el ámbar es muy delicado y al momento del montarlo lo rompían y por tanto tuve que entrarle a la plata y me empezó a gustar».*⁶⁸

El grupo está formado también por Julio, otro sobrino de los maestros, y Sergio Gómez. Los cuatro trabajan compartiendo el taller, un lugar donde se pueden ayudar y aconsejar recíprocamente. Sus habilidades técnicas son asombrosas y con ellas realizan complejas composiciones inspiradas sobre todo en formas animales, vegetales, o temas del arte prehispánico. Trabajan con materiales locales como el jade, el ámbar y no renuncian al empleo de la plata aunque su economía no lo permita, considerando la calidad de su trabajo en la alta sofisticación del tratamiento



Fig. 24. Sergio Gómez terminando un anillo en el taller del Grupo Ágora, 2012.

67 Miguel Ángel Ortiz entrevistado por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2012.

68 Julio César Benítez entrevistado por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2012.

de la plata y su acabado.

Estos artesanos han sido reconocidos con varios premios sobre todo con motivo de la Feria de la Plata. Si por un lado trabajan también un tipo de joyería artesanal un poco más comercial, o realizan encargos, con lo que dan de vivir a sus familias, por otro lado confían en que la principal fuente de financiación sea la ganancia de concursos, para tener una suma de dinero o de plata consistente y seguir así adelante con nuevas “piezas de concurso”. Su proyecto es conseguir un estatus que les permita vivir dedicándose sólo a obras complejas, y que con éstas puedan solventar los apremiantes problemas económicos cotidianos.

Hablando con los artesanos del grupo Ágora el tema del aspecto económico está siempre bien presente en sus elecciones de vida. La participación en los concursos es un reto que implica una gran inversión de dinero y de tiempo, de trabajo en el que no pueden tener otras fuentes de ingresos, siendo una ocupación diaria completa. Sobre todo si se trata de esculturas u objetos como *La Piedra del Sacrificio* de Miguel



Fig. 25. Miguel Ángel Ortiz. *La Piedra del Sacrificio*, 2010.

Ángel Ortiz, en la que invirtió más de 2 kg de plata, con detalles de oro y ámbar, durante casi tres meses de trabajo dedicando 11 ó 12 horas diarias. Nos comenta Miguel Ángel su forma de trabajar para los concursos, sin recurrir a prestamistas:

*«En 2003 gané un galardón y además vendí la pieza. Con la ganancia pude reinvertir en plata y ahorrar para mis gastos para poder hacer la pieza del Pez (...) me costó seis meses de trabajo, viví muy limitadamente por seis meses con el ahorro del premio, pero no me dio tiempo para el concurso del 2004. Cuando la metí en el 2005 ganó tercer lugar en escultura, y sólo entonces pude reinvertir otra vez la ganancia para seguir con mi trabajo».*⁶⁹

Otra limitación debida a los recursos económicos es la imposibilidad de viajar:

«Estamos buscando becas internacionales de formación de diseño o de joyería... nosotros trabajamos pero muy empíricamente, nos falta la



Fig. 26. Miguel Ángel Ortiz Miranda. *Jaguar*, 2011.

69 Miguel Ángel Ortiz entrevistado por Chiara Pignotti. Taxco de Alarcón, 2012.

teoría... A veces nosotros pensamos que estamos bien pero hay un mundo de joyería que no conocemos, no hay manera de convivir con los demás colegas. No conseguimos encontrar apoyo, por ejemplo queríamos ir a lo del Perú pero no nos dieron ayuda ni siquiera para uno de nosotros. Una persona del gobierno, el secretario del gobernador lo podía financiar comprando un collar que le gustó, pero lo pagó a plazos, lo cual no nos sirvió para el viaje. El darte a conocer es difícil y tenemos que movernos... no estamos pidiendo dinero sino posibilidades, un espacio...».⁷⁰

Al contrario de la Joyería Contemporánea, en las entrevistas con los artesanos resulta evidente la diferencia de valores con los cuales se relacionan con la joyería. Ellos nos expresan a menudo el gusto que les da resolver piezas complicadas, ponerse en juego en el virtuosismo técnico que le da aquel placer propio del trabajo manual. Por tanto la satisfacción del artesano está en la realización física de la obra más que en su idea o proyecto, lo cual conlleva obras más figurativas y recargadas de detalles. La sofisticación técnica llega a una importancia tal que, paradójicamente, el aspecto práctico pasa a segundo lugar. Efectivamente algunos collares de Miguel Ángel Ortiz, son tan majestuosos y pesados (algunas llegan hasta los 500 gramos) que una mujer no los llevaría sino por poco tiempo. Aunque el aspecto utilitario, propio de su género, en este caso un collar, está muy bien cuidado en su funcionalidad, aunque nos explica Miguel Ángel que este tipo de piezas las compran los coleccionistas, él no las considera piezas de uso, sino más bien de ornato.

70 *Ibidem.*

3.6. La joyería comercial mexicana.

En los años 60 hubo un cambio de *modus vivendi* de la sociedad mexicana, a la suntuosidad de las casas porfirianas se prefirió un estilo más práctico y sencillo, los espacios y los muebles se fueron reduciendo de tamaño lo cual redujo también las vajillas y los objetos utilitarios en plata ampliamente empleados en el pasado. Esta disminución de la demanda de orfebrería aumentó la producción de joyería, cuyo aspecto decorativo y no funcional dejaba más libertad de expresión. Como hemos visto, la joyería en plata se convierte en un producto comercial, y algunos pequeños talleres se convierten en grandes casas productoras que se avalan de grupos de expertos creando un trabajo de equipo entre diseñadores, ejecutores, departamentos de ventas y un comité de selección del producto, «*algo necesario porque los que estamos involucrados en este trabajo perdemos la objetividad*»,⁷¹ explica Pedro Leites a cargo de la empresa TANE. Aun así la realización de las piezas sigue siendo principalmente artesanal y no industrial.

TANE es una de las firmas históricas de platería mexicana, quizás la más importante. Comenzó en 1942, cuando Sergio y Natalia Leites, un matrimonio de emigrantes franceses llegaron a México sin muchos recursos y abrieron una tienda de talabartería, en francés *tannerie* de donde surgió el nombre TANE para la futura empresa. Fue sólo en 1953 cuando llegaron los padres José y Rosa Vilner, que decidieron orientar el negocio a la platería, cuando José Vilner contribuyó con sus propios diseños, que resultaron novedosas reinterpretaciones de las piezas clásicas o precolombinas. En 1964 escribe el libro *Estilo Mexicano en la Platería*, donde sugiere que «*fueran las piezas prehispánicas el punto de partida para un estilo mexicano*». ⁷² De allí siguieron varias publicaciones en revistas internacionales como *The Connoisseur* lo cual estimuló la continua investigación por parte de TANE para estar en la vanguardia del diseño y de la técnica de la orfebrería mexicana: «*insistimos en alejarnos de lo tradicional en el trabajo de la plata y el vermeil, el oxidado y la plata y probamos los diferentes colores de la misma. Todo esto sucedía en los 60 y era casi una proeza porque además se contaba con un taller muy primitivo*». ⁷³ A José Vilner le sucedió su sobrino Pedro Leites que en su juventud, en los años 50, se formó antes en los talleres mexicanos y después viajó y estudió en Europa.

Fue en los 60 cuando la empresa empieza a tener éxito y entra en contacto con

71 AAVV. "TANE, El Lenguaje de la Plata...". Op. cit. Pág. 11.

72 Ibídem. Pág. 6.

73 Ibídem. Pág. 8.



TANYA X MOSS.



GF
OSCAR FIGUEROA
JEWELS



Edith
Brabata®



Tiffany, cuyo director los invita a visitar su empresa en Nueva York y a trabajar juntos. En esta experiencia Pedro Leites aprendió unos recursos técnicos que mejoraron notablemente la calidad de las piezas, aunque aumentaron los costes de producción. TANE adoptó el principio de garantizar siempre una óptima calidad también en los momentos de crisis, cuando la mayoría optó por rebajar la cantidad de plata o hacer piezas mas sencillas. Sus trabajadores se formaron con un alto nivel de ejecución y a mediados de los 80 TANE abrió unas escuelas-talleres en Michoacán, Zacatecas y en Francia (Ploermel, en Bretaña), con la intención de contribuir a la formación de buenos artesanos.

En los 60 se formó el primer equipo de diseñadores compuesto por Lucila de la Lama, Soledad García y Pedro Leites. A ellos se añaden después otros diseñadores independientes como Alfonso Soto Soria, Omar Arroyo y Mario Martín del Campo y el finlandés Tapio Wirkkala. Pedro Leites invitó a varios artistas a realizar esculturas en plata como “adornos de mesa” o “arte objeto”, consiguiendo con los años una importante colección que incluye nombres como Helen Escobedo, Gunther Gerzso, Juan Soriano, Pedro y Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Javier Marín y Francisco Toledo. Esta colección ha sido expuesta en estadosunidos con mucho éxito. TANE confirma la fructuosa herencia del arte precolombino y del arte popular, sus principales fuentes de inspiración. En palabras de Alfonso Soto Soria el resultado son objetos contemporáneos, de

Fig. 27. Ejemplos de casos de exitos de diseñadores apoyados por Peñoles: Tanya Moss, Oscar Figueroa y Edith Brabata.

líneas simplificadas, pero con reminiscencias de las culturas antiguas.⁷⁴ Su experiencia confirma también cómo la venta directa a los turistas es el principal mercado para este tipo de joyería. El éxito de TANE se consolidó por su presencia en las tiendas de los hoteles y centros turísticos más importantes del país.

Actualmente la joyería comercial mexicana cambió mucho su fisonomía, con un diseño más estilizado y estandarizado, como demuestran las colecciones de los jóvenes diseñadores Daniel Espinoza, Tania Moss u Oscar Figueroa entre los más conocidos. El éxito de estos autores es debido también al apoyo de la industria Peñoles, principal productora de plata y de oro en México, que desde 2000 abrió el CIMJ, Centro de Información de Moda para Joyería, dirigido por Mónica Benítez.

Ha sido por motivos económicos, debidos principalmente a la caída en las ventas de plata para revelado fotográfico,⁷⁵ que la Industria Peñoles empezó a cultivar un interés hacia la joyería en plata para sustituir ese consumo, por medio de la asesoría dirigida a *artesanos y estudiantes, con el fin de mejorar la gestión de sus negocios, vinculándolos al mismo tiempo como compradores.*⁷⁶

Mónica Benítez, directora del centro, explica que ahora quieren darle un nuevo impulso a nuevos diseñadores de joyas mediante la capacitación sobre cómo crear sus marcas, cómo exportar sus productos y cómo brindar tendencias de moda, además de presentarlos en pasarelas como el *Mercedes Fashion Festy* o portales como el *Savor Silver*. Así mismo, realizan un análisis del volumen de ventas de cada diseñador, de acuerdo con lo que les compran y también con base en la calidad de sus productos. Mónica Benítez organiza anualmente un evento social muy espectacular, invitando a artistas y diseñadores a realizar una primera reinterpretación de las nuevas tendencias que la moda proyecta para el año siguiente. Entre los diseñadores de las ediciones pasadas podemos encontrar los nombres de los que ahora están comprometidos con la Joyería Contemporánea. Los objetivos puramente comerciales del CIMJ hicieron que los diseñadores interesados en realizar una obra más personal, que trascienda las efímeras tendencias dictadas por la moda, se alejaran de sus proyectos; entre ellos encontramos también muchos de los que posteriormente se interesarían en la Joyería Contemporánea, como algunos miembros del colectivo *Sin Título*, o Édgar López que se replegará en su propia investigación de joyería de diseño.

74 LÓPEZ DOMÍNGUEZ, L. Op. cit.

75 Según los datos de *The Silver Institute* la compra del metal para fotografía, a escala global, se redujo de 218.3 millones de onzas de plata en 2000, a 82.9 en 2009. MENDOZA, A. Peñoles voltea a la joyería en plata. En: *CNN Expansion. On line: www.cnnexpansion.com/expansion/2010/12/06/plata-penoles-ventas-instituto-de-moda*. (Publicado: 06/12/2010. Consultado: 9/11/2012).

76 *Ibidem*.

3.7. El uso de la joyería en el arte mexicano.

Desde principios del siglo XX, los artistas mexicanos se interesaron por la joyería no sólo coleccionándola sino queriendo realizar sus propios diseños. Aunque no hemos encontrado mucho material sobre la joyería de artistas como Diego Rivera, Miguel Covarrubias, Arnaldo Coen, Lumi Kepenyés, la investigación de Ana Elena Mallet⁷⁷ nos atestigua su existencia. Existen también artistas que realizaron miniaturas de su obra principal, considerando la joyería como el producto comercial de sus creaciones, como es el caso del escultor Sebastián o de Sergio Bustamante, que colaboran con la industria Peñoles. Por otro lado, es interesante destacar la estrecha colaboración entre artistas contemporáneos y artesanos: los primeros se valen de la destreza en la resolución técnica de los orfebres para la realización de sus proyectos. Entre otros citamos al artista mexicano Jorge Yazpik y al italiano Mario Della Vedova, ambos colaboran desde hace años con los artesanos taxqueños de los talleres de la familia Tapia y de la familia Ulric, para la realización de esculturas y joyería el uno, y

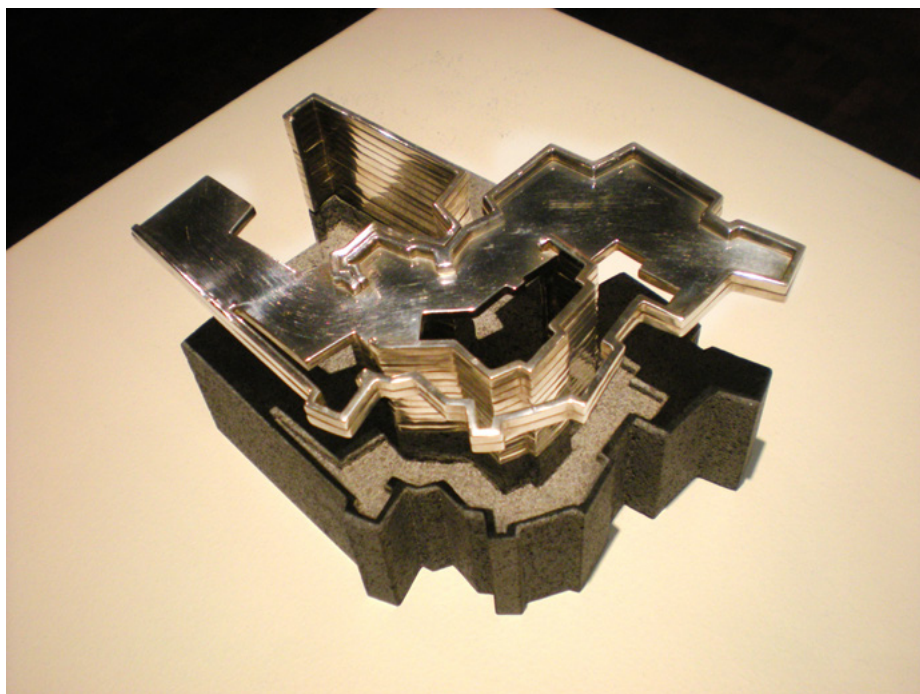


Fig. 28. Jorge Yazpik y Carmen Tapia. Sin título. Escultura en plata y piedra tallada. 2013.

77 Ana Elena Mallet entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

para la realización de instalaciones el otro.

Mucho se podría hablar sobre este aspecto de las relaciones entre la joyería y el arte mexicano, pero hemos seleccionado aquí tres proyectos que nos parecen más inherentes a nuestro discurso. En primer lugar citamos el proyecto *La Libertad no es una Estatua*, de la escultora Ana Pellicer.⁷⁸ La artista se mudó en los 70 a vivir a la comunidad michoacana de Santa Clara del Cobre, reconocida desde los tiempos prehispánicos por su habilidad en la técnica del cobre labrado. Su obra se caracteriza justamente por el uso de esta técnica, que le dio la posibilidad de expresarse desde la atávica simbología de la cultura Purepecha.⁷⁹ Entre los símbolos de pertenencia identitaria la joyería tiene una fuerza sin igual, pudiendo obrar un impacto político/social contundente como lo demuestran las joyas gigantes “para una gran dama” de Ana Pellicer. Desde 1968 con la intención de enjorar a la *Estatua de la Libertad*, la artista empezó a realizar todo un aderezo monumental, engrandeciendo escultóricamente la joyería étnico tradicional mexicana, como el *Collar de Oaxaca*, que mide 11 metros. La acción convertiría la identidad como mujer occidental de la estatua, en una mujer indígena, reivindicando, de esta manera, el símbolo de la libertad para todas las culturas minoritarias y extendiendo los parámetros del



Fig. 29. Ana Pellicer y su equipo de artesanas con una de las piezas del proyecto *Joyas Para Una Gran Dama*.

78 Ana Pellicer, licenciada antes en psicología y después en arte, se interesó por la escultura en cobre y quiso ir a aprender en Santa Clara con ocasión de la estancia del famoso escultor James Metcalf, su futuro esposo. Decidieron quedarse a vivir allí, colaborando con los artesanos y consiguiendo muchos reconocimientos que llevaron el nombre del pueblo a la fama internacional. Fue gracias a las investigaciones de James Metcalf que se recobró el origen prehispánico de esta técnica que los artesanos pensaban haber heredado de los españoles. Fuente: *Ana Pellicer web site*. On line: anapellicer.com/biografia/. (Consultado: 29/11/2015).

79 Cultura originaria del Estado de Michoacán.



Fig. 30. Ana Pellicer. (Desde izquierda) *La Libertad de Ocumicho*, 1990; *La Libertad Purépecha*, 1987; *Prendedor Etrusco-Cuanajense*, 1986.

Fuente: AAVV. *Ana Pellicer. Poemas Forjados*. (México, 2010).

significado de libertad a las diferentes “libertades” según la determinación de cada cultura, en este caso culturas indígenas a las cuales el mismo Occidente denegó la libertad.

«Muchas de las esculturas de mármol griegas, aún los desnudos, tienen las orejas perforadas, agujeros donde fueron colgados los aretes de metal. (...) La Afrodita de Melos, o la Niobe herida, con aretes, pierden su carácter de idealización universal y se transforman no en individuos, sino en miembros integrantes de un pueblo. Así una estatua griega, con arracadas planas de Michoacán o con una cadena de Oaxaca, se transforma en michoacana o oaxaqueña».⁸⁰

Estas grandes joyas lograron ser expuestas con motivo del centenario de la estatua de la libertad en el *World Trade Center* de New York.

Ana Pellicer quiso seguir con el tema realizando sucesivamente dos estatuas con la misma pose de la libertad neoyorkina: la *Libertad de Ocumicho* (1990) y *La Libertad Purépecha* (1987). La primera se caracteriza por un cuerpo donde se asoman muchos y pequeños rostros de rasgos indígenas. Estos elementos asemejan la estatua a la iconografía de la Diosa madre primordial, cuyo cuerpo a veces se representa cubiertos de muchos pechos, con la iconografía de la Virgen de Guadalupe, siendo su pedestal estrellado y su cabeza coronada por los típicos rayos de luz ondulantes.

La Libertad Purépecha representa un medio busto de indígena purépecha adornado por un gran collar y arracadas tradicionales, levantando en la mano derecha un hacha prehispánica. El cobre en sí mismo ya es símbolo de poder Tarasco, como explica la misma autora, ya que con el cobre pudieron construir armas, como el hacha de la Libertad Purépecha, y ganar el respeto de sus vecinos aztecas.

Nos parece también muy interesante informar de la explicación de cómo la artista empezó a incluir la joyería en su obra escultórica. Trabajando con los artesanos, Ana Pellicer se dio cuenta de que las mujeres no formaban parte de la producción creativa, sino que eran relegadas a trabajos menores, lo cual le dio la idea de fundar una escuela para capacitar también a las mujeres:

80 AAVV. *Joyería y Libertad*. Ana Pellicer esculturas. México D.F.: Ed. Museo de arte moderno, 1981.

«Jim⁸¹ y yo decidimos que el oficio de la joyería, era el oficio adecuado, así ellas podrían trabajar el metal mientras sus maridos producían sus cazos, jarras etc. Este oficio no competía con la técnica tradicional de sus maridos sino que la complementaba y fue así que los hombres dejaron ir a nuestro estudio a las mujeres para aprender joyería. A ellas también les mostramos libros con joyería de todo el mundo incluyendo la Tarasca y les dimos los útiles necesarios para elaborar sus joyas y las técnicas para poder elaborarlas. Poco a poco estas mujeres empezaron a producir bellas piezas, a venderlas y a ganar premios. Cuando empezaron a ganar dinero, lo invertían en sus hijos y su casa. Su situación económica cambió y también su posición ante la familia. (...) Con el tiempo me di cuenta que las joyeras, aunque produjeran bellas alhajas, nunca las usaban, sólo las vendían y seguían utilizando, sus prendas tradicionales que representaban su origen y su identidad. Fue esta actitud con relación a su producción y el no querer competir con ellas que me llevó a concebir la idea de producir un enorme brazalete de tejos de cobre».⁸²

En la obra de Ana Pellicer la joyería se hizo no sólo elemento poético, sino un verdadero compromiso social, para el rescate, mantenimiento y mejoría de las tradiciones locales.

Otro interesante proyecto de parte de un artista para el fomento de las artesanías es el *CaSa, Centro de las Artes de San Agustín Etla* fundado por iniciativa del artista zapoteco Francisco Toledo. Con la colaboración del gobierno del Estado de Oaxaca, la *Fundación Alfredo Harp Helú* y *Conaculta*, Francisco Toledo consiguió la habilitación de una antigua fábrica de tejidos, convirtiéndola en lugar de aprendizaje e intercambio entre artistas y artesanos, centro expositivo, centro de formación y fomento a la actividad musical y teatral. Hemos podido ver que el edificio cuenta con talleres artísticos tanto tradicionales como digitales, algunos destinados al aprendizaje y otros a la producción. Por ejemplo hemos podido ver el lugar de trabajo de los textiles y bordados, donde algunas artesanas estaban reproduciendo

81 Se refiere a James Metcalf, escultor y marido de la artista. Pellicer y Metcalf instalaron en su casa una escuela taller, cuya enseñanza estaba inspirada en el método Best Maugard y en las ideas de William Morris. Gracias al éxito de los cursos y el consiguiente mejoramiento de la economía local, en 1976, la escuela instalada en la casa de Pellicer y Metcalf fueron oficialmente reconocidos como parte de *Educación Pública*, convirtiéndose en *Escuela de Artes y Oficios Adolfo Best Maugard*.

82 *Ana Pellicer web site. On line: anapellicer.com/biografia/*. (Consultado: 29/11/2015).

diseños de reconocidos artistas.

Esta colaboración artistas-artesanos incluye la joyería que el mismo Toledo diseñó con referencia a los animales que animan su propia obra gráfica. El proyecto es muy interesante porque no se limita a la mera reproducción de la obra del artista en otro formato sino que hay una experimentación en técnicas y materiales. En el caso de la joyería de Toledo sus dibujos han sido recortados con láser en cuero de cabra (fruto del trabajo artesanal de otro taller local) pintados al óleo, con hoja de oro de 24 quilates. También experimentaron la reproducción de los mismos con radiografías cortadas al láser, logrando un estética muy peculiar y acertada. Estas joyas de Toledo se venden en ediciones limitadas, de pocos ejemplares, con el fin de recaudar beneficios para diferentes causas sociales. De esta manera el Centro de las Artes consigue autofinanciarse, fomentar el empleo de los artesanos locales y su capacitación con nuevas tecnologías y materiales.

Afuera del recinto del Centro de las Artes se encuentra el *Taller Arte Papel Vista Hermosa*, una fábrica de papel artesanal realizado según el procedimiento prehispánico, hecho exclusivamente con algodón, fibras y materiales naturales presentes en la misma localidad. La fábrica produce varios tipos de papel para el



Fig. 31. Francisco Toledo. *Brazalete* (corte laser sobre cuero de cabra), 2013.

uso artístico, y también confecciona libretas, papalotes u otros objetos entre los cuales se encuentra la joyería, resultado de la colaboración entre artistas. En este caso la artista joyera estadounidense Kiff Slemmons, fue invitada por Toledo a una residencia artística con el fin de realizar algunos diseños de joyería con este peculiar papel, para que algunas artesanas pudieran reproducirlos para la venta. En una entrevista, la artista explica que su acercamiento a la joyería en papel implica la referencia metafórica del papel, que remite a los libros, a la cultura etc. «*son las ideas que me interesan ante todo y la posibilidad poética en el lenguaje visual (...) yo quiero comunicar algo sobre la joyería, su importancia en la cultura y al mismo tiempo incluirla sin prejuicios en el ámbito del arte*». ⁸³ La primera colección se tituló *Huesos*, empleando sólo papeles blancos. Parecía ser como el “esqueleto” de la joyería, y fue expuesta en *Chicago Cultural Center*.

Por último citamos la serie *Ajuste de Cuentas* de Teresa Margolles, artista mexicana entre las más reconocidas por el mundo del arte contemporáneo, famosa por su interés por las violentas matanzas en México, que la llevaron a trabajar con el Servicio Médico Florense.

De otra naturaleza diferente a los precedentes, este proyecto actúa a través de la ostentosa joyería de lujo una fuerte denuncia sobre la situación del narcotráfico



Fig. 32. Francisco Toledo. *Brazalete* (corte laser sobre radiografía), 2013.

83 CUMMINS, S. Kiff Slemmons. En: *AJF. Art Jewellery Forum. On line: www.artjewelleryforum.org/ajf-blog/kiff-slemmons*. (Publicado: 02/27/2012. Consultado: 30/11/2014).

en el país. En unas vitrinas están expuestas joyas del estilo de las que usan los narcotraficantes, como símbolo de poder y pertenencia. Algunas hacen referencia al mundo del narcotráfico como la que reporta el busto del legendario bandido Jesús Malverde. Lo asombroso de estas joyas es que los vidrios, hábilmente incrustados en el oro por las manos de expertos joyeros, que parecen ser un mero elemento decorativo, están recogidos en los escenarios en que hubo un ajustes de cuentas, o incluso extraídos de los cuerpos de las víctimas. Para saber la historia que hay detrás de cada joya, ésta viene acompañada por una tarjeta que refiere el informe policial.

También en este último caso, la joyería ha sido un medio simbólico adecuado a la intención comunicativa de la artistas. Estos tres casos, bien lejos del discurso de la Joyería Contemporánea (aunque *Ajuste de Cuentas* ha sido incluido en *Twink Twice*, La primera exposición de Joyería Contemporánea latinoamericana), nos permiten evidenciar novedosos resultados en la joyería desde el ámbito de las artes.



Fig. 33. Teresa Margolles. *Ajuste de Cuentas*. 2008.



Capítulo 4

El fenómeno de la Joyería Contemporánea en México



“

Ha tenido que pasar mucho tiempo antes de que los europeos realmente entendiesen que la arena de la joyería artística abarca más que sólo a Europa y Estados Unidos. Después de todo el centro está allí y si cualquier artista del hemisferio sur o de Asia quiere convertirse en una estrella tiene que adaptarse a sus sistemas y normas. Hasta ahora los artistas de otras latitudes se han visto en la necesidad de conquistar Europa.

Liesbet Den Besten.

4.1. El cambio desde la joyería artística mexicana a la Joyería Contemporánea.

El cambio que anuncia el título es el que consideramos como clave de lectura para explicar la existencia de un antes y un después de la llegada a México de la Joyería Contemporánea internacional. La inexistencia de términos adecuados nos coloca en una situación difícil a la hora de querer referirnos a los diferentes matices encontrados en la joyería mexicana, por la diferencia del contexto cultural en el que se generan. Por tanto, basándonos en los resultados del trabajo de campo, hemos decidido adoptar el término “joyería artística” en contraposición a “contemporánea”, donde con “artística” nos referimos a aquellas obras que se formulan en el marco de un desarrollo local del concepto de joyería como expresión artística personal. Como veremos, dicho cambio se manifiesta especialmente en el desplazamiento desde el ámbito más relacionado con las Bellas Artes (en torno al concepto de “esculturas portantes” propuesto por Víctor Fosado y por esta razón hemos elegido, por asonancia, el término “artística”) hasta un ámbito más relacionado con el diseño, ya que el fenómeno que se generó en torno a la Joyería Contemporánea internacional ha llamado la atención sobre todo de los diseñadores. Creemos que el diferenciar en dos etapas la evolución de la Joyería Contemporánea en México ayuda a recuperar la originalidad e importancia de aquella experimentación que ya estaba en ciernes antes de que se estableciera la relación con el fenómeno internacional a partir del simposio Área Gris en 2010.

Por todo lo dicho, la elección de los dos términos puede justificarse también como joyería “artística” en referencia al contexto “artístico” local, siendo la joyería “contemporánea” la referencia cultural del contexto internacional globalizado. Recordamos a este propósito la sospecha de Gerardo Mosquera sobre los fenómenos culturales llamados internacionales o contemporáneos *«que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan “universales” y “contemporáneas”; adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido con estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas»*.¹

1 MOSQUERA, G. Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas. En: MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Ed. EXIT, 2010. Pág. 32.

4.1.1. Víctor Fosado, el precursor.

Víctor Fosado ha sido un personaje muy importante para la cultura mexicana. Su extenso currículum nos presenta una poliédrica actividad artística, pues se ha dedicado a la música, a las artes plásticas, teatrales y, por supuesto, a la joyería; nos presenta también una prolífica actividad de etnógrafo y museógrafo, revelándonos a un importante conocedor y promotor del arte y de las artesanías mexicanas. Sin embargo, no existen muchas publicaciones, bibliografía, ni material informativo sobre esta extraordinaria personalidad. También en el ámbito de la Joyería Contemporánea mexicana nos desconcertó comprobar que su obra es relativamente desconocida, mientras que para la primera generación de artistas joyeros esta considerado unánimemente como el precursor de un nuevo entendimiento de la joyería perteneciente al ámbito de las artes plásticas.

En la investigación de campo tuvimos la gran oportunidad de conocer y entrevistar a Esther Echevarría, curadora y galerista, viuda del artista Enrique Echevarría, tío y maestro de pintura de Víctor Fosado. Nos contó las vivencias que tuvo con Fosado, dándonos la posibilidad de complementar la información curricular que teníamos con el aspecto humano del artista. Ella nos presenta a Fosado como una *«personalidad única, muy bondadoso, sensible, hasta ingenuo, era transparente y totalmente volcado en lo que hacía... era una persona muy limpia y esto se traduce en su obra»*.² Nos lo describe como un hombre del siglo XIX, por su peculiar manera de hablar y vestir, siempre impecable y arregladísimo. Echeverría considera su influencia en la joyería tan importante como la que ejerció Spratling, aunque mientras la joyería de Spratling estaba focalizada en el aspecto comercial, la de Víctor Fosado tenía otra naturaleza, acorde al carácter del artista, que Echeverría define como *«cien por cien romántico... hasta rayando lo poco práctico»*.³

Víctor Fosado nació en 1931 en México D.F. El padre, Don Víctor Fosado, era orfebre, pintor y restaurador, interesado en las artes populares y en especial en la platería. Fue él quien aconsejó a Friedrich Davis el incluir un punto de venta de platería y artesanía fina en la recién inaugurada cadena de los restaurantes Samborns, y luego, en 1940, él mismo abre una galería de artes populares en la Ciudad de México. En este ambiente se formó el joven Víctor Fosado desarrollando un gran conocimiento y admiración hacia las artes populares y el oficio de la joyería. Creció entre el taller familiar y los maestros plateros de Taxco que vendían las obras al padre. Esther

2 Esther Echevarría entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

3 Ibídem.

Echeverría nos cuenta que desde muy joven Víctor iba temporadas largas a Taxco a ver cómo trabajaban la plata; en estas ocasiones los artesanos le dejaban recoger la limadura que les sobra, él la procesaba por su cuenta y con ella realizó sus primeras piezas. En su etapa de formación aprendió también en el taller de los maestros Dámazo Leal y Teodoro Flores. Se formó en dibujo y pintura con el maestro Enrique Echeverría y en escultura en madera con el maestro Ignacio Flores Arias. Estudió en la *Escuela Nacional de Música* de la UNAM, y en la *Escuela Nacional de Antropología* como asistente invitado, y tomó varios cursos sobre Historia del Arte Mexicano y Precolombino.

A principios de los años cincuenta su padre fue nominado administrador del *Museo Nacional de Artes e Industrias Populares*, encargando a su hijo el desempeño de varios cargos, desde la museografía, la investigación sobre técnicas y materiales, hasta la selección de las obras adquiridas por la colección del museo.⁴ Empezó a viajar por el país con el objetivo de estudiar el arte popular e investigar sobre las técnicas y materiales, contribuyendo a la mejoría de la calidad de los trabajos artesanales. Esta investigación le sirvió para afinar el criterio de evaluación de la calidad artística de las obras. Estas experiencias lo llevaron a ser un experto del ámbito, y a recibir muchos encargos, a lo largo de su vida, como comisario artístico de colecciones de arte mexicano para algunos museos de Francia y Suecia. Así mismo se encargó de la museografía



Fig. 1. Víctor Fosado. *Mundo Barroco*, 1950.



Fig. 2. Víctor Fosado. *Añoranza Itro-Dual*, 1970. Fuente: AAVV. *Víctor Fosado retrospectiva*. (Ed. Franz Mayer, 2001).

4 AAVV. *De todos los tiempos. Víctor Fosado. Retrospectiva*. México: Ed. Museo Franz Mayer, 2001. Pág. 13.

de varias exposiciones y eventos culturales en México, Europa y Estados Unidos.

A mitad de los sesenta abre una galería, que dirigió durante un tiempo, en la que exponían conjuntamente artistas populares y pintores de vanguardia. También inaugura *Las Musas*, café y centro de arte independiente, que se convirtió en el referente del arte experimental de aquel tiempo. Con *Las Musas*, Fosado dio la oportunidad a muchos artistas independientes de poner en escena sus proyectos, obras de teatro, música, danza, performance y poesía. Allí confluyeron Alejandro Jodorowsky, Alfonso Arau, Alberto Isaac, Juan José Gurrola entre otros, con los cuales colaboró como actor, escenógrafo, coreógrafo y músico. También Fosado solía realizar conciertos de música prehispánica, con instrumentos indígenas, principalmente el *teponaztli*, que él mismo fabricaba. Ester Echeverría nos cuenta el detalle de que con ocasión de sus conciertos llevaba puestas unas piezas de joyería especiales, que él ideaba exclusivamente para la ocasión: *«era un religioso en el sentido más fino, más estricto de la palabra, era un ritual para él. El hecho de ir a tocar merecía un respeto enorme a tal punto que según lo que iba a tocar, las joyas iban de acuerdo con el concierto»*.⁵

Su interés por el arte mexicano lo llevó a un profundo estudio sobre José Guadalupe Posada, por el cual fue nombrado curador de la exposición homenaje al famoso grabador, en París. Según cuanto ha sido documentado por el mismo artista, André Breton había pedido a México una exposición de Posada porque era considerado uno de los “maestros surrealistas universales”. Como veremos más adelante el viaje a Europa y el ambiente surrealista influenciaron mucho su trayectoria artística y la visión que él tenía sobre su propio trabajo.

A finales de los setenta se trasladó a Cancún con su familia aceptando la invitación del gobierno y de FONATUR a fin de colaborar en las actividades culturales de la comunidad. Ester Echeverría nos comentó con resentimiento, que si Fosado se hubiera quedado en la Ciudad de México hubiera tenido una repercusión mucho más grande, pero él era una persona que *«vivía como en un cuento»* y no le importó irse a Cancún cuando allí todavía no había nada, *«estaba fascinado por el mar, los enhotés... Compró un antiguo barco chino, tallado en madera, que trajeron para una película que se grabó en Cancún. Su barco estaba allí entre los barcos modernos. Estaba fascinado de la vida»*.⁶

5 Ester Echeverría entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

6 *Ibídem*.

4.1.1.1. Las esculturas portantes de Víctor Fosado.

Todas las experiencias adquiridas trabajando en diferentes ámbitos culturales, se reflejan sin duda en la peculiar concepción con la que enfrentaba la creación de joyas: por un lado, un gran conocimiento técnico e histórico del oficio, alimentado por su alta consideración y respeto por las artesanías, y por el otro una aproximación experimental y desinhibida, como lo era el arte en aquellos años. Ester Echeverría recuerda cuando, en un principio, el joven Fosado trabajaba la joyería con el intento comercial de venderla en la tienda de artes populares de su padre, y aunque sus primeras piezas seguían el diseño de las arracadas tradicionales tenían un sello muy personal:

«Era notable la influencia de la joyería de la colonia... como en el barroco mexicano, aunque el diseño era europeo se veía la mano del indígena. Algo muy naif, muy tierno, quizás menos exquisito pero con más ternura, pajaritos, florecitas estilizadas... Este carácter era lo que se percibía en las joyas de Víctor. (...) En poco tiempo todas las bailarinas, pintoras, escritoras de México íbamos a la tienda a comprar y encargarle a Víctor, que empezó a hacer piezas especialmente inspiradas para cada persona. Si tenías unas perlas o alguna joya heredada que no te gustaba él te la transformaba en algo realmente singular».⁷

Es importante, entonces, destacar que su público pertenecía al medio artístico, capaz de apreciar su originalidad, capaz de darse rápidamente cuenta del valor y de la aportación de estas piezas nada convencionales. Gracias a este tipo de clientes Fosado pudo trabajar sin tener limitaciones impuestas por el gusto del público, que lo llevaron a desarrollar una joyería artística sin carácter comercial. El aspecto informal, los grandes tamaños, y los materiales pobres que incluía en su joyería son factores muy importantes para definir a Fosado como precursor en México de la que hoy definimos como Joyería Contemporánea.

Empezamos mencionando que en su obra Víctor Fosado empleaba cualquier tipo de material que pudiera servir a la composición, o le pudiera ser fuente de inspiración, a este respecto Ester Echeverría comenta que:

«Dignificaba inclusive piedritas que no valen nada, o un trocito de plomo, la cabecita de un monito antiguo la convertía en joya, era de una

7 Ibidem.

habilidad impresionante para magnificar todo lo que usaba. Empezó a usar trocitos de muebles, algún relieve que se soltaba de la esquina de un baúl forjado y de esto hacía una joya espléndida».⁸

Los materiales empleados derivaban a menudo de los objetos populares, como los milagritos, las recurrentes manos en estilo barroco; en algunas piezas emplea la lupa, elemento tradicional en la joyería Mazahua, montándola como las otras piedras, creando armónicas composiciones; a menudo incluía en sus creaciones piezas prehispánicas originales, como las cuentas de jade, y la nariguera del collar *Loa a Netzahualcóyotl*.

Las piezas, a veces, podían resultar muy poco prácticas, por el peso o el tamaño, lo cual manifiesta la prioridad que el artista atribuía al acto creativo más que a la función práctica de la joya. «*En realidad él lo que hacía eran esculturas*», nos comenta Ester Echevarría, «*un día me hizo un collar que era muy pesado, y le comenté: Esto es fantástico, pero es como para ponerlo en un pedestal ¿no? y el contestó: Si comadrita, porque lo que hago son esculturas portantes*».⁹ El apelativo “esculturas portantes” fue retomado por la generación posterior, lo cual atestigua el gran antecedente y la influencia que su obra aportó.

Ester Echeverría testimonió en varias ocasiones el método con el que Víctor Fosado creaba sus obras. En la entrevista nos compartió algunas anécdotas:

«A veces observaba la manera cómo hacía sus joyas (...) hacía muchos dibujos, mi marido ha sido su maestro de dibujo y pintura pero afortunadamente Víctor se dedicó más a la joyería. Sus bocetos eran en sí obras de arte porque los hacía como si fueran códices prehispánicos, contaban toda la historia desde que se encontró la pieza de jade, o el trocito de reloj antiguo, construía toda la historia de la joya que invariablemente terminaba en algo espectacular».¹⁰

Hemos encontrado también una explicación del propio autor para entender mejor las dinámicas de su proceso creativo:

«Tengo una pieza que se llama Flores para Siete Lunas. Encontré una piedra de obsidiana que tiene una mancha plateada que es como una luna creciente. Esta pieza me dio la idea de los espejos prehispánicos

8 Ibídem.

9 Ibídem.

10 Ibídem.

de obsidiana con las cuales los adivinos hacían sus profecías. Como mi número es el 7, me nació la idea de que este espejo reflejara siete lunas; la primera de ellas debería ser la piedra de obsidiana. Después encontré una pieza antigua de bronce que era un ramito de flores; entonces se me ocurrió la idea de hacer las flores como una ofrenda para las siete lunas».¹¹

Como vemos queda claro que su intención a través de la joyería es la de crear obras en las que confluyan todas sus pasiones, desde la mística, el surrealismo, lo prehispánico, hasta dejarse llevar por los azares de los *objet trouvés*. Después de haber estado en contacto con el ambiente artístico parisino, el artista, ubicó sus “esculturas portantes” dentro de la corriente del surrealismo:

«Pude hacer una confrontación de lo que es el arte mexicano, tanto lo prehispánico como dentro de esta corriente, por las formas, los conceptos, las estilizaciones y principalmente por la esencia que tienen estos objetos de arte. (...) El surrealismo no necesariamente tiene que ser la palabra en sí o la formación del grupo, es más bien un espíritu palpable, que se asemeja al de los creadores prehispánicos. Ambos transformaron sus



Fig. 3. Victor Fosado.
Loa a Netzahualcóyotl, 1970.
Fuente: AAVV. *Victor Fosado retrospectiva*. (Ed. Franz Mayer, 2001).

11 MASTER, M. La luna siempre ha sido de plata. En: AAVV. “*De todos los tiempos...*”. Op. cit. Pág. 9

*visiones o la misma naturaleza por medio de estilizaciones o esencia de todo lo que veían y todo lo que hacían. Esto me llevó a interpretar de una manera muy diferente lo que ofrece el arte prehispánico. Desde entonces he iniciado una búsqueda en cuanto a su aspecto plástico».*¹²

Según estas consideraciones y retomando la opinión de los surrealistas que consideraron a Posada uno de los maestros surrealistas universales, resulta muy interesante ver cómo tiene lugar el recíproco descubrimiento de afinidades entre culturas tan lejanas y distintas, y cómo esto se manifiesta en el arte de Fosado.

4.1.1.2. La joyería Pigtoportante de Víctor Fosado y Arnaldo Coen.

Uno de los proyectos experimentales más interesantes que hemos encontrado en la trayectoria de Víctor Fosado fue la serie de joyas *Pigtoportantes*, que realizó en colaboración con el pintor Arnaldo Coen, expuestas en 1974, en la Galería GDA, Ciudad de México. El manifiesto que anunciaba la exposición explica las intenciones de los autores de manera muy bizarra, comenzando por el título: Piezas de Joyería “Pigtoportantes” o “la obra de arte a nivel de uso común” (a dos actos). El manifiesto sigue explicando que el pintor Arnaldo Coen experimentó la “operación micro-pigtante”, logrando la re-proyección al tamaño natural, mientras que Víctor Fosado a través del diseño objetual enmarcó dichas “micro-pinturas” para el “tamaño natural *corpante*”.

Esta exposición marca un antecedente muy importante, donde la joyería no está presentada como tal sino incluida en un evento artístico experimental. En este proyecto resalta la consideración de la joyería como posibilidad para que la obra de arte, en este caso la pintura de Coen, baje de su pedestal y viva una relación mas corporal con el usuario.

En 2013 estas obras fueron incluidas en la exposición *Construir La Sucá*, en la Galería House of Gaga, en la Condesa, México D.F., junto con la obra de otros artistas como Bill Copley, Juan José Gurrola, James Metcalf y Ana Pellicer. El objetivo de la exposición era el de *«analizar constelaciones y relaciones que rebasan prácticas, disciplinas y espacios físicos a partir de los agentes activos desde los cincuenta en México (...) un primer esfuerzo en esbozar de una manera libre un complejo sistema de flujos, influencias y relaciones de un grupo de artistas que jugaron varios roles y*

12 *Ibidem.*

*habitaron diversos personajes cuyas historias se tocaron en diversas ocasiones».*¹³ La inclusión en este contexto del proyecto de joyería *Pigtoportante* de Fosado y Coen demuestra el reconocimiento de su importancia dentro del escenario artístico mexicano de aquellos años.

Después de esta experiencia, a principios de los 80, también Arnaldo Coen empezó a dedicarse a la joyería, realizando una colección de más de trecientas piezas. Como nos comenta Ana Elena Mallet, según su investigación, él quería dejar de fumar y para entretenerse empieza a hacer joyería sin ninguna intención comercial. La de Coen sigue siendo una joyería muy inspirada por Fosado, de hecho él considera también a sus piezas collares como esculturas portantes, como resultados de reflexiones y diálogos con el cuerpo.



Fig. 4. Víctor Fosado y Arnaldo Coen. Joya Pigtoportante y manifiesto de la exposición.1974.

13 STRAU, J. Construir la Sucá. En: *House of Gaga Gallery*. On line: www.houseofgaga.com/30_building_the_sukka.php (Publicado: 12/11/2013. Consultado: 23/01/2015).

4.1.2. La primera exposición de Joyería Contemporánea internacional en México.

Según nuestra investigación, la primera exposición de Joyería Contemporánea internacional, entre las pocas que tuvieron lugar en México, fue la de *Joyería y Metalistería Contemporánea Estadounidense*, en 1975. Esta exposición marca un antecedente, ofreciendo una importante oportunidad para el público mexicano de conocer un nuevo concepto de joyería que sus vecinos estadounidenses estaban desarrollando, en una época en la que no había posibilidades de comunicaciones tan eficaces como ahora. La exposición dio la oportunidad a Pedro Leites, mencionado director de la firma TANE, de conocer personalmente a estos joyeros, alguno de los cuales fueron invitados a colaborar con él.

Fueron expuestas en la Galería Universitaria Aristos las obras de cuarenta participantes, entre ellos Glenda Arentzen, Robert Ebendorf y Bruce Metcalf, este último, presentado en aquel entonces como un estudiante de la Syracuse University. La obras del catálogo son significativas del cambio en el concepto clásico de joyería, dando la posibilidad al público mexicano de tener una experiencia directa de lo que sus vecinos estaban realizando. La plata está presente en la mayoría de las obras pero siempre acompañada de materiales plásticos de diversas clases (delrin, acrílico, plexiglás, *plastic tubing*); otras piezas son de otros metales como el hierro, el acero, o el plomo de las miniaturas de la irónica obra presentada por Metcalf, con el título: *Gusanos de Marte invaden un auténtico pueblo de Nueva Inglaterra y son atacados por la Guardia Nacional*. Destaca también el famoso broche *Hombre con su Abeja*, de Robert Ebendorf, realizado completamente con materiales ajenos a la joyería clásica, y con una estética muy revolucionaria, siendo ésta una pieza de 1968.

Con este evento se dio a conocer también la importancia que los estadounidenses atribuyen a la formación y desarrollo de la artesanía, fomentando su lado artístico e individualista, tal y como explica Harry Dennis, Director ejecutivo de *New York State Craftsmen*:

«A partir de los últimos 10 ó 15 años, las escuelas y universidades de Estados Unidos han sido los nuevos patrocinadores de las artesanías contemporáneas. Esto ha sucedido especialmente en el estado de Nueva York donde la State University of New York, ha hecho una contribución relevante a la educación del artesano. A través de su esfuerzo, recursos casi ilimitados de tiempo y materiales han estado al alcance del artesano

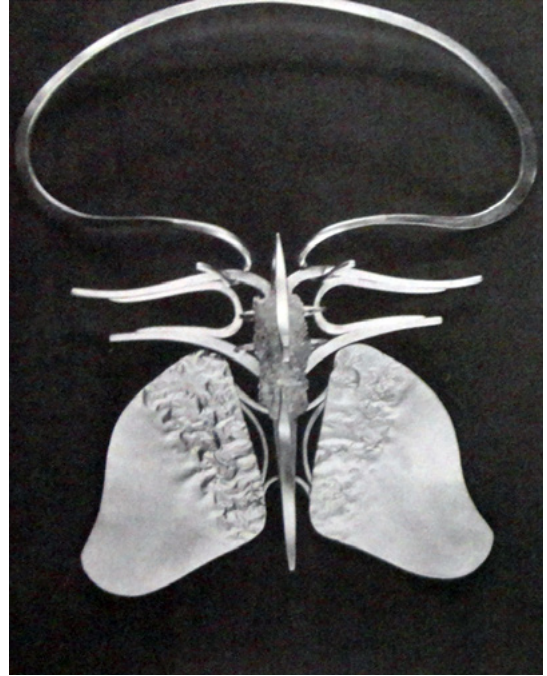


Fig. 5. Desde izquierda: Robert Ebendorf. *Hombre con su Abeja*, multimaterial;
Marilyn Davidson. Collar, plata y fluorita;
Bruce Metcalf. *Gusanos de Marte invaden un auténtico pueblo de Nueva Inglaterra y son atacados por la Guardia Nacional*, plomo y esmalte pintado.
Fuente: AA.VV. *Joyería y metalistería contemporánea. Contemporary jewelry and silversmithing*, 1975. New York/USA. México DF. Ed. Galería Universitaria Aristos, 1975.

*permitiendo que éste desarrolle su propias energías creativas libres de presiones comerciales».*¹⁴

Las palabras del Director nos dan una visión de una mentalidad vanguardista con respecto al fomento cultural, que antaño, como hoy, no existe en la política cultural mexicana. Sigue ilustrándonos que los educadores son los mismos artesanos, elegidos entre los más relevantes de Estados Unidos. Como hemos visto en el primer capítulo, el trabajo creativo de los joyeros está muy apoyado por las instituciones estadounidenses, a través de exposiciones de este tipo, gracias al interés de museos y galerías en generar audiencia y crear un mercado para el desarrollo de este arte.

4.1.3. Primeros fermentos en torno a la joyería artística.

Un grupo de artistas interdisciplinarios, entre las décadas de los ochenta y los noventa, empezó a realizar exposiciones colectivas donde a menudo participaba también la influyente obra de Fosado. La situación mexicana era muy aislada, reducida a muy pocos artistas, y ubicada principalmente sólo en la capital. Gracias al trabajo de campo hemos podido recuperar parte de los folletos de las exposiciones, con interesantes escritos firmados por algunos historiadores y críticos de arte. Estos breves textos demuestran la existencia de una discusión sobre temas y cuestiones parecidas al paralelo debate europeo, en las consideraciones acerca de la identidad inestable de esta inusual expresión artística, aportando puntos de vista desde diferentes ámbitos que permitieron al discurso deslizarse a un territorio conceptual más amplio que la propia joyería. En el folleto de la exposición *Orfebrería, Joyería, Escultura ¿o Qué?* (1990), José Lever cuestiona el problema de la definición de este tipo de obra declarando que *«las definiciones con que se cuenta hasta el momento parecen no satisfacer precisamente a quienes se dedican a estas disciplinas»*.¹⁵ Subrayando, con esto, no sólo la dificultad de definición de la obra sino de su creador: *«¿Son también artistas plásticos, o son artesanos o simplemente orfebres?... ¿o son simplemente ARTISTAS, así, a secas y con mayúsculas?»*, y concluye, *«la pretensión es que el trabajo hable por sí sólo»*.¹⁶

En el mismo año la exposición *Líquido-Sólido. Antecedentes y Tendencias Plásticas de la Joyería Mexicana*, presenta conjuntamente las obras de artistas que se expresaban

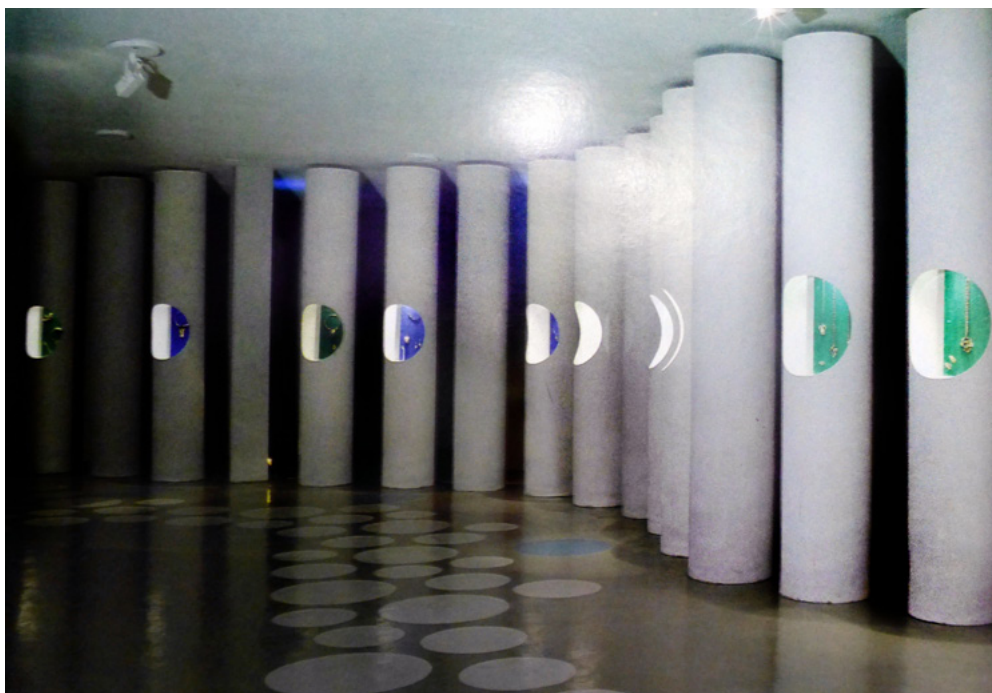
14 AAVV. *Joyería y metalistería contemporánea = Contemporary jewelry and silversmithing, 1975. New York/USA*. México: Ed. Galería Universitaria Aristos, 1975.

15 LEVER. J. presentación de la exposición *Orfebrería, Joyería, Escultura ¿o Qué?*. (Tríptico) México D.F. 1990.

16 *Ibidem*.



Fig. 6. Galería Universitaria Aristos.
Desde izquierda, montaje de la exposición colectiva *Joyería y Metalisteria Contemporánea Estadounidense*, 1975. Montaje de la exposición de Víctor Fosado, *Casi Siempre... Escultura Portante*, 1994.



a través de la joyería y las obras de artesanos, proponiendo una confrontación sobre estas dos distintas maneras de entender la joyería, al mismo tiempo muy vinculadas entre ellas.

Para la exposición *Los Privilegios de los Sentidos* (1991), J. Alberto Manrique explica la distinción entre las joyas artísticas y las que provienen del ámbito de la artesanía y del diseño. El artista orfebre, aclara Manrique, es el que emplea los materiales, sean estos metales o no, como medio de su personal expresión, «*crea en el sentido que lo hace un pintor o un escultor*».¹⁷ Por tanto, insiste Manrique, la intención es la misma que otro artista pero la obra resultante muy diferente y ambigua, entre arte objeto y joya. En los folletos de este periodo encontramos reflexiones también de las famosas promotoras culturales Miriam Kaiser y Cristina Payan que apoyan la consideración de la joyería como arte.

Las exposiciones se presentaban tanto en galerías de arte, por ejemplo la Galería Andrés Siegel, como en galerías de diseño, entre ellas la Galería Mexicana de Diseño. De los artistas participantes citamos a Lucila Rousset, Andrés Fonseca, Ofelia Murrieta, a los que hemos tenido la oportunidad de conocer y entrevistar en la estancia de investigación en México.

Esta primera etapa de experimentación en torno a la joyería no trascendió, se diluyó con el tiempo, no consiguiendo consolidarse en un grupo. Ofelia Murrieta junto con

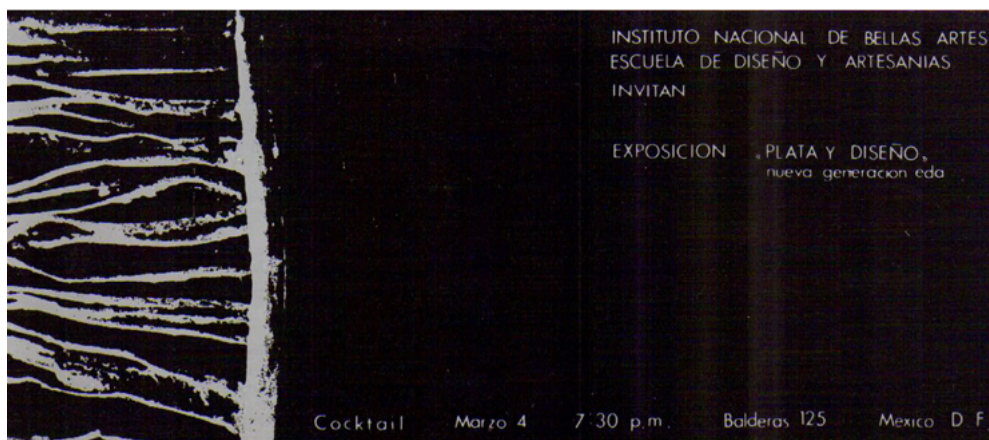


Fig. 7. Folleto de invitación a la exposición *Plata y Diseño. Nueva generación EDA*.

17 MANRIQUE, A. presentación de la exposición *Los Privilegios de los Sentidos*. (Tríptico) México D.F. 1991.

Andrés Fonseca, intentaron crear una agrupación fundando la *Asociación Autores de Joyas en México*, con la intención de crear «un espacio natural donde exhibir, porque las galerías nos dicen que somos artesanos por lo cual, a su vez, nos dicen que somos joyeros. Estamos en tierra de nadie».¹⁸ En el año 2003, la asociación abre también el estudio *Hablando en Plata*, un lugar de encuentro estable para los artistas joyeros. En los primeros años la asociación fue muy activa realizando proyectos colectivos, catálogos y cursos, invitando a expertos como el español Carles Codina, en 2008, cuando gracias a la invitación de Ofelia Murrieta se relacionó con el ambiente de la joyería mexicana por primera vez. Estas iniciativas no tuvieron mucho seguimiento por falta de unión entre los participantes. *Hablando en Plata* se convirtió en una escuela particular, *Plata925*, dirigida por el diseñador industrial Jorge Anaya, ex alumno y ex colaborador de los fundadores. Los entrevistados coinciden en que



Fig. 8. Vista de la exposición *Hablando en Plata* en la Galería Siglo XXI. México DF.
Foto cortesía de Andrés Fonseca.

18 MACMASTERS, M. Persisten “plateros” en su lucha para que sus obras sean consideradas arte. En: *La Jornada*, revista UNAM. On line: www.jornada.unam.mx/2007/07/14/index.php?section=cultura&article=a04n1cul. (Publicado: 14/07/2007. Consultado: 26/10/2014).

el problema principal fue la incapacidad de establecer un grupo que se respaldara mutuamente avanzando todos juntos en un camino compartido.

A partir de los años 90, de manera independiente a sobredicho circuito, destaca el trabajo de Lorena Lazard y Andrés Quiñones, y gracias a su colaboración pudimos reconstruir otra faceta de la joyería artística mexicana de aquellos años.

Lorena Lazard volvió a México en 1995, desde los Estados Unidos, donde estuvo en contacto con el ambiente de la Joyería Contemporánea de Houston, Texas. Nos comenta que regresando a México no consiguió encontrar otras personas que estuvieran trabajando en lo mismo que ella, lo cual atestigua la poca visibilidad que tenía la primera generación de artistas joyeros, inclusive en la misma capital.

Durante los años ochenta los jóvenes artistas se impusieron en la escena artística urbana con la apertura de espacios alternativos a los oficiales, entre ellos los hermanos Quiñones, los pintores Héctor y Néstor, que convierten la casa paterna, una enorme villa en Coyoacán, en un centro de arte, punto de reunión y estancia de artistas, músicos, cineastas, actores de teatro, escritores, críticos de arte y curadores independientes; finalmente en 1986 la casa se confirmó como un lugar para exponer, con el nombre de *La Quiñonera*. Fue en este ambiente donde el tercer hermano, Andrés Quiñones, pudo entrar en contacto con distintas áreas artísticas y entre ellas elegir a la joyería.

Entre estos primeros autores de joyería artística incluimos también al japonés Kunio Takeda, que hace 40 años decidió quedarse a vivir en México. Su historia es muy adecuada para resaltar la fascinación que ejerce la cultura mexicana en algunos artistas extranjeros. Takeda es también otro ejemplo de coleccionista y vendedor de arte popular mexicano que, por este camino, llegó a aprender el oficio de la joyería convirtiéndose en un reconocido maestro.

Las experiencias de estos artistas nos atestiguan la existencia en México de un periodo de vívida inquietud por dar nueva razón de ser a la joyería, en el que se abrió un debate paralelo al europeo.

4.1.3.1. Lucila Rousset.

Lucila Rousset nos comenta que ya desde los setenta ella era parte de un grupo de artistas, entre los cuales cita a Fernando Arechavala y Gabriel Ruiz, que consideraban la realización de objetos-joyas como una expresión más de su creación. *“Somos artistas”*, afirma Lucilla Rousset, *«en toda la extensión de la palabra, y la joyería es*

*parte de las artes plásticas indudablemente».*¹⁹

Lucila Rousset hace hincapié también sobre la importancia de la educación artística que ella y su generación adquirieron en la Escuela de Diseño y Artesanía, en la Ciudadela que, recordamos, era una especie de Bauhaus, donde los ingresados tenían una formación completa en todos los ámbitos incluyendo la cerámica y la joyería. Ella entró a la escuela para aprender escultura, allí le fue posible experimentar en otras técnicas y *«cuando conocí el taller de esmalte entendí que esto iba a ser por toda la vida, esto era lo mío... ;me fascinó la alquimia del horno!»*. La primera generación de artistas joyeros se educa en esta óptica de considerar la joyería como un medio expresivo entre otros, siguiendo el camino abierto por Víctor Fosado, considerando estas obras de la misma manera que él: “esculturas portátiles” o “esculturas portantes”.

En el caso de la obra de Lucila Rousset estos apelativos cobran un significado literal, siendo sus joyas parte integrante de una pieza más grande, dejando, entonces, la posibilidad de ser llevadas puestas o apoyadas en su base, siendo en este caso admiradas como escultura, u objeto de arte. Su obra se caracteriza por el uso del esmalte, y el juntar distintos metales, cobre, latón, tumbaga y plata, por medio de la ingeniosa elaboración de amarres e intersecciones que excluyen la soldadura como elección estilística, sintiendo de esta manera su impulso creativo más libre.

Interesante, para entender el prejuicio



Fig. 9. Lucila Rousset. *Atardecer*, 1995.

19 Lucilla Rousset entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

vigente también en México respecto a considerar la joyería como arte, es la anécdota que nos contó sobre la dificultad que encontró en exponer sus piezas en el *Jardín del Arte*. Desde hace casi cincuenta años los artistas empezaron a exponer cada sábado, sus obras en una plaza del barrio de San Miguel, en respuesta a la falta de espacios y a las difíciles condiciones que imponían las galerías privadas. En poco tiempo el evento adquirió renombre siendo conocido como el *Jardín del Arte*. Cuando Lucila Rousset quiso exponer allí sus piezas de joyería no fueron admitidas. Entonces ella las enmarcó y las presentó como pequeños cuadros o esculturas, siendo entonces aceptada su participación. Con respecto a lo sucedido, Lucilla Rousset comenta que a la orfebrería le falta todavía dar el gran salto a obra de arte, tal y como lo hicieron los textiles, con Marta Palau, inaugurando la bienal de textiles, «*ahora no hay quien no considere los textiles dentro de las artes plásticas*»;²⁰ luego los ceramistas en los años 80, encabezados por Hugo Velásquez y Alberto Díaz de Cossío, consiguieron el reconocimiento; mientras que los orfebres «*de pequeñas series de autor*» no han todavía logrado dar este paso, «*falta la irrupción, el decir: mi pieza no la vendo como una joya, la vendo como una obra de arte*».²¹

Paralelamente a su actividad artística, Lucila Rousset ha desarrollado su carrera dentro de la promoción cultural, ejerciendo diversos cargos en instituciones como la UNAM, el INBA y en el Gobierno del Distrito Federal; fue directora del *Centro*



Fig. 10. Lucila Rousset. Desde izquierda, *La Pasión*, 1989; *Rayo del Sol* (escultura), 2000.

20 MACMASTERS, M. Persisten los plateros en su lucha para que sus obras sean consideradas arte. En: *La Jornada*, revista UNAM. *On line*: www.jornada.unam.mx/2007/07/14/index.php?section=cultura&article=a04n1cul. (Publicado: 14/07/2007. Consultado: 26/10/2014).

21 Lucilla Rousset entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

Cerámico, la primera galería especializada en cerámica de autor. Desde 1998 a la fecha es académica en la Facultad de Arquitectura donde trabaja como comisaria artística del MUCA, *Museo Universitario de Ciencias y Artes*.

4.1.3.2. Ofelia Murrieta.

La entrevista a Ofelia Murrieta se realizó en su casa, donde nos resultó asombrosa la cantidad de obras presentes: esculturas en bronce, instalaciones con materiales heterogéneos apoyadas en un rincón o colgadas en la pared, una vitrina y un armario de cajoncitos lleno de joyería, y más cosas que la casa nos deja sólo entrever, como su taller lleno de objetos de arte popular. La cantidad de producción artística parece reflejar su carácter enérgico y activo, mientras que el interés por el arte popular parece reflejar su sensibilidad hacia las cuestiones sociales.

El arte de Ofelia Murrieta se caracteriza por haber hecho del imaginario popular mexicano el leitmotiv de su obra. La artista nos cuenta que en la joyería los temas que trata están principalmente relacionados con su identidad como mexicana y como mujer, responsabilizándose en el compromiso social que ambos aspectos implican, en el rol de madre, activista, feminista y maestra. Su interés por la cultura popular la llevó a recorrer toda la república dedicándose desde hace más de 10 años a la



Fig. 11. Ofelia Murrieta con un collar de la colección *Bicentenario*, 2010.



Fig. 12. Ofelia Murrieta. Broche y collar de la colección *Sirenas del Alba*, 1997.

capacitación profesional en las comunidades de artesanos más aisladas, creando situaciones de recíproco aprendizaje e intercambio cultural.

Ofelia Murrieta es originaria del norte del país, y sólo cuando se mudó a la Ciudad de México para sus estudios fue cuando descubrió «la abundancia de color, la abundancia de formas, la abundancia de fiestas».²² En la capital cursó la EDA, *Escuela de Diseño y Artesanías*, donde descubrió su pasión por la plata como material con el cual expresarse. En 1979 termina la academia y entra a estudiar ciencias humanas en la *Universidad del Claustro de Sor Juana*, formación que marcó profundamente tanto su vida como su obra. Al terminar la carrera volvió a dedicarse a tiempo completo a la joyería, que nunca había dejado:

*«Allí fue cuando conocí a Andrés Fonseca e hicimos una primera exposición en los talleres de Coyoacán que para mí ha sido un parteaguas. La exposición se titulaba: Arte, Artesanía, Diseño ¿o Qué? y exponíamos allí los locos que estábamos haciendo cosas extrañas con la plata o con los metales, y allí confluimos. (...) En esta ocasión fue donde yo descubrí que se pueden contar historias con la plata».*²³

El 29 de agosto de 1995 *El País (México)* dedica un artículo a su obra volviendo a emplear la expresión “escultura portable”. El periódico define a Ofelia Murrieta como

22 Ofelia Murrieta entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

23 *Ibidem*.

pionera en la lucha por conseguir espacios de exhibición para piezas de artistas que, como cita el periódico, ni son estrictamente joyas ni tampoco se les incluye en las galerías, dejando claro el problema que plantea este tipo de obra y que sigue vigente hasta la fecha.

Como hemos dicho, sus obras toman cuerpo por medio de los sujetos del variopinto mundo de la cultura mexicana, la santa muerte, la Virgen de Guadalupe, sirenas y otros personajes y objetos del arte popular.

«Yo tengo colecciones de lo que quieras, pregúntame y lo he hecho (...) en cada objeto que produzco hay atrás una gran investigación, no sólo en el campo de las formas sino también en el campo de las ideas. Por ejemplo hice una colección de la sirena (...) empecé a investigar todo lo relacionado con las sirenas, como arquetipo de la tentación (...) pero era como una tentación de la intelectualidad, porque la sirena tiene cerebro y no la sexualidad, y realizamos una serie de más de 70 piezas que terminó en la Feria Internacional de los Mares en Portugal. Otro proyecto es sobre la pintura rupestre, también viajó muchísimo, y terminó en el Instituto Cervantes en Milán... como que las piezas caminan solas, son exposiciones itinerantes que se hacen no necesariamente para vender. Puedo hacer otras piezas con el mismo concepto para la comercialización, pero en principio las piezas están diseñadas y pensadas para

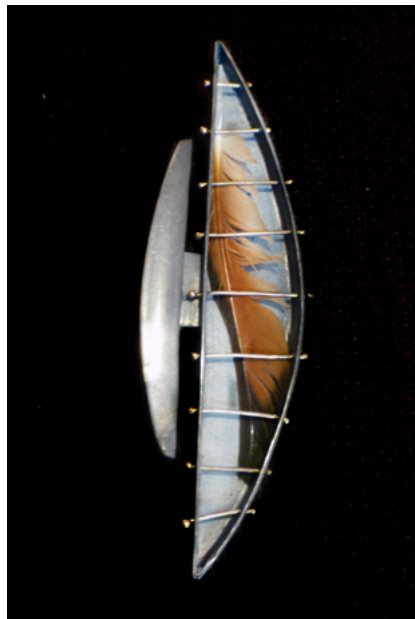


Fig. 13. Ofelia Murrieta. Arriba: *Sin título*, broche inspirado en la arquitectura del edificio de la Torre Mayor, de la Cd. de México, 2006; Abajo: *Sin título*, broche de la colección *Rostros y Cuerpos Femeninos*, 1990.

*exhibir y contarte una historia».*²⁴

Su joyería ha sido muy reconocida en México y tuvo una larga difusión internacional, desde su primera exposición *Rostros y Cuerpos Femeninos en New York* (1990). Ofelia Murrieta suele realizar exposiciones temáticas donde las piezas de joyería estén acompañadas por poesías, videos, fotografías o instalaciones. Ella trabaja siempre en equipo, apoyándose en la habilidad de otras personas en los asuntos técnicos, incluso en la joyería a menudo colabora con un taller de maestros orfebres en Taxco. Con “trabajo de equipo” Murrieta entiende también la inclusión en el proyecto expositivo de expertos en un determinado tema que la puedan ayudar a incursionar más a fondo en el tema. Por ejemplo en la exposición colectiva sobre el tarot los artistas invitaron a colaborar a un tarotista, una psicoanalista, y un experto en estéticas; finalmente el día de la exposición había también una persona leyendo el tarot al público.

*«¿Por qué te cuento esto? porque mis objetos nunca van solos, siempre van acompañados de un saber. Si esto se llama joyería contemporánea, joyería conceptual, joyería... a mí no me preocupa, yo expreso lo que yo necesito expresar, cómo se llame es la cuestión de los críticos que van a dilucidar cuál fue nuestro trabajo. Ellos lo van a clasificar donde lo quieran poner, los objetos tienen que hablar por sí mismos».*²⁵

Ofelia Murrieta escribió varios artículos sobre la historia de la plata, indumentaria y arte popular mexicano, ha trabajado como comisaria artística de varias exposiciones nacionales e internacionales y entre 1992 y 1996 fue directora del *Museo de la Indumentaria Mexicana* en Ciudad de México.

4.1.3.3. Andrés Fonseca.

Andrés Fonseca vuelve a México desde Europa en 1986, tras haber estudiado en los principales centros de la Joyería Contemporánea europea: la Escola Massana y la Academia de Arte de Múnich.

Empezó sus estudios artísticos en su país de origen, Colombia, en la Facultad de Bellas Artes de la *Universidad Nacional de Bogotá*, estudiando al mismo tiempo joyería en el taller de Nuria Carulla. Interesado en la escuela Massana donde ella

24 *Ibídem.*

25 *Ibídem.*

había estudiado, decidió en 1975 trasladarse a Barcelona y cursar el grado de *Diseño en Joyería y Grabado*. Allí trabajó en el taller de Ana Font, profesora de la Massana y diseñadora para diferentes firmas alemanas. En la entrevista nos cuenta que en aquellos años en Barcelona sólo estaba empezando la experimentación en torno a la joyería, pero todavía no se hablaba de Joyería Contemporánea. Con sus compañeros de curso realizaron varios proyectos artísticos que nacían de la expansión de la joyería, desde el cuerpo hasta llegar a la performance:

*«Empezamos a hacer objetos como por ejemplo ponerle cierres de caja a un saco. (...) O hicimos objetos para ponérselos en la cabeza, siempre como buscando hacer cosas diferentes a lo normal de la joyería, pero no como una lucha sino que así salía, esto era lo que hacíamos. Hicimos un performance con caracoles, o haciendo pan, cosas así... un juego, y al mismo tiempo se buscaban exposiciones, se hicieron algunas exposiciones, nunca la llamamos Joyería Contemporánea simplemente se trataba de expresarse con esa técnica que estábamos aprendiendo».*²⁶

Los contactos de Ana Font en Alemania lo llevaron a seguir sus estudios en 1978 en la Academia de Múnich, en el departamento de Pintura y Gráfica con el Maestro Hans Baschangen y en el de joyería con Herman Jünger, donde estudió hasta obtener el grado

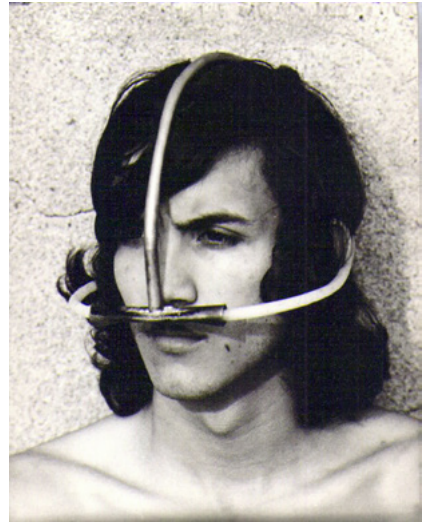


Fig. 14. Andrés Fonseca. *Narigueras*, 1975 ca.

26 Andrés Fonseca entrevistado por Chira Pignotti. México D.F., 2014.

de maestría en 1985. Tanto en Barcelona como en Múnich su presencia resultó ser algo considerado muy extraño y exótico según él mismo afirma:

*«En Barcelona (...) algunas personas me decían si era yo proveniente de las Colonias insurgentes del sur (que se emanciparon de España en 1810), otras me felicitaban por hablar bien el castellano, y los demás me asociaban con personajes amazónicos con taparrabo y plumas: “¡Allí viene el indio!” decían».*²⁷

De esta experiencia resultó la serie de las Narigueras, refiriéndose a la cultura precolombina adaptada a la nueva experimentación de la relación joya cuerpo. Fue esta serie de objetos para el cuerpo que Fonseca presentó a Hans Baschangen, junto con una carpeta de grabados y diseños, para que lo admitiera a su curso: *«me puse las narigueras y le pareció que aquí llegó el indio, le pareció interesante y quería que entrara a trabajar con él».*²⁸ Así mismo era algo extravagante su manera “latina” de hacer las cosas, según nos contó sobre la relación con los profesores de Múnich:

«Empecé a trabajar con él (Herman Jünger) algún tiempo, le causaba



Fig. 15. Andrés Fonseca. *En Memoria de un Pollo que me Comí*. 1975 ca.

27 *Ibidem.*

28 *Ibidem.*

mucha complicación mi forma de atacar los problemas, ellos tienen una forma mucho más clásica y ordenada, existe un problema y empiezan a trabajar sobre él y a debatirse, y yo llegaba con una idea mía y ¡ñaca!... Pero le caía en gracia. (...) Más difícil mi relación con Hans Baschangen, por lo mismo, porque no entendía la forma de trabajar nuestra, latina: de atacar los problemas no como una cosa dolorosa, sino como venganza vamos dándole y ya aparecerá...».²⁹

Nos pareció interesante incluir estas anécdotas porque reflejan justamente aquellas diferencias culturales, a veces estereotipadas y a veces muy veraces, que se notaban todavía más fuertes en la Europa de aquellos años.

En la entrevista Fonseca insiste en que él siempre expuso toda su obra en conjunto, nunca sintió que pudiera haber separación entre la joyería y el resto de las cosas que hacía: *«en ningún momento me planteaba si era joyería, si eran objetos para poner, simplemente hacía cositas tanto en papel, como en pintura, como dibujaba... todo estaba revuelto, nunca hubo un planteamiento que si era arte o no era arte, todo era una expresión personal con técnicas que sabía, y de repente hacía también*

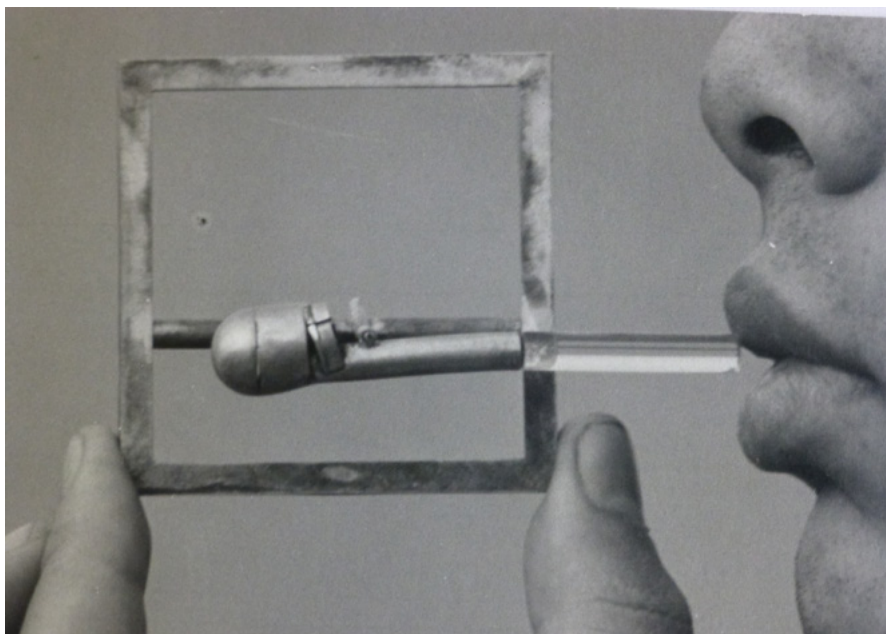


Fig. 16. Andrés Fonseca. Sin título, 1975 ca.

29 Ibídem.

*cancioncitas...».*³⁰ Entre otras citamos la exposición *Mi Lamido Relamido Corazón*,³¹ donde presentó junto a las joyas una pieza musical escrita por él, para arpa y una marimba a cuatro manos, «*re, la, mi, do, re, la, mi, do, mi, re, fa, esa era la fase musical, un juego de palabras*».³²

Su obra fue expuesta en España, Francia, Alemania, Colombia, México y Estados Unidos. Gracias a la pieza *Memoria de un Pollo que me Comí*, todavía durante el periodo de sus estudios, llamó la atención de la Galería Fred Jahn, que lo invitó a realizar varias exposiciones individuales en los años siguientes. A lo largo de los años 80 participó también en varias ediciones del *Salón de la Joven Escultura* en París; así mismo fue invitado a participar en varias exposiciones colectivas, entre las cuales destacamos la colaboración con las galerías Maxwehr y Landshut, Galería Werkstatt im Kunstblock, de Múnich. En 2009 fue incluido en el *The Compendium Finale of Contemporary Jewellers*, censando su obra dentro de la Joyería Contemporánea internacional.

Fonseca nos comenta que a finales de los 80, cuando se trasladó con su familia a México, fue para él muy difícil encontrar lugares donde exponer joyería, hasta que entró a formar parte de las exposiciones colectivas organizadas por Ofelia Murrieta y Lucila Rousset. En México, encontró una forzosa separación entre joyería y arte

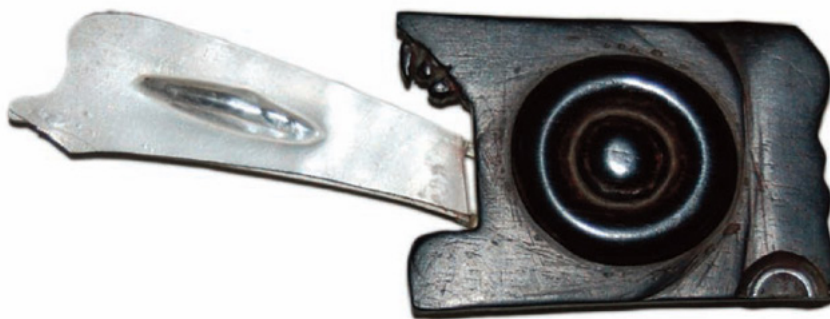


Fig. 17. Andrés Fonseca. *Ingenios*, 2010.

30 *Ibíd.*

31 Se hace referencia a la exposición *Mi Lamido Relamido Corazón*, Galería El Ángel, México D.F., 1996.

32 Andrés Fonseca entrevistado por Chira Pignotti. México D.F., 2014.

que él no compartía, recuerda que todo el tiempo se discutía sobre qué es arte y qué no. Él se dio cuenta que hasta aquel momento esta separación no existía sino que se estaba construyendo, de alguna manera, y él discrepaba porque su posición era que el término “joyería” indica sólo una técnica, como puede ser el grabado o la fotografía, lo que importa es lo que uno hace con ella, único factor determinante para establecer si es arte o menos.

En 1992 Fonseca entra como docente en la Escuela de Diseño Industrial de la UNAM, donde fundó el Grupo de Investigación y Desarrollo (GID) en joyería, que dirige hasta la fecha. Es éste uno de los centros de referencia desde donde se dirigieron hacia la Joyería Contemporánea varios artistas joyeros de las siguientes generaciones. Aún siendo parte del programa formativo de diseño industrial, los alumnos están invitados a realizar ejercicios de creatividad confrontándose con materiales heterogéneos, partiendo desde otras perspectivas temáticas y contextuales desde las cuales desarrollar proyectos.

4.1.3.4. Lorena Lazard.

Lorena Lazard fue una de las primeras referencias de Joyería Contemporánea en México que hemos podido conocer desde la investigación previa en la Red, siendo ella miembro de Klimt02, una *web community* de referencia en el escenario internacional. El primer contacto con Lorena Lazard se realizó gracias a la participación en la exposición *La Frontera*, que ella comisarió, y después, durante el trabajo de campo en México aceptó con entusiasmo colaborar con nuestra investigación. Nos invitó a su escuela/taller durante varios días, dándonos la posibilidad de conocer las dinámicas de la enseñanza y el trabajo de las alumnas.

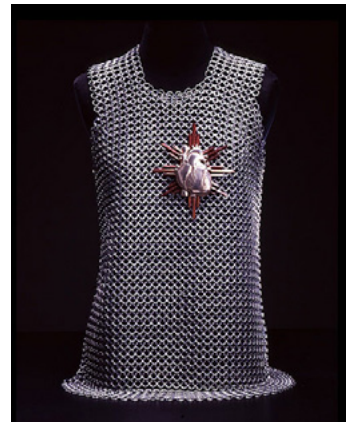


Fig. 18. Lorena Lazard. *Mexico City Survival Vest*, 2009.

Lorena Lazard. *Body Piece: With Each Pulse*, 2009.

Fuente www.Klimt02.net.

Hemos podido, por tanto, tener experiencia de sus múltiples relaciones con la Joyería Contemporánea: como artista, maestra y comisaria artística, dejándonos en la entrevista, valiosas opiniones sobre la situación mexicana desde estos tres puntos de vista. En la parte del taller donde imparte las clases nos llamó a la atención la cantidad de material bibliográfico sobre joyería, arte y una colección completa de la revista *Metalsmith*. En la segunda habitación, parte más privada del taller, donde ella trabaja, pudimos observar los rastros de sus procesos creativos: maquetas, materiales de trabajo, objetos, fotos y elementos de referencia, y poder así entender mejor su obra.

Lorena Lazard, después de licenciarse en la carrera de ingeniería agrónoma y titularse en la *Maestría de Sociología* en México, se mudó con su familia a Texas donde estudió por siete años joyería, antes en el *Departamento de Arte del Galveston College* y después en la *Universidad de Houston*.

«Entonces mi formación es un poco diferente del joyero tradicional que llega por joyería o por diseño y luego se va... sino que yo llegué por el arte, directamente a la universidad. En Estados Unidos (...) era una formación técnica pero también una formación artística, era una combinación de las dos cosas. Yo creo que un poco diferente de Europa. Conozco poco la



Fig. 19. Lorena Lazard. *Acanthus Mollis* #3, (frente y retro) 2012. Foto por Paolo Gori. Fuente www.Klimt02.net.

*enseñanza europea pero entiendo que allí tiene más fuerza en cuestiones conceptuales. Los americanos se preocupan aún mucho en lo que es el craftsmanship, es todavía una preocupación fuerte, o lo era hace veinte años, donde esta idea de que tú tienes que aprender a hacer las cosas, que tu mano de obra fuera perfecta, tiene un peso importante».*³³

El circuito de la Joyería Contemporánea estadounidense fue un punto de apoyo muy importante para Lorena Lazard, también en los años siguientes, cuando ya regresada a México, siguió manteniendo contactos, acudiendo a cada edición del congreso de la *Society of North American Goldsmiths* o para cursar algún *workshop*.³⁴ «Era el único lugar donde podía yo confrontarme y tener este idioma en común», nos comenta en la entrevista, «era importantísimo porque yo me sentía sola, me sentía muy, muy sola, no había con quien tener un diálogo, una discusión, un feedback...».³⁵ Al regresar a México, en 1995, Lorena Lazard, se encontró con la dificultad de no saber dónde poder exponer su obra, comenzó, entonces, a presentar sus piezas de joyería en concursos de arte y galerías, consiguiendo entrar en el círculo del arte, como Nina Menocal Gallery, Gerson Gallery, GAM, Galería de Arte Mexicano, entre otras. Nos comentó que las galerías de arte no lograban entender la joyería como objeto de arte, sino que miraban hacia su aspecto comercial, en cuestiones de diseño y materiales,

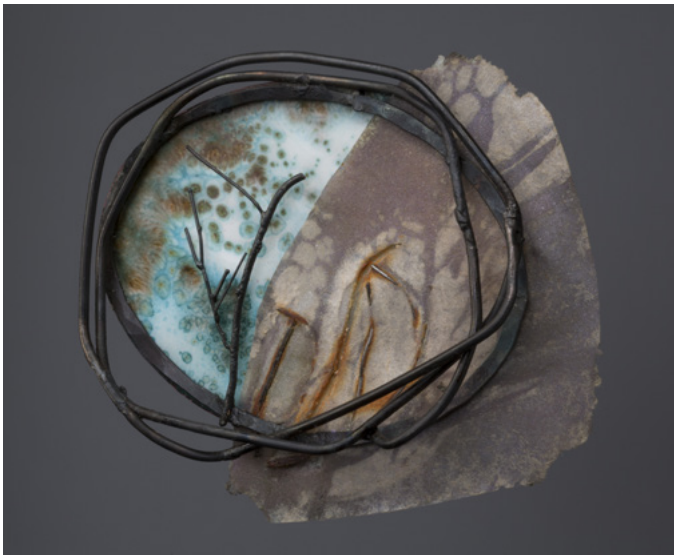


Fig. 20. Lorena Lazard.
Acanthus Mollis #7, 2012.
Fotos Paolo Gori.
Fuente: www.Klimt02.net.

33 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

34 Entre 1997 y 2006 cursó *workshops* con: Pat Flynn, Munya Avigail, Douglas Harling, Tim McCreight, Marilyn da Silva, Diane Falkenhagen, Andy Cooperman, Tom Muir.

35 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

aconsejando a la artista que empleara más oro y más plata. La GAM, *Galería de Arte Mexicano* tenía una concepción y actitud más abierta, empero se enfrentaron al problema de que la Joyería Contemporánea no tuviera la cantidad de ventas que tenían con los cuadros. Fue en este ambiente donde conoció a Zinna Rudman, en aquel entonces directora del *Centro Deportivo Comunitario Israelita* que, al convocar un concurso de artes plásticas aceptó incluir su obra. Como veremos Zinna Rudman se apasionó en seguida por esta nueva manera de entender la joyería, y junto a otras personas animadas en aprender se reunieron en el taller de Lorena Lazard, que empezó a ser el primer taller donde se podía aprender Joyería Contemporánea.

En la obra de Lorena Lazard encontramos también rasgos de la cultura mexicana, sobre todo en sus primeras obras:

«Les encantaba a los profesores la estética mexicana que llevaba yo. Regresando a México empecé a trabajar con corazones, el imaginario mexicano me jaló mucho. La idea era trabajar con los opuestos, con los

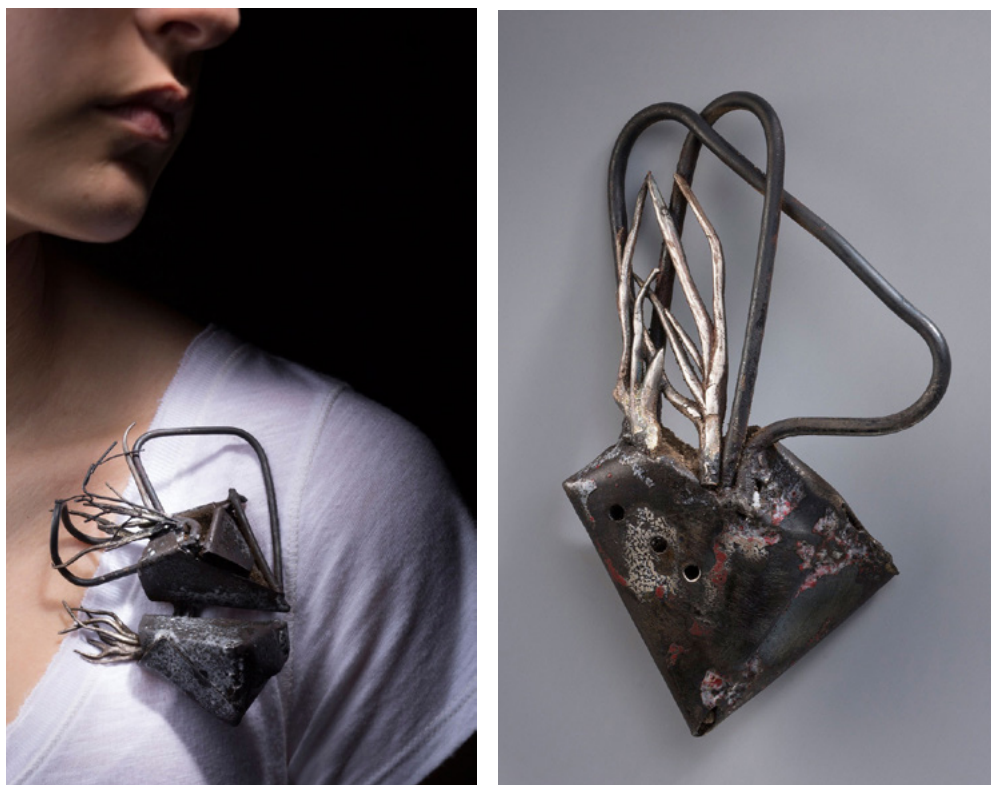


Fig. 21. Lorena Lazard. *Origen #3 y #2*, 2014. Fotos Paolo Gori. Fuente: www.Klimt02.net.

*corazones puedes hablar de vida y de muerte, amor y desamor, felicidad y tristeza... entonces utilizaba yo la imagen del corazón para trabajar sobre los opuestos, esta era la idea original, y hablar de los opuestos es hablar de equilibrio. Me pasé muchos años trabajando sobre los corazones...».*³⁶

En los últimos años el elemento central de su obra se volcó hacia la botánica, en la serie *Acanthus Mollis*, en la que imágenes de plantas, a través de un juego de transferencias entre hojas de polímero y metal, aparecen fragmentadas y reconstruidas, creando interesantes movimientos y efectos ópticos.

*«A través de este conjunto de obras, trato de estar más cerca de comprender las realidades infinitas que componen la existencia. Al hacer esto, uso una misma imagen. Centro mi atención en las piezas, formas y líneas que las conforman. Segmento la imagen para conseguir más detalles, cada línea, cada sombra, cada forma tiene un significado tanto en una estética y un sentido conceptual, que intriga y me cautiva. Finalmente, cada pieza es una parte de esa realidad».*³⁷

En la serie *Origen* (2014), parece que los sujetos botánicos se enlacen con el icono de los corazones votivos; la estética se convierte en más “sucía”, en la que el uso del óxido, del esmalte al fuego y del hierro componen rígidas y oscuras estructuras que recuerdan la forma de un corazón desde el cual parecen brotar nuevas formas de vida.

4.1.3.5. Andrés Quiñones.

Como hemos mencionado, la formación artística de Andrés Quiñones tuvo lugar principalmente en *La Quiñonera*, estando en contacto con artistas en un ambiente interdisciplinar, de exposiciones, conferencias, música y teatro. Entre otros artistas que frecuentaban la casa, fundamental para su acercamiento a la joyería ha sido la amistad con el pintor Manolo Cocho, quien que lo inició en el oficio.

En los años 80 Andrés Quiñones se dedicaba al teatro, trabajando con la compañía de pantomima *Theater Frederik*. Cuando acabó esta relación de trabajo empezó a dedicarse completamente a la joyería:

36 *Ibíd.*

37 Lorena Lazard statment. En: *Klimt02*, web page. *On line:* klimt02.net/jewellers/lorena-lazard. (Consultado: 5/11/2015).

*«Fijarme en la joyería fue algo que elegí como un medio que me permitiera por un lado una vía creativa y expresiva, y por el otro una forma de ganarme la vida (la vanidad es un excelente negocio). Otro detalle que me impulsó a ahondar en el quehacer de la joyería, fue el que sea considerada un arte menor y que por lo mismo no es el lugar de los reflectores del cultivo del ego. Esto me permitió desarrollar sin la presión de un ambiente desagradablemente competitivo».*³⁸

Desde finales de los 80 participó en exposiciones con un pequeño grupo compuesto por varios artistas: Manolo Cocho, Flavio Cocho, Blas Rosenzweig, Mauricio Badillo, Luciana Esqueda, Anastasia Mamlai, Juan Mange, Raimon Artis y él: *«en esas primeras ocasiones, nosotros pusimos las vitrinas, ya que los sitios de exposición no contaban con ellas, algunos lugares exhibían diseños de muebles y arte objeto».*³⁹

En 1996 empezaron a exponer en la *Entenaya Plata*, un espacio expositivo y de venta exclusivo para la joyería de diseño mexicana, fundado por los diseñadores Adriana Liberman, Pola Lubeski y Raúl Gomez Pedroso.

Andrés Quiñones nos cuenta que en su mayoría se exponía joyería todavía “clásica”, mientras que él estaba buscando definir algo distinto, fruto de su personal investigación, sin un fin propiamente comercial:

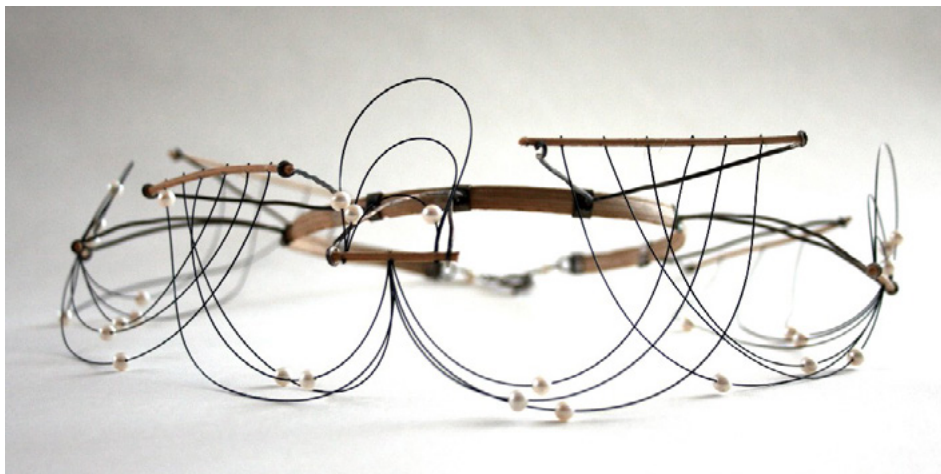


Fig. 22. Andrés Quiñones. Sin título, 2009.

38 Andrés Quiñones entrevistado por Chiara Pignotti. Vía internet, 2015.

39 Ibidém.

*«Me dediqué a incursionar por caminos que ellos, por su apuro económico no exploraban. Me refiero a que su propuesta siempre quedó dentro de lo “conservador” es decir objetos portables a toda hora y en cualquier momento. Sencillos, accesibles, “cómodos”; yo por el contrario, busqué lo difícil, extravagante, lo no usual, piezas de escena, para ocasiones especiales, bodas, aniversarios, divorcios y funerales. Para sostener mis extravagancias, he trabajado como escenógrafo, restaurador, actor y asistente de fotografía, por varios años con mi gran amigo el fotógrafo Tomas Casademunt».*⁴⁰

En 2001 empieza su colaboración con la pintora Claudia Castañeda, realizando el proyecto *Eli Axtli*, donde manifiesta toda su apreciación por la estética prehispánica. Al igual que esta antigua cultura, él valora más los materiales naturales como las plumas y el jade, dejando de lado el uso del metal; también el valor artesanal de la “maestría ejecutante” es parte fundamental de su proceso creativo. Con respecto a su obra, dice que el público suele señalar sorprendido el hecho de que los materiales utilizados sean perecederos:

«Mi argumento a ese respecto es que la vida es todavía más valiosa y hermosa y también se acaba. Pareciera que se nos olvida eso, no crees?... La



Fig. 23. Andrés Quiñones. Sin título, serie *Formaica*, 2001.

40 Ibidém.

*reflexión que saco es que la humanidad ha dejado de sorprenderse de las cosas del día a día, que ya no goza de lo efímero de las horas, que al parecer su atención está en el incierto futuro y que ante esa incertidumbre el miedo que le genera lo impulsa a buscar referencias de perduración, de algo incorruptible, como una metáfora lejana de la inmortalidad».*⁴¹

La joyería de Andrés Quiñones se caracteriza por la heterogeneidad de los materiales, a partir de la decisión de no querer emplear material precioso. El material con el que trabaja es principalmente orgánico: semillas, flores secas, fibras, cáscaras de huevo, etc. como el broche *Chamalli*, con la técnica del cartón colado en molde. Emplea también material industrial, como la formica, elaborando piezas con retazos de este material recuperado de una fábrica de cocinas integrales y vidrios de colores.

Andrés Quiñones sigue trabajando en la joyería por su cuenta, como algo muy íntimo y personal; aunque sus piezas fueron elegidas por la exposición *Think Twice*, él se mantuvo bien lejos de la Joyería Contemporánea. Actualmente se ocupa también de jardinería, donde siente que el contacto con las plantas le retroalimenta y



Fig. 24. Andrés Quiñones. Sin título, serie *Formaica* 2001; Broche: *Chamalli*, 2010.

41 Ibidém.

le enseña mucho. Asimismo trabaja en proyectos teatrales, es panadero y organiza ocasionalmente *Temascales*.⁴²

4.1.3.6. Kunio Takeda.

En 1973 Kunio Takeda fue a México, donde ya vivía su hermano el pintor Shinzaburo Takeda, para cursar estudios en la *Academia de Bellas Artes de San Carlos*. Desde temprano se interesó por el arte popular mexicano empezando a trabajar con la venta de platería y artesanía, exportando a Japón obras de los estados de Guerrero, Oaxaca y Chiapas «*pero no era artesanía comercial*», nos explica el artista, «*era algo muy tradicional. Yo seleccionaba las piezas, esto me gusta mucho y ver cómo los artesanos lo hacían, ver lo que comen y cómo viven...*».⁴³ Esta experiencia se reflejó en la estética y elección de sujetos en su producción artística, así como en la decisión de dedicarse principalmente a la joyería. En la entrevista nos cuenta que en aquellos años tuvo la oportunidad de conocer a Víctor Fosado, amigo de su hermano: «*lo conocí, vi su trabajo de platería y de escultura, me gustó mucho, él para mí era la única persona, como un maestro en nuestra línea, creo que*



Fig. 25. Kunio Takeda.
Broche: sin título.

42 *Temazcal* del náhuatl "la casa del baño". Baño de vapor, ceremonial prehispánico con función curativa y de purificación.

43 Kunio Takeda entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

en aquella época no había plateros de esta tipología aquí en México, o yo no sabía, no sé...».⁴⁴ Takeda aprendió el oficio principalmente en Taxco donde vivió hasta hace pocos años, mudándose posteriormente a la capital. Como él mismo afirma, en México encontró su propia fuente de inspiración, descubriendo en el caos del *modus vivendi* mexicano el elemento faltante del ordenado Japón, hallando en él su propio ideal de belleza. Esto no significa en absoluto que el artista rechazara sus raíces o la cultura japonesa, sino que su sensibilidad necesita un entorno distinto, lo cual atestigua que el sentido de pertenencia identitaria a un determinado territorio no es necesariamente una relación con el propio lugar de nacimiento. Empezando por el paisaje, Takeda comenta que en Japón, de la misma manera que la gente vive la vida muy ordenada, retocan y organizan demasiado también el entorno natural, mientras que él busca la belleza salvaje de la naturaleza. Mientras que en Japón los colores de las plantas siempre retoñan, por las constantes lluvias, en México en la época de sequía las montañas toman los colores del café, de más claros a tonos más oscuro, o tonalidades de naranja y rojo; es en esta temporada cuando él viaja por la provincia, en camión o en carro, alimentando su inspiración. De la misma manera está fascinado por la forma en la que vive y trabaja la gente en México, y aclara que se refiere a la gente de la calle, la alta sociedad no le interesa en absoluto «*está fuera de mi vista*». Nos cuenta que le gusta quedarse a observar el trabajo de los



Fig. 26. Kunio Takeda. Anillo, serie *Paisajes Urbanos*, 2010.

44 *Ibidem*.

artesanos, los vendedores ambulantes, los obreros, «*estaría horas mirando, como un espía*».⁴⁵ El trabajo de Takeda se inspira también en la arquitectura. El artista nos cuenta cómo meses antes siguió detenidamente desde la ventana de su taller la construcción del edificio de enfrente. Le fascinó ver cómo desde una imagen abstracta la combinación de líneas horizontales y verticales toman paulatinamente una forma, hasta que desaparecen debajo del edificio terminado. De estas imágenes Takeda toma inspiración para las estructuras que sujetan sus piezas, visibles detrás y en los laterales, siguiendo los volúmenes de la composición frontal. Por el contrario los edificios antiguos inspiran al artista en el plano emocional, como puede ser una iglesia medio descolorida, caída, desfigurada, «*me dan ganas de abrazarla*», dice, «*me gustan las cosas destruidas*».⁴⁶ El carácter de su obra es principalmente figurativo, manifiesta una estética muy oriental, un trabajo limpio, minucioso, detallista, aplicada a sujetos típicos mexicanos. En el limitado espacio de un broche, o en el todavía más reducido espacio de un anillo, él reconstruye animados paisajes habitados por variedades de plantas y animales autóctonos, gente del pueblo etc.

Sus obras han sido desde siempre muy apreciadas por coleccionistas y un representativo público de seguidores, «*pero vivir de esto es difícil*», nos comenta, «*porque son coleccionistas que no son ricos... en el caso de Japón, en general, la gente vive bien pero el problema es que la gente a la que le gusta mi obra ahora están*



Fig. 27. Kunio Takeda. Broches, serie Artesanos, 2015.

45 Ibidem.

46 Ibidem.

*mayores, y cuando voy una vez al año a Japón a veces ya no los encuentro, ya no están... Hay ilustradores jóvenes que desde hace poco tiempo, están empezando a buscar mis cosas. Ahora tengo que criar a mis coleccionistas...».*⁴⁷

Su curriculum de exposiciones es muy extenso, sobre todo en galerías de Japón como *Maurei Sukairu*, en Nagoya, dode expuso continuamente desde los años 90 hasta 2008. En México hemos tenido la oportunidad de ver algunas de sus exposiciones, y también tuvimos el honor de participar con él en la exposición *MEX* en la galería *Donichi Garoh*, en Tokyo. Preguntando a Takeda si el hecho de exponer en galerías confirma sus obras como arte y no artesanía, él nos contestó: «a mí también me gustaría pensar así pero no creo que es tan bonita historia, donde expusimos no era una galería que busca exactamente el arte, algunos son trabajos de “craft”, así que todavía mi trabajo no está considerado como arte».⁴⁸

4.1.3.7. Consideraciones sobre la joyería artística mexicana.

El principal problema en esta primera etapa de la joyería artística mexicana era la situación de aislamiento que la joyería artística mexicana vivía, incluso dentro de la misma Ciudad de México, así como la falta de comunicación con el exterior. La única fuente de información sobre lo que se estaba experimentando y proponiendo en otras partes del mundo eran las pocas publicaciones, como la revista *Metalsmith*, o tener la posibilidad de viajar a Europa o Estados Unidos.

Otro problema, común en la historia de la Joyería Contemporánea, fue que nadie se preocupó de documentar formalmente lo que estaba pasando en aquel tiempo, perdiéndose memoria de la mayoría de los acontecimientos, de las obras y de sus autores. Los artistas mencionados siguieron trabajando cada uno por su cuenta, algunos se interesaron en el creciente fenómeno de la Joyería Contemporánea internacional participando en los eventos que siguieron con un salto temporal de casi dos décadas.

Desde los resultados del estudio de esta fase de la joyería artística mexicana, podemos resaltar unos puntos característicos e influyentes para la joyería venidera. En primer lugar es evidente la gran influencia que ejerce la cultura indígena y prehispánica con la que resultan piezas «quizás menos exquisitas pero con más ternura» como afirmó Ester Echevarria. También resaltamos que la experimentación

47 Ibídem.

48 Ibídem.

artística a través de la joyería se enfocó principalmente en sujetos narrativos inspirados en el arte y cultura popular, así como el prevalecer de piezas en plata, a su vez símbolo de la cultura del país.

En segundo lugar destacamos la gran importancia que se le atribuye al trabajo manual y la realización de las propias obras: *«el gran chiste en nosotros es que diseñamos y manufacturamos, y como el grabado tú lo puedes hacer y lo llevas a manufacturar pero no puedes hacer manufacturar una pintura... éste es el pequeño detalle»*,⁴⁹ declara Lucila Rousset.

En 2002 Miriam Kaiser cura la exposición *0.925 Esculturas*, en la cual elige ocho artistas que se expresan a través de la plata, tanto en escultura como en joyería. Interesante lo que escribe en el folleto de presentación:

«Lo que hoy verán ustedes son piezas de cada uno de los expositores: no son repetidas ni repetibles, ésta fue una condición para formar parte de este grupo. Además se darán cuenta que ningún artista se parece a otro, son propuestas muy distintas entre sí. Ellos se conocen, intercambian ideas, discuten, se complementan, pero cada uno conserva su propia voz, su propio estilo, su técnica. Y lo que más tengo que resaltar – y es el principal tema de la curaduría – es que me propuse aglutinar a orfebres que todavía trabajan a la manera antigua, tal como el pintor, el ceramista, el escultor, es decir que todos y cada uno de ellos emplea sus manos...».⁵⁰

Las condiciones para la selección están relacionadas con la complejidad de la realización de la obra, irrepetible, y que sean hechas por “las manos” de los mismos artistas. Como podemos deducir de las entrevistas, es éste un valor compartido también entre las nuevas generaciones de artistas joyeros que se han formado posteriormente, es decir dentro del contexto influenciado por la Joyería Contemporánea internacional. No sólo se trata de un juicio de valor, sino que los entrevistados manifiestan el placer y la satisfacción que reciben trabajando con sus propias manos.

Lorena Lazard, que se formó en Estados Unidos, nos comenta que, como aprendió sobre el valor del *craftmanship*, para ella es fundamental que la pieza esté hecha a mano y que sea única: *«si una pieza cuenta una historia ¿por qué hacer cien de la misma?»*.⁵¹ Según los parámetros europeos, la respuesta a esta postura podría ser

49 Lucilla Rousset entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

50 KAISER, M. presentación de la exposición *0.925 Esculturas*. (Tríptico). México D.F., 2002.

51 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

la celebre frase de Benjamin Lignel «*si un objeto es válido una vez, será válido por veinte veces más*»,⁵² avalando con esto la posibilidad de repetición y la realización no necesariamente manual de la joyería, en la que el criterio de evaluación será la pertinencia de estos medios con el proyecto y la intención del artista.

Es importante, por tanto, tener presente la fuerza de la tradición dentro de la cual se desarrolla la Joyería Contemporánea mexicana, fuerza que alimenta valores y juicios que tienen la doble cara de, por un lado, preservar las habilidades manuales y los conocimientos técnicos, y por el otro lado dificultar el camino a propuestas artísticas que se alejen de la joyería según el sentido común. Lorena Lazard encuentra en el hecho de que «*en México todos somos joyeros*» y de que «*hay tanta plata*»⁵³ un factor que ha trabajado en desventaja de la Joyería Contemporánea local, porque hay un estereotipo muy establecido de lo que tiene que ser la joyería, y para los joyeros artesanos y diseñadores es difícil salir de este concepto.

52 LOMBARDO, A. Teoría del Progreso e Cultura del Mercado. En: *Il Giornale AGC*. Semeraro, Lignel, Lombardo (ed.). Ed. AGC Associazione Gioiello Contemporaneo. N.3, luglio, 2009. *On line*: www.agc-it.org/publications.html. (Consultado: 3/10/2013).

53 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

4.2. La llegada de la Joyería Contemporánea internacional.

Estamos de acuerdo en que, tal y como comentó en la entrevista Claudio Franchi, todo este interés alrededor de la joyería artística hace manifiesta la necesidad de expresión creativa de una sociedad demasiado tecnificada que ha perdido relación con la manualidad. En México hemos visto que la manualidad está todavía muy presente en la cultura y economía del país, aunque en menor grado en el estilo de vida de las grandes metrópolis como la Ciudad de México. La moda *made yourself* que vino de Estados Unidos, con el surgir de tiendas que venden piezas de abalorio para componer collares, pulseras, etc. se transformó en poco tiempo para los mexicanos en “haz tu propio negocio”. Muchas personas, en su mayoría mujeres, empezaron a crear piezas de bisutería o joyería armada y a venderlas. Según Laura Gómez, experta en diseño mexicano, es éste el hecho más significativo que pudo haber iniciado a muchas personas en interesarse por la joyería. Laura Gómez pudo observar que hubo gente que desde la experimentación con estos materiales más asequibles se interesó en aprender y experimentar más en el ámbito de la joyería. Muy pronto este tipo de mercado devenido tan popular se saturó, con lo cual todos aquellos que buscaban sólo una fuente de ganancia dejaron el negocio, mientras que los que estaban realmente interesados empezaron a buscar nuevas soluciones y más formación. Esto se pudo ver con la apertura de muchas escuelas-taller en toda la República, sobre todo en el D.F. y también en San Miguel de Allende, donde se estableció un intercambio formativo con algunos joyeros estadounidenses. Estos cursos no dejan de ser un aprendizaje tradicional de la joyería, con el uso de técnicas y materiales tradicionales, pero a partir de estos cursos las personas con inquietudes más artísticas empezaron a buscar más información, a ver lo que se hacía en otros países a medida que la información en internet aumentaba. Explicativa de este proceso es la experiencia de Holinka Escudero cuando en 2007 decide abrir el blog *The Jewellery Activist* con la intención de crear un espacio informativo sobre la Joyería Contemporánea mexicana y los eventos internacionales en que México participa. En el mismo blog ella explica:

«Hace casi diez años, las librerías de México empezaron a incluir en la sección de diseño algunos libros de joyería, poco a poco llegaron más libros; algo así fue mi primer encuentro con la Joyería Contemporánea, cuando la librería no me fue suficiente, Amazon fue de mucha ayuda, pero sin duda internet ha sido mi gran maestro en todos estos años.»

Hambrienta de más información empecé a buscar el trabajo de los artistas en internet y pasaba horas eternas, entre un artista y otro, de país en país... Después llegaron los blogs; the carrot box, 18kt, la página de Klimt02, cuánta información! A finales de 2007 decidí hacer algo más que guardar en mis favoritos los links de cada artista, decidí darme a la tarea de tratar de entender de qué iba eso de la Joyería Contemporánea y ¿por qué era tan ajena a México?, entonces empecé con este blog y a compartir mi interés al respecto».⁵⁴

Con estas declaraciones Holinka Escudero nos confirma cuanto hemos dicho en el precedente capítulo: las posibilidades participativas de la web 2.0 han sido un factor fundamental para que la Joyería Contemporánea se exportase fuera de sus centros establecidos.

El 2008 se configuró como un año clave para la visibilidad de la Joyería Contemporánea en México por dos acontecimientos muy importantes. El *Museo Franz Mayer*⁵⁵ hospedó por primera vez una exposición de joyería no tradicional titulada *El Alhajero Danés. Diseño Contemporáneo*. Se trata de la colección de la *Kunst Industri Museet* de Dinamarca, consta de unas cien piezas, en su mayoría de los años sesenta; una ocasión única para que el público mexicano pudiera ver en vivo piezas muy distintas y con el uso de materiales alternativos, titanio, PVC, acrílico, hule, etc. Las exposiciones internacionales, como hemos visto hablando de la estadounidense de 1975, y como destacamos ahora con la exposición danesa, ponen en evidencia el apoyo que la joyería recibe por parte de las instituciones culturales estatales en estos países. La colección danesa nace de un sistema de préstamo que estableció el *Museo de Arte y Diseño* en virtud del cual las joyas adquiridas van en préstamo a los ciudadanos daneses con ocasión de participación en actos públicos. Con esta dinámica no sólo se le da una continua exhibición y uso a las piezas, también se sustentan los trabajos de los artistas y se les da el debido reconocimiento público.⁵⁶

54 ESCUDERO, H. En: *The Jewellery Activist*, Blog: holinkaescudero.com/blog/2014/01/15/the-jewellery-activist/ (Publicado: 15/01/2014. Consultado: 07/02/2015).

55 Es la primera exposición de Joyería Contemporánea del *Museo de las artes Decorativas Franz Mayer*. La siguiente tuvo lugar en 2013 con la exposición *La Frontera*. Con respecto a la joyería en general el Franz Mayer hospedó en 2011 *Silver Seduction: The Art of Mexican Modernist Antonio Pineda*; en 2012 *William Spratling diseñador. Legado en plata* y en 2013 se establece la primera bial de diseño en plata que incluye escultura, joyería y objetos utilitarios.

56 GRACIA VALLEJO J.P. La belleza y la democracia se conjuntan en el Alhajero Danes. En *ANI, Agencia de Noticias Independiente*. On line: tvnoticias.wordpress.com/2008/02/21/la-belleza-y-la-democracia-se-conjugan-en-el-alhajero-danes-muestra-de-joyeria-que-inaugura-hoy-la-reina-de-dinamarca. (Publicado el 21 /02/2008. Consultado: 5/11/2013).

	<p>JOYERÍA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO Y EUROPA PLÁTICA E INTERCAMBIO DE EXPERIENCIAS</p>	
		<p>Astrid Berens SERRAAD Amsterdam Carin Reinders Marens Goudappelboom Isabella van den Bos Presidenta de Foundation Art in business, N Laura C. Gómez Gala de Diseño Mexicano Valeria Vallarta Otro Diseño</p>
	<p>Miércoles 9 de Abril, 17:00 hrs.</p> <p>MUMEDI Madero 74 Centro Histórico México, D.F.</p>	



Fig. 28. Cartel de invitación al evento *Joyería Contemporánea en México y Europa* y piezas que participaron en la exposición *Symbols of Faith*. Desde arriba: María Paula Amezcua, *Itinerant Shrine*, collar; Edith Brabata, *Faith is Only One Colour*, collar; Fiorenza Cordero, *Santa Muerte*, brazalete; Axel Bernal, *Fuego Interno*, collar.
Fuente: Otro Diseño web: www.otrodiseño.com/projects/Artefactos_de_la_Fe.

El segundo evento importante ha sido la exposición *Símbolos de la Fe*, en el MUMEDI, *Museo Mexicano del Diseño*. La comisaria artística Valeria Vallarta, mexicana con residencia en los Países Bajos donde dirige la fundación *Otro Diseño*, estaba trabajando, en aquel entonces, en una colaboración con los organizadores de *SERAAD, International Jewellery Art Fair*, que cada año lanzan un nuevo tema para el concurso *The New Tradicional Jewellery*, en Holanda. El tema lanzado en 2007 fue *Symbol of Faith*, donde participaron también artistas joyeros mexicanos como María Paula Amezcua, Fiorenza Cordero y Jorge Manilla. Gracias a dicha colaboración se consiguió realizar con estas obras una exposición itinerante en México y América Latina.

Con ocasión de la inauguración de *Symbol of Faith*, se realizó un evento en colaboración también con la *Guía de Diseño Mexicano* dirigida por Laura Gómez. El evento consistía, tal y como consta en el cartel informativo, en una charla e intercambio de experiencias, bajo el título *Joyería Contemporánea en México y Europa*. Las participaciones en el evento se lanzaron a través de la *mail list* de La Guía de Diseño Mexicano que cuenta con un extenso directorio de diseñadores. Por tanto, aunque la convocatoria estaba abierta a todo el público interesado, el resultado



Fig. 29. Jorge Manilla. *Eternas Penitencias*, (collar con plata y hueso humano) 2008.

fue que la mayoría de las personas que acudieron provenían del ámbito del diseño. El preponderante interés del mundo del diseño hacia la Joyería Contemporánea internacional determinó el cambio de ámbito desde una joyería cuyos autores provenían principalmente de las artes plásticas, a una joyería que se hibrida más bien con el mundo del diseño.

La convocatoria invitaba también a los participantes a presentar sus trabajos, dándoles la posibilidad de hablar brevemente sobre sus obras. Como nos comenta Laura Gómez, lo que se pretendía era conocer el panorama mexicano interesado en la Joyería Contemporánea y encontrar quien pudiera ser seleccionado para futuros proyectos expositivos. El lugar del evento, que era previsto en el MUMEDI, tuvo a última hora que cambiar a un espacio más amplio, debido a un inesperado número de participantes, realizándose, al final, en el famoso Café Tacuba. Este hecho demuestra la existencia de una gran curiosidad hacia la Joyería Contemporánea, aunque no se sabía muy bien de qué se trataba en realidad, como apreció Laura Gómez durante la entrevista: *«ya que alguien tome el avión y atraviere el país para algo que no se sabe bien lo que va a pasar es sumamente respetable»*.⁵⁷ El evento dio efectivamente a conocer a las organizadoras el trabajo de mucha gente, los cuales tuvieron la oportunidad de conocerse entre sí y tener un primer contacto con la Joyería Contemporánea internacional. A raíz de la participación en este encuentro hubo *«gente que se animó a experimentar aunque lo suyo no era la joyería, hay posibilidad porque como diseñadores hay la visión, pero no se atrevían a hacer una pieza con metales tradicionales, sino con otras materias primas que ellos conocían y esto le dio libertad expresiva»*,⁵⁸ concluyó Laura Gómez.

El evento se transformó en el prelude de dos grandes proyectos: el primer simposio intercontinental *Área Gris* y la primera exposición de Joyería Contemporánea latinoamericana *Think Twice*.

57 Laura Gómez entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

58 *Ibidem*.

4.2.1. Área Gris, el primer encuentro entre la Joyería Contemporánea de América Latina y Europa.

El simposio *Área Gris. Encuentro de Joyería Contemporánea entre América Latina y Europa*, es un punto clave en nuestra investigación siendo el primer evento en su género que se realizó en Latinoamérica, precisamente en México, situando su eje central en torno al discurso sobre la diversidad cultural.

El evento tuvo lugar en la *Biblioteca Vasconcelos* de la Ciudad de México entre el 12 y el 17 de abril de 2010, bajo un título muy acertado de *Área Gris: «un área intermedia; algo que no es claramente una cosa ni la otra. Área Gris es un término fronterizo entre dos o más cosas definidas de manera confusa, una frontera que es difícil o imposible de definir o una definición donde las fronteras tienden a cambiar. Algo que está abierto a la interpretación»*.⁵⁹ La definición explica muy bien la situación de confusión general acerca de este ámbito artístico, que se complica más a la hora de entenderla a la luz de otras realidades culturales.

El congreso contó con 46 ponentes⁶⁰ que se alternaron a lo largo de cuatro días en el salón de actos de la Biblioteca Vasconcelos. El primer día del congreso respondió al tema de “*joyería, identidad y comunicación*”, en el que se analizó la capacidad de la joyería como medio de comunicación, desde su rol en los ámbitos de la artesanía, del arte, de la moda y del diseño.

Manon Van Kouswijk⁶¹ y Caroline Broadhead⁶² presentaron sus respectivas obras, enseñando al público cuán amplias pueden ser las especulaciones conceptuales en torno a la joyería y su función comunicativa entre el artista, el portador y el observador. Sucesivamente el joyero español Ramón Puig Cuyás, la arqueóloga colombiana Clemencia Plaza y el historiador de arte neozelandés Damian Skinner hablaron sobre el significado de los materiales en distintas culturas. Así mismo se discutió sobre los diversificados procesos de producción, uso y consumo de la joyería y cómo esto influye en las estrategias de expresión personal, cultural-sociales

59 *Área Gris. Home page. On line: www.grayareasymposium.org/es/. (Consultado: 26/11/2015).*

60 Los ponentes mexicanos fueron: Andrés Fonseca; el diseñador Iker Ortiz; Ofelia Murrieta; Mónica Benítez; Carmen Cordera, fundadora de la *Galería Mexicana de Diseño*; Raul Ybarra, investigador de técnicas de joyería prehispánicas; y el crítico de arte José Manuel Springel.

61 Manon Van Kouswijk directora del departamento de joyería de la *Rietveld Academy*. Título de la ponencia presentada en el congreso *Área Gris: Gray Matter: No Brain, No Gain*. En: AA.VV. *Gray Area Gris: Contemporary jewellery and cultural diversity*. Ámsterdam: Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ed. Otro Diseño, 2011. Págs. 25-32.

62 Caroline Broadhead directora del departamento de joyería de la *Central Saint Martin's School* de Londres. Título de la ponencia presentada en el congreso *Área Gris: Formas de Ver lo que no está presente: el cuerpo como campo de experimentación. Interacción entre joya, portador y espectador*. En: ibídem. Págs. 33-40.



Fig. 30. Cartel e imagenes de algunos momentos del simposio *Área Gris*, México 2010. Fotos cortesía de Marta Hryc.

o del diseño de producto. El primer día se concluyó con una mesa redonda en la que participaron tres historiadores de arte, la holandesa Liesbeth den Besten, el mexicano José Manuel Springer y Damian Skinner, junto con tres joyeros contemporáneos, el francés Benjamin Lignel, el mexicano Jorge Manilla y la peruana Ximena Briseno, discutiendo sobre el significado del término Joyería Contemporánea: “¿Qué significa para nosotros?”.⁶³ Damian Skinner relata que la mesa redonda fue seguida por una animada discusión y preguntas del público sobre las diferencias entre Joyería Contemporánea y de diseño y la relación entre arte y artesanía.⁶⁴

El tema del segundo y tercer día fue: *Dos Lados de la Misma Moneda: El estado de la Joyería Contemporánea de América Latina*, trató sobre la redefinición de la artesanía, los términos históricos y del arte social que convencionalmente se utilizan en relación con la identidad en la joyería Latinoamericana. Así mismo se abordaron las diferencias y afinidades con Europa. Interesante a este respecto fue la participación en teleconferencia de la española Mónica Gaspar, que afrontó directamente el tema del centro/periferia existente en la cartografía de la Joyería Contemporánea. Refiriéndose a la alerta lanzada por el teórico del arte Steven Connor, sobre la jerarquía que todavía subyace a la aparente multiplicidad y descentralización de posiciones artísticas, lanza la pregunta «¿quién está narrando la Joyería Contemporánea? Y donde



Fig. 31. Manon Van Kouswijk. *Earrings*, 2010. Fuente: www.galleryso.com.

63 LIGNEL, B.; BRICEÑO, X. ¿Qué significa para nosotros?. En: *ibídem*. Págs. 55-60.

64 SKINNER, D. The Gray Area Symposium: A Review. En: *AJF Art Jewellery Forum. On line*: www.artjewelryforum.org/conference-fair-reviews/gray-area-symposium-review. (Publicado: 13/04/2010. Consultado: 04/10/2015).

se produce y se administra la idea de lo contemporáneo». ⁶⁵ Ella se define proveniente de la periferia, “el sur de Europa”, llevando el ejemplo de cuando, 14 años antes, fue por primera vez a la feria *Schmuck*, y encontró un ambiente muy elitista y local, con muy pocos visitantes extranjeros lo cual le hacía sentirse bastante exótica:

«Años más tarde llegaron los siguientes nuevos a la escena, provenientes de Escandinavia, Finlandia y las Repúblicas Bálticas. La manera de “decir” lo contemporáneo en estos artistas parecía querer destacar en primer lugar la autenticidad de sus orígenes, inspirándose en su tradición literaria o en la naturaleza local. ¿o a caso éramos nosotros, los que “ya estábamos”, quienes sólo privilegiábamos los aspectos etnográficos o el romanticismo de lo diferente para integrar estos artistas? Hoy se podría definir Schmuck como “las naciones Unidas de la Joyería Contemporánea” donde todos hablamos en mal inglés». ⁶⁶

Galerías, críticos de arte y profesores de academias, a quienes ella define como “guardianes de lo contemporáneo”, tienden siempre a juzgar a las posiciones periféricas en términos de calidad estética o de retraso o sincronía respecto al discurso dominante. Por otro lado el joyero es, según Xavier Andrade, un traductor,

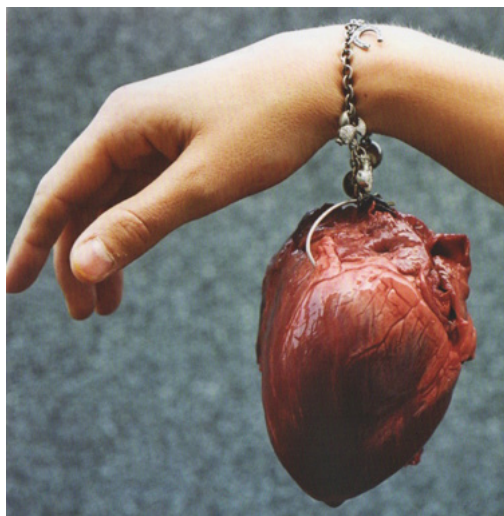


Fig. 32. Nanna Melland. *Heart*, 2008. Fuente: *Área Gris* (Vallarta ed., 2010).

65 GASPAR, M. Versiones: Fragmentos de una conferencia sobre Joyería Contemporánea. En: AAVV. “*Gray Area Gris...*”. En: Op. cit. Pág. 77.

66 *Ibidem*. Pág. 78.

y la identidad es una búsqueda y un proceso: *«requiere de elementos que conjugados por la magia de la alquimia e investidos por un cierto discurso sobre lo simbólico devienen en representaciones materiales y visuales (...) esta traducción requiere de nociones sobre autenticidad (lo natural, lo andino, lo peruano, lo precolombino, lo universal)»*.⁶⁷

La mesa redonda que concluyó el segundo día del congreso generó una reflexión sobre el *«papel de las academias de arte, diseño y artesanía en el fomento de la experimentación formal y conceptual de la joyería»*. Participaron en esta mesa redonda los siguientes académicos: Ramón Puig Cuyás (Escuela Masana, España); Marlen Piloto (Academia de Bellas Artes, Cuba); Andrés Fonseca (Centro de Investigación Diseño Industrial, UNAM, México); Manon van Kouswijk (Rietveld Academy, de Holanda); Ana Paula de Campos (Universidad de Brasil) e Iker Ortiz como representante del *Centro de Diseño Mexicano*. Del debate resultó evidente la escasez de centros académicos en Latinoamérica y su estancamiento en unas enseñanzas solamente ortodoxas del oficio.

Gestión y promoción de la joyería contemporánea en América Latina, fue el título de la mesa redonda con la que cerró el tercer día del simposio. Participaron Marina Molinelli Wells, de la galería *Metalistería* en Argentina; Ofelia Murrieta directora de la *Asociación Mexicana de Autores de Joyas*; Mirla Fernández, fundadora del proyecto *Nova Joia*, Joyería Contemporánea brasileña; Mónica Benítez, del *Centro de Información de Moda para Joyería Peñoles*; Carolina Rojo como representante de la *Fundación Otro Diseño y Design Flux*; Francisco Ceppi, de la *Galería Ceppi* en Chile. Damian Skinner refiere que las ponencias hablaron sólo de joyería en plata, que parecía estar más relacionada con la esfera comercial y el diseño convencional:

«Me pregunté si no estaba asistiendo a un malentendido que se estaba alimentando cada vez más a lo largo de las conferencias. Si esto se considera la joyería contemporánea en América Latina, entonces estamos hablando de un tipo muy diferente de práctica, de lo que con ese término se entiende en Europa y otras partes del mundo. (Por ejemplo, los trabajos que presentaron en esta mesa redonda nunca serían aceptados para la exposición Schmuck.)».⁶⁸

Efectivamente, como veremos, es éste uno de los puntos críticos de la Joyería

67 ANDARDE, X. El tráfico entre antropología, arte y Joyería Contemporánea. En: *ibídem*. Pág. 117.

68 SKINNER, D. Op. cit.

Contemporánea también en México.

El congreso concluyó en el cuarto y quinto día con el tema: “*Reorganizando el Área Gris: conectar, generar, diseminar*”, en el que se presentaron ideas y propuestas para establecer nuevos vínculos y colaboraciones entre los dos continentes. Los primeros ponentes de la jornada fueron Jurgen Eickhoff cofundador de *Spectrum Gallery* en Múnich, en 1981; y James Beighton, comisario artístico del *Middlesbrough Institute of Modern Art*, que en conjunto con la posterior ponencia de Liesbet Den Besten,⁶⁹ dieron lugar a una panorámica de la situación de las galerías y coleccionismo en Europa, explicando las dificultades de este mercado tan específico que no compensa la cantidad creciente de obras de nuevos artistas joyeros. Resultó también interesante el rol que actualmente juega Internet para el futuro del circuito expositivo y el mercado de la Joyería Contemporánea. Se presentaron al público los portales de asociaciones nacionales como la estadounidense *AJF, Art Jewellery Forum* o el proyecto de la *web community Klimt02*. La mañana del quinto día se realizó una mesa de trabajo donde los participantes discutieron los resultados del simposio. Como veremos, de este encuentro resultaron proyectos y colaboraciones futuras muy fructíferas para el desarrollo de este fenómeno artístico en Latinoamérica.

Durante el congreso muchos fueron los artistas⁷⁰ invitados a hablar sobre su propia trayectoria, enseñando fotos de su obra y procesos creativos. Desde la experiencia de los joyeros latinoamericanos resultó como principal característica el compromiso con la preservación y regeneración⁷¹ de las culturas locales, así como el rol de la antropología tanto desde el plano histórico como tecnológico. Lo demuestran las ponencias de Nuria Carulla y de la peruana Ximena Briceno sobre la filigrana como elemento identitario común en el área del sur del Pacífico, y símbolo del mestizaje con la cultura europea, adaptado ahora en piezas contemporáneas. Lo demuestra la atención hacia las técnicas artesanales chilenas de Claudia Betancourt y Ricardo Pulgar que presentaron el proyecto “*Walka Estudio, de la Artesanía a la Joyería Contemporánea*”. También la recuperación de materiales y símbolos

69 DEN BESTEN, L. *Pasión Privada: Coleccionado Joyería de Arte*. En: *ibídem*. Pp. 221-225.

70 Participaron los siguientes artistas: Mirla Fernandes (Brasil), Jiro Kamata (Japón), Claudia Betancourt y Ricardo Pulgar, Carolina Hornauer (Chile), Jorge Manilla (México/Bélgica), Marta Hryc (Polonia), Nanna Melland (Noruega), Francisca Kweitel (Argentina), Estela Saez Vilanova (España), Nuria Carulla (Colombia), Miguel Luciano (Puerto Rico), Beate Eismann (Alemania), Ruudt Peters, Hanna Hedman (Suecia), Ineke Herkens, Andrea Wagner, Manon Van Louswijk, Felieke Van Der Leest (Países Bajos); Citamos también al antropólogo Xavier Andrade, que presentó el trabajo de los joyeros ecuatorianos Santiago Ayala y Hugo Celi.

71 SKINNER, D. *Op. cit.*

místicos-religiosos o populares en las piezas de Santiago Ayala, Hugo Celi y Jorge Manilla.

Según la documentación que hemos recopilado sobre el contenido de las ponencias del simposio, el resultado reafirma nuestras premisas: Europa a la cabeza del escenario de la Joyería Contemporánea internacional, bajo un punto de vista meramente occidental, incapaz de comprender y de integrar de forma coherente la joyería latinoamericana. Las ponencias están de acuerdo en que las diferencias, en resumidas cuentas, dependen de la gran disparidad económica y la falta de ayudas públicas, sumadas a la inexistencia de circuito expositivo, mercado y escuelas especializadas hacen que el resultado de la Joyería Contemporánea latinoamericana sea muy distinto de la europea y de más lento desarrollo. Aun así la intención de los joyeros es la misma: manifestar el propio proyecto artístico a través del lenguaje de la joyería. De hecho, como afirmó Andrés Fonseca “*Área Gris ha sido como un líquido revelador, desvelando lo que ya había en el momento que le confirió un nombre*”, como cuando Frida Kahlo supo que era surrealista cuando vino a México André Bretón a decírselo. Según cuanto resulta de las entrevistas en México, en su mayoría los europeos no demostraron mucho interés hacia las obras mexicanas y latinoamericanas y esta postura levantó una fuerte crítica por parte de los artistas joyeros veteranos, denunciando la falta de consideración por su trabajo y por los antecedentes locales.

Con ocasión del simposio se organizaron 13 exposiciones paralelas que presentaban el trabajo de más de 100 artistas joyeros de 39 diferentes países, la mayoría de las cuales proponían el diálogo entre piezas de joyeros europeos y latinoamericanos bajo temas en común, como podría ser la influencia de la colonización española en la exposición *Ultrabarrocco, o Mártires en Todos Lados*, que evidencian las similares problemáticas sociales existentes entre México y Polonia, según el trabajo de Jorge Manilla y Marta Hrich. Las exposiciones contaron con importantes espacios: la *Galería Mexicana de Diseño* hospedó *Momentopia*, por Jiro Kamata; la *Galería Pladi*, expuso *Caleidoscopio*, una exposición colectiva de la asociación Joyeros Argentinos; en la Galería Medellín 174, se pudieron ver *On the Other Hand*, de los miembros de la asociación portuguesa PIN, y *EncuentrosDesencuentros*, una instalación de joyería y videos de Francisca Keitel y Estela Sáez Vilanova; el centro *Ex Teresa Arte Actual*, del *Instituto Nacional de Bellas Artes*, albergó las exposiciones: *Ultrabarrocco*, por Benjamin Lignel, Alex Burke, Cristina Felipe, Helio Bernardi, Eugenia Martínez y Estela Sáez, y la exposición *Descubiertas*, por Raquel Paiewonsky y Caroline

Broadhead; en CENTRO, una conocida escuela privada de diseño, se llevaron a cabo cuatro exposiciones: *Mártires en Todos Lados*, (Jorge Manilla y Martha Hryc), *Anima* (Ruudt Peters), y *11,687 Years* (Nana Melland), mientras que en *First We Quake Now We Shake* fueron expuestas las obras de Ela Bauer, Karin Seufert, Karl Fitsch, Volker Atrops y Teruo Akatsu; finalizamos con citar la exposición *A Nadie le Amarga un Dulce*, por Felieke van del Lees y Laura de Alba que convirtió a la famosa tienda Dulcería de Celaya en un alternativo espacio expositivo.

Walking in the Gray Area fue la exhibición principal, resultado de un proyecto de “diálogo” entre 20 parejas de artistas joyeros, un europeo con un latinoamericano, a lo largo de seis meses de trabajo, por medio de un homónimo blog todavía activo en la Red. Los joyeros arbitrariamente emparejados intercambiaron observaciones, materiales, historias, etc. relacionadas con el desarrollo de la pieza que estaban preparando para la exposición. La selección ha sido comisariada por la europea Andrea Wagner y por la mexicana Valeria Vallarta, bajo el único vínculo de que



Fig. 33. Vista de la exposición *Mártires en Todos Lados* por Jorge Manilla y Marta Hryc, en la Universidad CENTRO. Detalle: Jorge Manilla *Ese Hombre*, 2010. Fotos cortesía de Marta Hryc.

los participantes hubieran sido “migrantes” de alguna manera en algún otro país. A través de este experimento se quiso poner la atención en el tema del simposio analizando cuestiones como la identidad en un contexto de movilidad, globalización y migración. *Walking in the Gray Area* en sólo 15 días de duración, en la galería Emilia Cohen Arte Contemporánea de la Ciudad de México, reunió una audiencia de más 1000 visitantes y el blog fue visto por doce mil internautas de más de 100 países.

4.2.1.1. El legado del simposio *Área Gris* en Latinoamérica.

Área Gris ha sido una grandiosa oportunidad para los latinoamericanos de conocerse y confrontarse entre sí y con los joyeros de Europa. De hecho el simposio dio lugar a un crecimiento de otros eventos y proyectos colaborativos, activando un corolario de sucesos colaterales que incidieron en las trayectorias de los participantes en los años sucesivos. En muchos países latinoamericanos fue el empuje al nacimiento de colectivos locales o asociaciones nacionales como es el caso de *Proyecto Joya* en México, como veremos detalladamente más adelante. En Chile, Pamela de la Fuente, Liliana Ojeda, Pía Walker y Massiel Muñoz, decidieron fundar *Joya Brava*, la primera



Fig. 34. Vista de Ex Teresa Arte Actual y Liesbeth den Besten durante la inauguración de las exposiciones: *Ultrabarrocco* y *Descubiertas*. Fuente: *Walking in the Gray blog* y fotos cortesía de Marta Hryc.

asociación gremial de Joyería Contemporánea en Chile:

«El nombre de la Asociación surgió en honor a la “cueca brava”. No necesariamente porque sus gestoras sean cuequeras, sino más bien porque la Joyería en Chile ha sufrido una transformación similar a la del baile nacional. Es decir, ha vivido una renovación fuerte, contraponiéndose a la joyería tradicional».⁷²

Algo parecido pasó en Brasil, como testimonia Aglaize Damaceno:

«Al volver a Brasil, organizamos una conferencia sobre la experiencia del simposio, para aquellos que no pudieron asistir. Hemos creado en Brasil un espacio para pensar, estudiar, investigar, experimentar, realizar, difundir, promover y propagar la joyería contemporánea y su lugar en el mundo. Todo inspirado por Área gris».⁷³

También fuera de Latinoamérica, el evento consiguió un rico *feedback* donde el debate sobre joyería, identidades y culturas contemporáneas desde ambos continentes siguió en la red o en publicaciones, como *Contemporary Jewelry in Perspective*. El editor del libro, Damian Skinner, afirma en una entrevista que la idea de un compendio de Joyería Contemporánea que abarcara su historia desde todas las latitudes del globo le vino justamente en relación a *Área Gris*.⁷⁴

La exposición *Under That Clouds* ha sido otro resultado colateral a Área Gris. El día después del simposio, a causa de una erupción volcánica en Islandia las líneas aéreas se vieron obligadas a posponer los vuelos en dirección a Europa, con lo cual muchos participantes tuvieron que prolongar su estancia en México. Ha sido desde esta situación azarosa que surgió la idea para este proyecto expositivo. Jo Bloxham, comisaria de la exposición, gracias al simposio conoció a Mike Holmes y Elizabeth Shypertt, galeristas de *Velvet da Vinci Gallery*, en San Francisco, los cuales le propusieron realizar una exposición en su galería. El pretexto para una exposición no tardó en presentarse: «me di cuenta que el tema de la exposición estaba allí mismo, como allí estaban los joyeros que participarían».⁷⁵ La forzosa permanencia en México se convirtió para todos en un reto y ejercicio creativo con el fin de realizar una pieza

72 *Joya Brava* web site. On line: www.joyabrava.cl/#!historia/c13g4 (Consultado: 5/07/2015).

73 AA.VV. *Gray Area Gris: Contemporary jewellery and cultural diversity*. Ámsterdam: Ed. Otro Diseño, 2011. Pág. 24.

74 NEYMAN, B. Assume Nothing. En: *American Craft Council*. On line: craftcouncil.org/magazine/article/assume-nothing (Publicado: 16/09/3013 Consultado: 5/07/2015).

75 BLOXHAM, J. (ed.) *Under That Cloud*. (Catálogo) Manchester: Ed. Picnic Creative, 2011.

sobre esta experiencia, «*algunos representando sus miedos y ansiedades, mientras que otros retratando los colores vivos y calidez de la gente de la Ciudad de México*».76 Todos los ingredientes eran propicios: una experiencia en común, un lugar exótico y mucho que reflexionar sobre lo frágil que es el estado global.

Todas estas experiencias influenciaron claramente las obras posteriores de algunos de los participantes como en el caso de *Swarm* de Nanna Melland, que ha sido un proyecto que caracterizó la trayectoria de la artista en los años a siguientes.

El artista japonés Jiro Kamata trabajó desde entonces y durante los siguientes dos años sobre una serie de joyas bajo el título *Arbolesque*, inspiradas en fotos que el artista realizó durante su estancia mexicana. Hanna Hedman, fascinada por el sincretismo religioso, la magia y ocultismo que encontró en México, realizó una serie de collares que tituló *Árbol Humano*. También el proyecto *Corpus* (2011) de Ruudt Peters, parece estar inspirado en el imaginario religioso latinoamericano o influenciado por los cristos negros de Jorge Manilla o de *Walka Estudio*. Como veremos más adelante, estos joyeros volverán a menudo a México y otros países de Latinoamérica para realizar *workshops* y colaboraciones con los colectivos o escuelas de los nuevos espacios de Joyería Contemporánea locales.



Fig. 35. Nanna Melland. *Swarm*, 2010. Fuente: BLOXHAM, J. (ed.) *Under That Cloud* (2011).

76 CUMMINS, S. Under That Clouds. (Entrevista a Jo Bloxham). En: *AJF. Art Jewellery Forum. On line: www.artjewelleryforum.org/ajf-blog/under-cloud* (Publicado: 21/06/2012. Consultado: 13/01/2014).

4.2.1.2. Jorge Manilla.

Jorge Manilla⁷⁷ es un artista joyero mexicano que vive y trabaja en Gante, Bélgica. En Europa Manilla consiguió mucho éxito, llamando la atención del público y coleccionistas que lo siguieron en sus exposiciones durante los principales eventos europeos, afirmándose como uno de los principales protagonistas no europeos del escenario internacional. Sin duda para la mayoría de los joyeros contemporáneos mexicanos es un importante referente, y él mismo se interesó en seguir el desarrollo de este arte en México, apoyando a los joyeros interesados con consejos y tutorías, así como con *workshops* formativos.

La identidad mexicana se hace presente en sus obras, sobre todo en los primeros proyectos, como él mismo afirma: «*nunca me voy a ver como europeo, nunca voy a pensar como europeo o hablar como un europeo porque mi esencia, mi punto de partida es otro y cuando empiezo a crear siempre empiezo a crear desde el Jorge mexicano*». ⁷⁸ En su obra emerge la peculiar relación con la violencia, con la muerte y el imaginario religioso que existe en la cultura y el arte mexicano. En la presentación de sus trabajos suele mostrar imágenes sensacionalistas, ajustes de cuentas, mutilaciones, así como armas enjoyadas diseñadas por Versace para los narcos y otras imágenes que resaltan este tipo de contrastes. La referencia a esta cultura de origen, latente en el discurso de Jorge Manilla, se vuelve menos perceptible en los últimos proyectos, donde el color negro y la peculiar estética “expresionista”⁷⁹ se han convertido en su propio estilo. También las reflexiones desde las cuales se produce la obra se amplían más allá de los aspectos culturales de su proveniencia.

Con el título *Tales of a Big City* (2008), Manilla quiso materializar aquella sensación contrastante de amor/dolor que se siente en la relación con la gran Ciudad de México, una ciudad que duele pero al mismo tiempo atrae. Se trata de una serie de anillos cuya forma recuerda a los grandes anillos en oro empleados tanto por profesionales (en México se suelen regalar con ocasión de la licenciatura y llevan puesto el símbolo de la carrera), como por los narcotraficantes y por los jefes de policía (que prefieren ostentar piedras preciosas y diamantes). Con estos anillos

77 Escultor licenciado en la *Academia de San Carlos* de México y en joyería en la *Escuela de Diseño y Artesanías* del IMBA. Se formó también en escultura en la *Hogeschool Gent* y se tituló en el Máster en joyería de la *Karel de Grote Hogeschool*, en Bélgica. Actualmente es profesor de joyería en la *RHoK Art Academy* de Bruselas.

78 Jorge Manilla entrevistado por Chiara Pignotti. Múnich, 2013.

79 AGUILA, L. Jorge Manilla y el expresionismo. En: *Ensayo sobre la Imagen. Edición XI*. N.48. Buenos Aires: Ed. Universidad de Palermo, 2012. Pp. 73-77.

el artista hizo referencia al status social, que establece las relaciones cotidianas en México, aunque sus anillos han sido privados justamente de esta carga: allí donde debería estar el símbolo, Manilla dejó un espacio vacío. También el oro ha sido sustituido por una textura especial en plata, muy ruidosa, de la que consiguió una oxidación cuyo color rememora aquella gama de grises de la gran ciudad vista desde la perspectiva aérea. Por esta textura, los anillos al principio resultan muy incómodos al ser llevados puestos, «*la gente que los compra me dice: es que después de unas horas ya me acostumbré y lo que al principio me dolía ahora hasta me gusta, como la realidad de mi país*». ⁸⁰

La obra que Jorge Manilla produce en estos primeros años de experimentación hace directa referencia a la iconografía religiosa, mágico-ritual, así como a los materiales y temáticas mexicanas, con los cuales experimenta las posibilidades de distintos lenguajes formales y metáforas visuales. Un ejemplo es la serie *Devotos y Exvotos*, joyas realizadas con una técnica de cartonería tradicional, junto con porcelana y plata. Entre ellas es interesante es la pieza *Beings in Transition*, collar de algodón compuesto por muchas pequeñas reproducciones en cerámica blanca de rostros que recuerdan la estatuaria clásica y en el centro una calavera, tallada en palo de rosa: por sí solo el conjunto parece convertirse en un *Tzompantli*⁸¹ mexicana.

En las obras más recientes el dolor y la violencia se subjetivan, ya no es un dolor social sino lo que uno siente y percibe a través de sus propios órganos. La relación entre el aspecto anatómico y el emocional Manilla la explicita desde la primera



Fig. 36. Jorge Manilla. *Tales of a Big City*, 2008. Fuente: www.jorgemanilla.com.

80 *Ibíd.*

81 *Tzompantli* palabra en náhuatl, denomina el muro de las calaveras, un altar donde se colocaban los cráneos de los sacrificados como ofrenda para los dioses.



Fig. 37. Arriba: Vista de la exposición Jorge Manilla & Shari Pierce *Te Mato por que te Quiero*. Munich, 2013. Abajo: Jorge Manilla. Piezas de la series *Contemporary Savagery*, 2013.

serie titulada *Memorias Comunes*, grandes piezas en cuero y madera que construyen órganos imaginarios. «Estuve trabajando con ellos, hacia formas perfectas y luego las destruía, las cortaba, las quemaba», nos explica el autor, “después me sentía mal, me sentía culpable y buscaba todas las formas posibles para llevarlas de regreso porque esto genera historias, esto me interesaba».⁸²

En 2013 presenta en Schmuck la serie *Contemporary Selvager*; ahora la violencia de la que él siempre trata puede ser de México como de cualquier otro lugar del mundo:

«El punto importante en mi statement es el confrontar lo que es el dolor ajeno, hasta qué tanto realmente nos duele el otro dolor humano... esto tiene que ver con los medios de comunicación otra vez. En muchos noticieros en todos lados las noticias son muy subjetivas: asesinaron a éste a éste y a éste y de pronto te hablan de la bolsa de valores. Es como que cambiamos de tema, completamente diferente, no hablamos más de esto, se murió pero no pasa nada, la vida sigue... esto es un pensamiento violento... me llevó a reflexionar que nosotros esencialmente somos violentos (...) Es lo mismo en la obra, ayer mucha gente me decía “me da



Fig. 38. Jorge Manilla. *Beings in Transition*, 2007. Fuente: www.jorgemanilla.com.

82 MANILLA, J. Si tus palabras no son suficientes, cuéntalo de otra forma. (Video ponencia). En: *Diálogos 9. Ciclo de Conferencias, EASD*. Valencia, 2012. On line: vimeo.com/45632373. (Consultado: 04/10/2014).

miedo entrar” y luego entraban y empezaban como a familiarizarse, y empezaban a acostumbrarse y después ya se quedaban hablando ¿no? es justamente lo mismo, yo creo que socialmente así somos, de pronto nos asustan, hasta que te vas acostumbrando, y en un momento eres parte y ya no te das cuenta que esta realidad te está circundando».⁸³

Las piezas se hacen más grandes, siguen con su característico color negro; esta vez el material es una estructura en metal recubierta por una goma, es un material que rebota, si lo tiras no se rompe, justa metáfora para representar la indiferencia sobre la que el artista quiso hacer reflexionar. En este proyecto la brutalidad de las imágenes mediáticas a las que estamos acostumbrados a ver cotidianamente está por él canalizada en un tipo de joyería fuera de cualquier canon estético tradicional.

4.2.2. *Think Twice*. La primera exposición de Joyería Contemporánea latinoamericana.

Paralelamente al simposio *Área Gris* se iba organizando la primera exposición de Joyería Contemporánea latinoamericana: *Think Twice. New Latin American Jewellery*, comisariada por la misma Valeria Vallarta. La exposición muestra una selección de obras realizadas en los últimos diez años por 80 joyeros radicados o procedentes de países Latinoamericanos. Desde México⁸⁴ han sido seleccionadas obras de Mariana Acosta, María Paula Amezcua, Laura De Alba, Eduardo Graue, Alcides Fortes, Lorena Lazard, Isel Mendoza, Andrés Fonseca, Andrés Quiñones, Zinna Rudman, Marta Carmela Sotelo, Tsimani (Jesus Renteria & Yolanda Resendiz). Interesante ha sido la elección museográfica de incluir también obras de los principales representantes de la joyería taxqueña, William Spratling, Enrique Ledesma y Antonio Pineda, como referencia a los antecedentes históricos mexicanos.

Después de su inauguración, durante el simposio en el *Museo del Eco*, la exposición fue presentada en el MAD, *Museo de Arte y Diseño* de New York, para luego recorrer el continente americano y europeo durante los dos años siguientes, dando una grandísima difusión y relevancia a la Joyería Contemporánea latinoamericana, ampliamente desconocida. Efectivamente Úrsula Newman, comisaria artística del

83 Jorge Manilla. Op. cit.

84 De los mexicanos residentes en Europa expusieron: Jorge Manilla, Alejandra Solar y Alina Berdichevsky. En varios años la exposición incluyó más obras, también de artistas joyeros cuya obra tenga algún vínculo con Latinoamérica. En relación a México fueron invitadas Marta Hrich, desde Polonia, Marie Pendariès, Francia, Beate Eismann, Alemania y Aurélie Dellasanta, Suiza.

MAD, *Museum of Arts and Design*, con respecto al evento ha comentado la novedad de este tipo de arte latinoamericano para el público estadounidense: «*Es un espectáculo muy especial. Esta joyería es prácticamente desconocida en los Estados Unidos. Los artistas realizan sus conceptos más sofisticados a través de la intrigante elección de materiales y técnicas, creando obras únicas que presentan una fascinante amalgama de elementos culturales indígenas y las últimas tendencias del diseño internacional de Joyería Contemporánea*». ⁸⁵ Un comentario parecido lo encontramos también con ocasión de *Área Gris* por Susan Cummis que aún siendo directora del *Art Jewellery Forum*, importante centro de difusión sobre la cultura de la Joyería Contemporánea, afirma desconocer el panorama latinoamericano: «*no estaba familiarizada con ninguno de los joyeros de América latina que hicieron presentaciones, ni con aquellos cuyo trabajo fue exhibido en galerías del área. Es asombroso lo mal informada que me encontraba*». ⁸⁶ Estas declaraciones demuestran la importancia de estos eventos para la visibilidad en los “centros” de obras “periféricas”.



Fig. 39. Arriba y página siguiente: cartel y vista de la exposición *Think Twice*, México 2010.

85 VALLARTA V. Think Twice: New Latin American Jewellery. En: *Gray Area Symposium Blog*. On line: www.grayareasyposium.org/blog/6379. (Publicado: 12/09/2010. Consultado: 15/09/2015).

86 AA.VV. *Gray Area Gris: Contemporay jewellery and cultural diversity*. Ámsterdam: Ed. Otro Diseño, 2011. Pág. 20.

4.2.2.1. La selección de artistas joyeros mexicanos en *Think Twice*.

A partir de los mexicanos que participaron en *Think Twice* podemos averiguar una segunda generación de artistas joyeros que tienen una trayectoria consolidada desde antes del evento del simposio *Área Gris*.

La obra de Laura de Alba y Alcides Fortes, se afirma ya desde el 2009 en el ámbito de la Joyería Contemporánea internacional por su inclusión en la publicación de *The Compendium Finale*. Alcides Fortes nació en las islas de Cabo Verde y se crió en Ámsterdam, en donde cursó una licenciatura en diseño de joyas. Actualmente vive en San Miguel de Allende donde dirige la *Galería Nudo Arte Contemporáneo*.

La joyería de Laura de Alba se caracteriza por su investigación sobre las posibilidades de las técnicas textiles aplicadas a la joyería incluyendo en ellas unas composiciones hechas por *objet trouvés*, como botones, medallitas, pequeños juguetes, etc. Durante el simposio ha expuesto junto con Felieke Van Der Lees, de los Países Bajos, en *A Nadie le Amarga un Dulce*. Las obras de las dos artistas es muy parecida, sobretodo en el carácter irónico y el colorido, aún siendo producidas por contextos y personas muy diferentes.

Isel Mendoza se formó en joyería en la escuela del IMBA. En la joyería «*he tratado*



como corresponde de *dónde vengo y hacia dónde voy*»,⁸⁷ retomando elementos del pasado mexicana, volviéndolos actuales. Las piezas presentadas en *Think Twice* partían de la reinterpretación del plumaje del colibrí que, como la misma joyera nos explica, es el símbolo de *Huizliloposhi*, el dios de la guerra, «*porque es un ave muy pequeña pero tiene mucha fuerza*»⁸⁸ y que luego con las colonias se transformó en ingrediente mágico para la brujería. Isel Mendoza creó entonces un icono, a través de la estilización del plumaje, que representa el sincretismo entre el presente y el pasado, y lo emplea como módulo base para dar forma a varios ornamentos. En la entrevista nos enseña una Guadalupe donde el plumaje representa a la diosa mexicana *Tonanzi*, que se convirtió en la Guadalupe, y a la vez, los rayos de la iconografía tradicional, alrededor de la figura. La conversión de la diosa desde mexicana a cristiana está remarcada por el contraste entre la resina industrial de la silueta de la Guadalupe y el resplandor del plumaje en plata de la tradición autóctona.

Zinna Rudman es licenciada en restauración de bienes culturales, muebles y obras de arte, empieza a interesarse y formarse en la joyería a finales de los años 90 cuando conoce a Lorena Lazard. En 2006 abre la *Galería Medellín 174* y como codirectora empieza a lanzar convocatorias para organizar exposiciones colectivas de Joyería Contemporánea. Sus joyas surgen según los temas propuestos por las exposiciones colectivas y de los *workshops* en los que participó. Entre ellas citamos la serie sobre los poderes curativos del Té, tema sobre el que más trabajó durante un



Fig. 40. Isel Mendoza. Anillo y collar de la serie *Huizliloposhi*. 2008.

87 Isel Mendoza entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

88 *Ibidem*.

largo tiempo. Las piezas eran anillos y a la vez infusores de Té; así mismo los collares compuestos por bolsitas de Té, cada uno lleva una plaquita que dice “amandoTe”, “enloqueciendoTe”, “tomandoTe”; en otra serie convirtió también infusores de Té ya hechos en piezas como el collar expuesto en *Tink Twice*. Durante *Área Gris* conoció a sus futuros compañeros del colectivo *Sin Título*, con los cuales colabora hasta la fecha.

La selección de las obras nos da la oportunidad de reflexionar también sobre el distinto aspecto de esta nueva etapa: el interés por la joyería experimental se mudó hacia el ámbito del diseño, donde se está actualmente produciendo una mayor investigación formal y en el empleo de materiales alternativos. Entre los participantes encontramos algunos reconocidos diseñadores como María Paula Amezcua, Mariana Acosta Contreras, y *Tsimáni*, marca comercial dirigida por Yolanda Reséndiz y Jesús Rentería. Todos se caracterizan por experimentar con materiales heterogéneos, como las pequeñas imagerías religiosas del *Altar Itinerante* presentado por Amezcua, el collar textil de la colección *Colorinfusión*, por Acosta y el papel reciclado tratado con resina característico de los productos de Tsimáni. Desde la inclusión de piezas a medio camino entre el diseño y la intención artística, surge la problemática, como veremos mejor más adelante, de que se extiende la acepción del título Joyería Contemporánea a la joyería de diseño, creando confusión sobre lo que realmente es aquel específico fenómeno artístico. Andrés Fonseca, analizando las dinámicas que



Fig. 41. Arriba: María Paula Amezcua. *Sin Lodo no hay Loto*, 2013.

A lado Zinna Rudman. Serie *Infusores* (2009).



alimentan dicha contrariedad, concluyó que:

«Cuando una persona es buen diseñador puede hacer lo que se le da la gana. Puede crear un objeto que entra dentro del testamento de lo que es Joyería Contemporánea aunque su forma de hacerlo no fue ésta, sino que fue la del diseño, para que entrara dentro del espacio donde tenía que entrar. “Tengo que hacer un mueble para un palacio Luis XV”, entonces me asoro, veo y hago un mueble que entra perfectamente en el estilo de Luis XV, es lo mismo: tengo que hacer una cosa de Joyería Contemporánea, “¿qué es esto? Ah, pues mire qué divertido...” y hacen un objeto buenísimo, nadie le niega lo bueno del asunto; el problema es cómo llegaron a él, si realmente es un objeto de expresión personal o simplemente un pedido: “va a haber una exposición sobre... Tepezquincles”, y echan unas cosas bien divertidas, mirando otras cosas, y hacen un objeto bueno, pero esto no es una expresión personal, ésta es una forma diseñada de objeto».⁸⁹

De todos modos dicha incongruencia no está tampoco resuelta en la Joyería Contemporánea europea, donde no hay una perentoria exclusión hacia proyectos de diseño. Por ejemplo entre los mexicanos pertenecientes a la *web community* de *Klimt02*, figura la joyería de diseño IKER. Por este motivo los trabajos teóricos en este ámbito (véase sobre todo la Tesis de Ana Campos⁹⁰) insisten en especificar y diversificar entre las intenciones del artista y la capacidades comunicativas del objeto: si se trata de joyería como arte, como diseño o como artesanía artística. Por esta necesidad de diferenciar quisimos aquí profundizar en el trabajo de Eduardo Graue y Martacarmela Sotelo, que entre los nuevos autores que encontramos en esta exposición, nos parecieron paradigmáticos de la idea original de Joyería Contemporánea, según la acepción europea, en cuanto obra que surge de un consiguiente proceso artístico.

89 Andrés Fonseca entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

90 CAMPOS, A. *La Joyería Contemporánea como arte. Un estudio Filosófico.* (Tesis doctoral) Director: Dr. VI-LAR ROCA, G. Universidad Autónoma de Barcelona, Facultad de Filosofía, 2014.

4.2.2.2. Eduardo Graue.

Desde la pintura Eduardo Graue empezó a buscar algo más que la simulación de lo real en sus cuadros, proceso que lo llevó a interesarse en la joyería. A través de la deconstrucción del cuadro, como objeto, tenía la intención de hacer evidente el mecanismo de la representación ilusionista de la pintura: dejaba que la tela saliera de los cantos, dejaba en evidencia las chorreaduras del color o los elementos funcionales como las grapas, recortaba la imagen de un cuadro y la remontaba en el bastidor cosiéndola con otros tipos de lienzos:

«A veces la misma tela pintada empecé a despintarla, o sea hacer evidente que estaba ya gastada, en contraste con la otra tela que estaba nueva totalmente. Todo este proceso llevó a muchas direcciones (...) Yo quería buscar otro material, otra técnica, y fue cuando pase a la joyería, me pareció muy bueno poder empezar desde cero con un material».⁹¹

Inicialmente las obras en plata tenían un estrecho vínculo con su pintura, después las propias técnicas de la joyería lo llevaron a una investigación diferente, más simbólica y con nuevos resultados. Entre ellos, el perfeccionar la técnica del tejido con hilos de plata según las necesidades que requiere obtener una determinada forma, caracteriza la mayoría de sus obras, como la *Cantimplora de Aire*:

«Es un objeto de joyería, si yo le pongo una correa y me lo cuelgo como si fuera una cantimplora, pero es una cantimplora de aire... es



Fig. 42. Eduardo Graue.
Cantimplora de Aire, 2010.

91 Eduardo Graue entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

un símbolo... Es muy clásico llevar una cantimplora en una excursión, en un desierto, y esto habla de tener este fluido que es vital, el agua, ir dosificando, conservando, para que uno siga caminando, terminando el viaje, digamos».⁹²

Esta técnica permite al artista realizar obras ligeras y de grandes tamaños como los collares máscara para el tema de la exposición la *Tribalera*, o posibilidades de movimiento, elasticidad y flexibilidad como el collar realizado a partir del intercambio epistolar con Peter Hoogeboom en el proyecto web de *Walking in the Grey Area*.

La creación de obras con esta técnica es motivo de reflexión para Eduardo Graue con respecto al trabajo manual:

«Mientras el tiempo de la vida normal se mueve de una manera y el tiempo para realizar este tipo de objeto es otro, es como si perteneciera a otra época; digamos que es como un sobreviviente de otros tiempos... en algún sentido es atrayente (...) el hecho de tener que ir avanzando en un tejido, que pasen 5 horas y sólo avanzar 3 líneas, te hace entrar en



Fig. 43. Eduardo Graue. Sin título, 2010. Fuente: www.grayareasymposium.org.

92 *Ibíd.*

*otra dimensión de mucha paciencia, de entender cómo se vive en la vida de hoy... puede ser que sea algo demasiado frenético el ritmo en el que se quieren llevar las cosas».*⁹³

Estas reflexiones sobre el tiempo aparecen también en la obra *Ofrenda de un Segundo para la Virgen*, donde la imagen de la Guadalupe, aparece en 16 fragmentos, con la intención de ampliar la capacidad de percepción que uno pueda tener en un segundo de tiempo. La obra permite detenerse en los detalles de este símbolo tan asumido por la cultura mexicana, y como explica el autor:

*«Entender las cosas de otras maneras, poderlas rearmar de otras manera, no ser tan esclavos de nuestros mismos iconos y símbolos, tratar de estar con los ojos más abiertos al mundo y no ver las cosas siempre como las hemos estado viendo desde hace tanto tiempo, sino tratar de empezar a entenderlas, tal vez más fragmentadas, pero por lo mismo serían más reales».*⁹⁴

Eduardo Graue no se considera propiamente joyero, afirma que desde siempre le

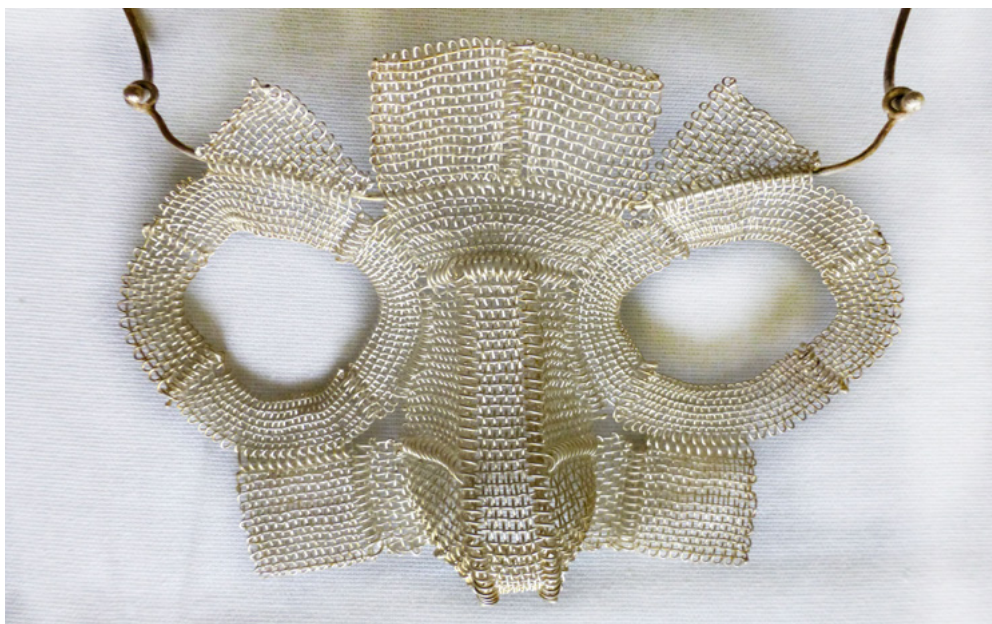


Fig. 44. Eduardo Graue. *Máscara-collar* para la exposición *Tribalera*, 2013.

93 *Ibíd.*

94 *Ibíd.*

ha interesado inventar, construir, y el hecho de partir con la idea de hacer joyería lo siente como una restricción:

*«Un objeto de joyería tiene que tener ciertas características... esto es lo que no podría yo hacer, porque me limitaría, sería como si alguien tratara de antemano de poner reglas de juego a este juego que yo quiero seguir haciendo. Han surgido variedades de objetos, algunos se pueden ajustar más a la joyería pero otros no tanto, en todos lo más importante es el sentido que tienen».*⁹⁵

Esta postura se manifiesta también en su relación con el circuito de la Joyería Contemporánea, considerándolo un escenario interesante pero quedando al margen de él, siendo su interés más allá del estricto ámbito de la joyería, como lo demuestra su experiencia en el simposio *Área Gris*:

*«Me cambió indudablemente el escuchar otros punto de vista y cómo cada quien los afrontaba, además de que no era una manera convencional de afrontar la joyería. Creo que definitivamente me hizo ver cosas nuevas, sin embargo el enfoque que yo tengo tal vez no sea propiamente en relación a la joyería. Por ejemplo esta cuestión del número Π en el collar de las claveras, me parece muy bueno llevar esta idea de este número irracional que no termina ... o como el mismo número de la sección áurea, son lugares que son reales pero son imposibles... Este tipo de ideas a mí es lo que me gusta, que exista algo que haga reflexionar y que haga ver, que no sea tan simple como un objeto estético. Yo creo que sí, estuvo muy padre poder escuchar diferentes puntos, yo creo que más bien como ideas, más que joyería, ideas diferentes de las cosas».*⁹⁶

Actualmente Eduardo Graue trabaja con Andrés Fonseca en el Grupo de Investigación y Desarrollo en la joyería; al mismo tiempo está cursando la carrera de Sociología, la cual influyó ampliando el marco temático que abordan sus nuevos proyectos *«para mí un fue un cambio muy importante en cuanto a las visión de las cosas»*.⁹⁷

95 Ibídem.

96 Ibídem.

97 Ibídem.

4.2.2.3. Martacarmela Sotelo.

La formación de Martacarmela Sotelo abarca diferentes áreas: la Licenciatura en Arquitectura, los trabajos que realizó durante la carrera en el ámbito del diseño industrial, y el Máster en Artes en el *Central Saint Martins College of Art and Design*. Como podemos ver en su trabajo y en su trayectoria, las tres áreas se retroalimentan constantemente.

El tema eje de su trabajo es el tiempo y la memoria como, entre sus referentes, el artista japonés Hiroshi Sugimoto. Antes de empezar la entrevista Martacarmela Sotelo nos enseña, con la Tablet, las fotos de sus grabados con las cuales empezó a trabajar sobre dichos temas. También nos muestra las fotografías que de repente ella toma como acervo personal sobre las marcas que dejan las cosas. Vemos fotos de capas de pintura de un barco o simplemente huellas dejadas en el piso, o huellas de algún evento, y dice: *«como si a través de la ausencia se vuelven mucho más contundentes todas estas memorias»*.⁹⁸ En su obra trata de representar la memoria a través de los espacios vacíos o huellas dejadas por los elementos residuales de los objetos: *«Siempre tratando de jugar con la memoria del objeto y el objeto mismo... empecé a hacer “altiplanos de anillos”, grabando anillos míos. Esta es una forma de volver el anillo en telas ... empiezo a recuperar estas imágenes y estas formas hasta que regreso a la reconstrucción del objeto, hasta volver a portarlo»*.⁹⁹

La relación grabado/joyería da lugar a varios proyectos y obras, como *Visiones de la Frontera*:

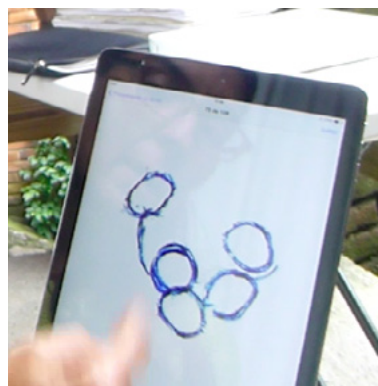
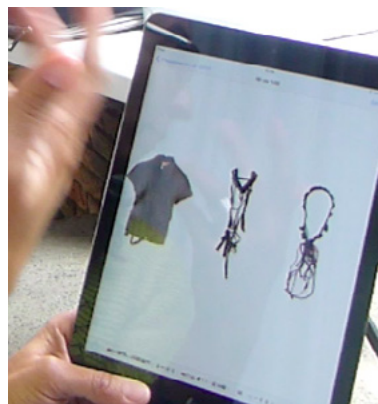


Fig. 45. Martacarmela Sotelo enseñándonos algunas imágenes de la serie *Portables Lines*.

⁹⁸ Martacarmela Sotelo entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

⁹⁹ *Ibidem*.

*«La frontera vista no sólo como límite territorial o político, sino como la percepción de quienes la viven. A partir de un mapa copio, reproduzco y repito el proceso a la manera de maquiladora, matrices con la forma de la línea fronteriza. La línea original de la frontera se va modificando y distorsionando hasta quedar irreconocible. (...) La pieza final es la conjunción de todas estas "visiones de la frontera" que generan una nueva línea (...). La nueva línea se porta de manera vertical en busca de equidad o balance, dejando atrás la idea del norte y sur o la de los de arriba y de los de abajo».*¹⁰⁰

El proceso de investigación gráfica que la llevó al ámbito de la joyería, empezó con un proyecto de descomposición objetual, forrando con telas objetos de uso común, para después marcar sus trazos salientes con cera y, acto seguido, planchar y deshilar la tela obteniendo imágenes lineares, *«como si el objeto explotara y luego empiezo a reconstruirlo»*. Empezó a hacer lo mismo grabando con el tórculo sólo la costuras de la ropa usada y al final se dio cuenta que los "cadáveres" de ropa que colgaban en su estudio podían regresar al cuerpo, colgando como enormes collares de tela, de esta manera la artista se acerca por primera vez a la portabilidad del arte:

«Después de haber descubierto la portabilidad de mis piezas, empecé a investigar un poco lo que era Joyería Contemporánea y coincidía que justo iba

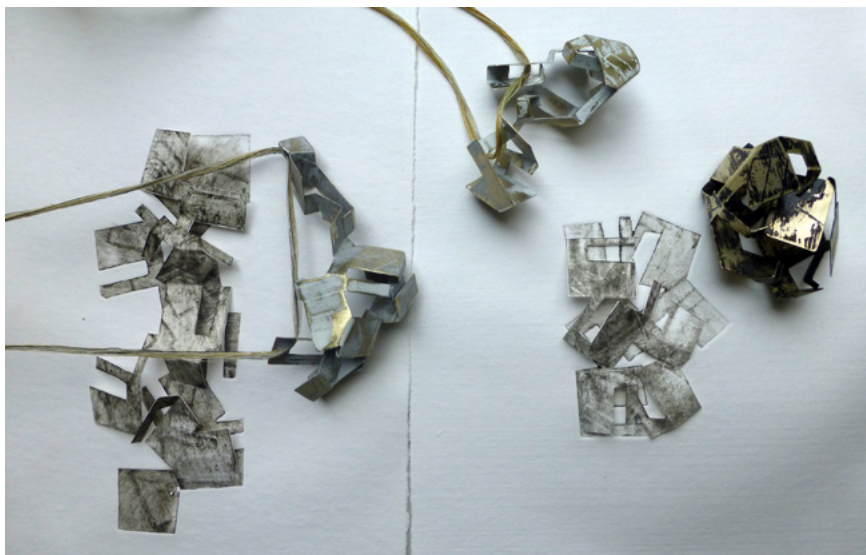


Fig. 46. Martacarmela Sotelo. Piezas de la serie *Prints in & out*, 2014.

100 LAZARD, L. (ed.) *La Frontera*. San Francisco: Ed. Velvet da Vinci Gallery, 2013.

a venir a México a Área Gris. Le escribí un email a Valeria Vallarta a través de la página web preguntando dónde comprar los boletos, que me gustaría participar. Ella me contesta que acaba de ver todo mi trabajo, que era una pena que me había conocido sólo ahora porque le hubiera encantado invitarme al blog que hicieron entre artistas. En Área Gris conozco a Valeria y es cuando me invita a la exposición Think Twice, en la que propuse unas piezas con la fibra de nopal. Empieza así mi relación con Valeria y el mundo de la Joyería Contemporánea, que a pesar de vivir 4 años en Londres, no lo conocía. En Área Gris conocí a Caroline Broadhead, que es de San Martins, y empezamos a hacer un buen intercambio, empiezo a investigar cada vez más... con ocasión de la exposición Think Twice en Nueva York Valeria me propone ser la directora de Otro Diseño en México, y acepté».¹⁰¹

Actualmente la obra de Martacarmela Sotelo está reconocida tanto en el ámbito de la Joyería Contemporánea como en la de un tipo de joyería mas comercial gracias al éxito del proyecto *Gemas Tejidas*, una producción comercial paralela a la obra experimental. «Soy arquitecta y esta parte de la reproducción de las piezas y de la estructuración para su reproducción creo que me atrae muchísimo. Tengo toda otra línea comercial que tiende a ser muy geométrica, muy estructural... cada vez tiendo a hacer menos comercial y más piezas únicas aunque es mucho mas difícil de vender».¹⁰²

101 *Ibíd.*

102 *Ibíd.*



Fig. 47. Martacarmela Sotelo. *Visiones de la Frontera*, 2013.

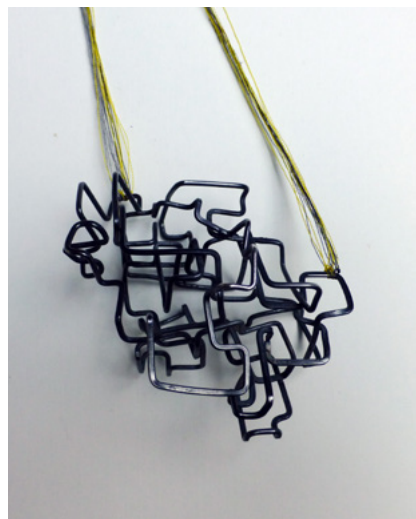


Fig. 48. Martacarmela Sotelo. *Prints in & out*, 2014.

4.3. La influencia de la Joyería Contemporánea en México.

Los países colonizados han sufrido trastornos tan fuertes por las violencias sufridas a partir de la identidad negada, que ha sido difícil recuperar una propia autonomía cultural. Es en este contexto que hay que tener en consideración que Europa ejerce una suerte de hegemonía cultural, lo cual sumado a la falta de valoración y de estudios exhaustivos sobre la joyería mexicana, impide la formulación de una postura local que pueda llevar adelante una confrontación que equilibre la posición eurocentrista del simposio *Área Gris*.

*«Nosotros, los latinos tenemos esto culturalmente, que vemos siempre hacia el otro lado y es siempre mejor, y no importa si es mejor o no, nunca nos lo vamos a preguntar, solamente es que todo lo de Estados Unidos o Europa es mejor porque viene de allá. Es una cuestión cultural pero automática, por qué se toman estas referencias, si esto está en un libro está bien, sin conocer el sistema, sin saber cómo funciona ¡esta bien! ¡me gusta! si pertenece a este libro, a esta cultura, entonces hago mi propia interpretación en esta línea, y este es un error bastante grande».*¹⁰³

Bajo dichos supuestos, comentados por Jorge Manilla durante la entrevista, la “espectacularización” de la Joyería Contemporánea incrementa la fascinación por ser parte de un circuito internacional, salir del anonimato y del aislamiento para compartir valores e ideales que reflejan la nueva cultura global.

Podemos aseverar que para los mexicanos *Área Gris* abrió la caja de Pandora de la Joyería Contemporánea, fascinándose y a la vez perdiéndose en los meandros de tanta información:

«Creo que lo que hizo Área Gris fue abrir una puerta pero a la vez abrir una confusión», sigue en sus consideraciones Jorge Manilla, *«por un lado llegó una información masiva, que es muy positivo pero por el otro lado muy poca gente tenía claro lo que era la diferencia de la Joyería Contemporánea o qué es el significado o la esencia de ella. El fenómeno que yo veo que pasó después de Área Gris, y que podría ser una influencia, es que de pronto gente que se llamaban joyeros se pusieron “joyeros contemporáneos” cambiaron el nombre pero siguen haciendo lo mismo, así que no sé si realmente influye o no. Se abrieron campos a usar nuevos*

103 Jorge Manilla Entrevistado por Chiara Pignotti. Múnich, 2013.

materiales, se abrieron campos a que existe algo más: exposiciones temáticas, intentar trabajar con concepto, pero qué pasa aquí en Europa, de este lado, todo es más accesible, todo está muy cerca. Tienes galerías, tienes museos, libros, tienes los artistas mismos a la mano. Tú puedes contactarlos, concertar citas ir al taller a visitarlos, en diferencia con México o con parte de Latinoamérica es que raramente alguien va por allá a dar un taller de Joyería contemporánea».¹⁰⁴

Manilla nos hace evidentes dos cuestiones esenciales que analizaremos en los siguientes ítems: *Área Gris* por un lado ha lanzado “la moda” del término “contemporánea” y su consecuente apropiación por parte de todo tipos de joyeros, como ya hemos mencionado; y por el otro lado ha dado lugar al fenómeno local. Éste se forma por una nueva generación que sigue las pautas de la Joyería Contemporánea internacional, desconociendo o no tomando en consideración los antecedentes locales, mira más bien hacia Europa, con todas las dificultades de quien desde la “periferia” no puede tener experiencias directas y constantes con este mundo.

4.3.1. La apropiación del término “contemporánea”.

La paulatina inclusión del término Joyería Contemporánea en el lenguaje de los joyeros mexicanos, la encontramos reflejada en la discusión que abrió el diseñador y orfebre, como él mismo se presenta, Carlos Cabral en el blog *carlos-cabral.blogspot.it*. Ya desde 2005, empieza a escribir acerca de la que, en un principio, nombra indistintamente como joyería “contemporánea” y de “autor”, explicando que se trata de un nuevo concepto de joya, donde se trascienden los valores de los materiales, ya que su función es evocar sentimientos, o ser un medio para interpretar el entorno, experimentar y proponer.¹⁰⁵ Algunas personas relacionadas con la joyería, como Mónica Benítez, y algunos de los miembros de *999 Joyas de Autor*, le contestaron proponiendo su personal definición. Del cuadro general resultante de las opiniones y de las piezas con las cuales se presentan estos autores se deduce una acepción del término mucho más cercana a la del diseño de producto, que no de arte.

En un primer momento la Joyería Contemporánea generó mucha curiosidad por parte de todas las categorías de joyeros, fue sólo con motivo de *Área Gris* que

104 *Ibíd.*

105 CABRAL, C. Joyas de Autor, Joyas Contemporáneas. En: *Carlos Cabral Blogspot. On line:* carlos-cabral.blogspot.com.es/search?updated-min=2005-01-01T00:00:00-06:00&updated-max=2006-01-01T00:00:00-06:00&max-results=4. (Publicado: 25/08/2005. Consultado: 26/05/2015).

empezó a aparecer un cierto desconcierto. El impacto de piezas tan descomunales (imaginar el choque que pueden provocar obras como el collar de Nanna Malland, compuesto de dispositivos anticonceptivos intrauterinos) y el poco tiempo para entender mejor y contextualizar las obras, crearon mucha confusión y perplejidad entre los joyeros y diseñadores veteranos. Lorena Lazard recuerda que en una de las conferencias estuvo sentada detrás de un grupo de joyeros de diseño, y reporta que los comentarios de lo que veían eran muy negativos. Lazard cree que la mayoría de la gente que presenció *Área Gris* se dio cuenta de que no era para ellos, que no lo entendía y no les gustaba.¹⁰⁶

Efectivamente tal desconcierto marca un cambio de postura en lo que escribe Carlos Cabral en su blog. Él empieza a hablar de Joyería Contemporánea (ahora sin emplear el apelativo “de autor”) manifestando la perplejidad que se ha generado a su alrededor, por parte de sus alumnos, frente a algunas de las piezas menos convencionales, preguntándose si se puedan seguir llamando joyería, y también la contrariedad entre los maestros. «*Los viejos joyeros (mis amigos)*», escribe Cabral, «*se burlan de lo que se exhibe o de las “justificaciones” que se usan para nombrar joyería a lo que no lo es*».¹⁰⁷ Los joyeros y diseñadores mexicanos empiezan a criticar viendo que en algunos casos las obras adolecen completamente de oficio y tal y como el arte contemporáneo, pueden resultar incomprensibles. Este clima generó un general desentendimiento hacia la Joyería Contemporánea, concluyendo en un significativo rechazo:

«Pareciera que “cualquiera” (si... cualquiera) podría hacer “Joyería Contemporánea” ¿Si la hace un principiante sin oficio no es joya, pero si la hace alguien con nombre y sin oficio si es joya? O... si la hace un joyero-orfebre con muchos años de oficio y renombre y rompe con la tradición y las buenas costumbres cambiando el oro por hierro oxidado y los diamantes por piedras del campo y las monta en cemento para construcción... ¿Es válida? Es un hecho, cada vez tiene más presencia mundial, ya está en los museos y galerías, ya hasta famosos hay... Ah! se me olvidaba otro comentario que me hicieron... “si se vende es bueno, no

106 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

107 CABRAL, C. Nueva Joyería. En: “*Carlos Cabral Blogspot*”. Op. cit.

*importa lo que sea”».*¹⁰⁸

Como vemos Cabral manifiesta su preocupación por la facilidad con la cual se le llama joyero a alguien aparentemente sin oficio, y por la facilidad con la que se rompe con la tradición y *“las buenas costumbres”*. La cita de Cabral nos sugiere detenernos a reflexionar un momento sobre el lado oscuro que se puede esconder detrás de la espectacularización de la Joyería Contemporánea. En primer lugar existen algunos joyeros, indistintamente mexicanos o europeos, que buscan la fórmula para hacer Joyería Contemporánea. Los mismos europeos se dan cuenta de la existencia de un estereotipo, de hecho, durante el simposio *Área Gris*, David Bielander y Helen Britton propusieron sarcásticamente la siguiente “receta”: *«junte un poco de basura colorida y péguela a un broche con tan poca habilidad como sea posible. Para garantizar el éxito, hágala orgánica: que no tenga forma identificable ni alguna referencia a ningún tipo de tradición, historia, contexto o geografía»*.¹⁰⁹ Efectivamente, como hemos visto durante *Área Gris* se plantearon ésta y muchas más reflexiones sobre la influencia y preponderancia de los cánones europeos en otras culturas, concluyendo con la pregunta *«¿Estos artistas joyeros intentan acaso convertirse en parte del canon estético que dicta la joyería europea?»*.¹¹⁰

En segundo lugar, el comentario de Cabral: “si se vende es bueno, no importa lo que sea”, nos reafirma aquella actitud de algunos diseñadores, al asumir “disfraces” para abrirse a nuevos mercados. La intención comercial conlleva el riesgo de caer en la emulación, rebuscando e interpretando las “tendencias” de la Joyería Contemporánea, entrando forzosamente en un ámbito que no es el propio. Como surgió desde el trabajo de campo en Taxco de Alarcón, donde hace años algunos revendedores de plata empezaron a presentarse como diseñadores, a veces incluso sin cambiar la producción comercial que gestionan, ahora algunos diseñadores empiezan a adoptar el apelativo de Joyeros Contemporáneos. Estas reflexiones nos introducen en el primer aspecto crítico en el que dicha intención comercial induce a que se adopte de manera indiscriminada el término “contemporánea”, aplicándolo a la propia producción, mientras que el segundo aspecto crítico es la efectiva dificultad de comercialización de este tipo de obra.

108 *Ibíd.*

109 VAN KOUSSWIJK, M. *Materia Gris: Sin Cerebro, no hay Ganancia*. En AA.VV. *“Gray Area Gris...”*. Op. cit. Pág. 29.

110 *Ibíd.* Pág. 28.

4.3.2. El aspecto no comercial de la Joyería Contemporánea.

En 2008 Valeria Vallarta publicó un *post* en el blog de Carlos Cabral donde explicó la diferencia que ella percibía entre la acepción europea y mexicana del término Joyería Contemporánea. Los europeos lo entienden como un tipo de *«joyería que se enfoca más en una idea, una emoción, que en la estética o en el material»*,¹¹¹ mientras que los mexicanos lo suelen entender como *«piezas hechas a mano, con gran cuidado y calidad, con materiales muy bellos y abundancia de plata»*.¹¹² Vallarta advierte a los mexicanos que el mercado del primer tipo de joyería es muy restringido y cerrado, *«pero también es un mercado al que le gusta dejarse sorprender y que está abierto a la diversidad»*.¹¹³ Por su experiencia, Vallarta comenta que el público europeo aprecia mucho el diseño mexicano, lo encuentra “refrescante”. En el ámbito de la Joyería Contemporánea hay muy pocos representantes latinoamericanos, por tanto *«se le da la bienvenida a aquellos que llegan con una propuesta sorprendente»*.¹¹⁴ El otro tipo de mercado, el del hecho a mano y en plata, es un mercado mucho más amplio, en el que México estuvo en auge durante muchos años hasta estancarse por el desgaste creativo, como hemos analizado en el tercer capítulo. Vallarta invita por tanto a los diseñadores mexicanos a renovarse y entrar en el mercado de la Joyería Contemporánea *«experimentando con materiales nuevos, estimulando su creatividad, estudiando las demandas del mercado y a la competencia, haciendo presencia en eventos internacionales, aprendiendo a trabajar en equipo»*.¹¹⁵

Tales consideraciones y consejos parecen caer en la incongruencia de presentar la Joyería Contemporánea como arte y producto comercial a la vez, alimentando la confusión al respecto. Si por un lado se quiere transmitir el valor no material de la obra de arte, resultado de la labor íntima y personal de un artista, tal y como está considerada en Europa, por otro lado se dirige la invitación al sector de los diseñadores, como se puede leer en los objetivos de la Fundación: *asesoría a la capacitación, comercialización, promoción y difusión del producto, para diseñadores y talleres de producción*.¹¹⁶ La intención parece ser, por tanto, la de ayudar a un sector del mercado latinoamericano a vender sus productos en el mercado europeo,

111 CABRAL, C. ; VALLARTA, V. Conversando con Valeria Vallarta Siemelink. En: “Carlos Cabral Blog”. Op. cit.

112 *Ibídem*.

113 *Ibídem*.

114 *Ibídem*.

115 *Ibídem*.

116 *Otro Diseño web site*. www.otro-diseno.com. (Consultado: 27/10/2015).

educándolo acerca de este nuevo lenguaje, formándolo por medio de conferencias, exposiciones y *workshops*.

Construir de antemano un fenómeno de esta especie siguiendo el modelo europeo no puede funcionar porque las bases del diseño y las del objeto artístico son completamente opuestas. Por tanto aplicar la óptica del diseñador a las pautas de la Joyería Contemporánea europea para vender en Europa, resultaría siempre una maniobra en desventaja para un diseñador que tiene que “disfrazarse” para entrar en un nuevo mercado. Efectivamente, como veremos analizando toda la dinámica que se generó a partir de *Área Gris*, después de un primer entusiasmo por las atrayentes expectativas, los joyeros no tardaron en darse cuenta de que no se trataba de un mercado fácil, distanciándose seguidamente de esta postura. La confrontación con colegas de otras partes del mundo ayudó también a reformular una visión más real de lo que es la Joyería Contemporánea, más allá del espectáculo por medio del cual se presenta, se pudo crear una confrontación sobre las dificultades de comercializar este tipo de obra, ya que incluso los más influyentes protagonistas del escenario internacional suelen vivir de otro tipo de trabajos, incluso no siempre relacionados con el ámbito de la joyería.

4.3.2.1. Desde el Proyecto Joya al colectivo Sin Título.

El diseñador industrial Édgar López fue uno de los primeros promotores de la creación del colectivo *Proyecto Joya*, que empezó a poner en marca los ejemplos de trabajos vistos durante el simposio. En la entrevista Édgar López nos explica lo importante que fue para él asistir al evento, tanto por el entusiasmo de poder ver a “los famosos” de la Joyería Contemporánea -que él conocía a través de algunos libros de la biblioteca de diseño industrial de la UNAM, donde estudió- como por descubrir que existían otras realidades latinoamericanas que se estaban organizando en talleres colectivos. De allí la inquietud de juntarse con otros diseñadores y paralelamente empezar una investigación personal, según él se necesitaba profundizar en los aspectos que confieren el “áura de obra de arte” a una joya, ya que, en *Área Gris* no se había discutido lo suficiente sobre este punto, contribuyendo a la general incompreensión de lo que realmente es la Joyería Contemporánea.

El primer núcleo del *Proyecto Joya* surgió, de manera más o menos casual, a raíz de un email grupal que el periódico *Reforma* envió a algunos de los diseñadores que habían presenciado *Área Gris*, invitándolos a publicitar sus piezas. El email grupal permitió a Édgar López tener los contactos de los demás participantes, algunos los

había conocido los días del simposio y otros eran compañeros de la carrera. Entre todos decidieron no aceptar la invitación del periódico porque la publicación tenía un conspicuo coste, y no era este tipo de publicidad comercial lo que ellos querían, sino empezar a poner en acción lo que habían visto y aprendido durante los días del evento. Empezaron a juntarse semanalmente, y a invitar a conocidos que sabían que estaban trabajando en la joyería y que les hubiera podido interesar el tema, en un espíritu colectivo, integrativo y de autogestión: «*Teníamos todos la inquietud de empezar a hacer Joyería Contemporánea*», nos comenta Édgar López, «*empezamos con hacer talleres, tal y como escuchamos que estaban realizando talleres en otros lugares donde se experimentaba con el material, ¡vamos a hacerlo!*».¹¹⁷

Uno de los primeros talleres del *Proyecto Joya* tuvo lugar con motivo de la invitación a la exposición colectiva *¿Y Si Adelita se Fuera con las Joyas?*, ideada por el colectivo de joyeros torreonenses *Cuarto Creciente* para el *Museo Arocena* de Torreón. Eligieron el tema de las mujeres revolucionarias en conmemoración del bicentenario de la Revolución Mexicana en 2011. Édgar López recuerda que la fecha de presentación de las piezas era apremiante, por tanto el grupo organizó un taller para hacer una puesta en común, e idear entre todos las piezas a presentar. La idea era la de trabajar principalmente a través de materiales heterogéneos:

«No sabíamos cómo se hacían los talleres de Joyería Contemporánea, y acordamos proponer cada uno algún material, plumas, estropajos, hilos, etc. El material fue rifado y asignado a cada uno, al azar. A mí



Fig. 49. Édgar López. Desde izquierda, *O.B.C.T.*, 2014; *Movement*, 2014. Fotos por Tania Vázquez.

117 Édgar López entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.



Fig. 50. Imágenes de los materiales y del trabajo colectivo para la creación de piezas para la exposición *¿Y Si Adelita se Fuera con las Joyas?*. Al lado Alberto Dávila. Collar *Dualidad Dos*, 2010. Fotos cortesía de Édgar López.



Fig. 51. Cartel y fotos de la exposición *¿Y Si Adelita se Fuera con las Joyas?*. Al lado, modelos que desfilaron con ocasión de la inauguración en el *Museo Arocena de Torreón* (Foto cortesía de Édgar López). Abajo, vista de la exposición en el *Museo de Artes Populares de Ciudad de México*.



*me tocó el estropajo con el que hice los anillos... Las piezas se fueron concretando posteriormente a partir de esta experiencia. (...) El taller te pone a prueba con materiales que nunca usas. Yo creo que esto despierta mucho la creatividad, el tener que hacer algo rápido con un material que desconoces».*¹¹⁸

Édgar López tiene una postura muy crítica hacia estas experiencias y a la situación de la Joyería Contemporánea y de diseño mexicana. Con respecto a esta exposición, por ejemplo, observa cómo las piezas se presentaron de manera más propia a la joyería comercial, con modelos y pasarelas, en lugar de resaltar la propuesta artística de las piezas, «*la exposición resultó muy interesante aunque se queda en “pinitos”, es decir, los comienzos*»¹¹⁹ concluyó Édgar López.

La exposición *¿Y Si Adelita se Fuera con las Joyas?*, es significativa porque alcanzó cierta notoriedad, y fue la primera exposición monográfica de este tipo de joyería del MAP, *Museo de Artes Populares* de la Ciudad de México, donde se inauguró al año siguiente.

En los encuentros semanales del *Proyecto Joya*, se discutía mucho sobre lo que se entendía por Joyería Contemporánea, y cuáles tenían que ser las pautas y objetivos del grupo. Édgar López nos cuenta las dificultades organizativas de un grupo tan grande y heterogéneo, a menudo se perdía el objetivo por no estar todos de acuerdo con la postura de la Joyería Contemporánea, pasando desde el diseño comercial a la moda. Efectivamente, la segunda exposición del grupo, en 2011, ha sido *Fashion Green* que como el título preanuncia parece ser más bien un proyecto relacionado con el mundo de la moda, donde, de hecho, los joyeros se presentaron bajo una firma comercial. La fisionomía del *Proyecto Joya* era, entonces, indefinida: un grupo abierto donde coexistían varias vertientes de joyería, bajo el común objetivo de «*crear un fenómeno propositivo para el sector joyero (...) Quienes integran Proyecto Joya piensan que concepto y diseño son dos elementos indisolubles en el momento de crear; en esta acción, se propone la experimentación con diversos materiales*»¹²⁰ como se ha escrito en el catálogo de la misma exposición. Vemos por tanto cómo la acepción de Joyería Contemporánea estuvo en un principio relacionada con la

118 *Ibíd.*

119 *Ibíd.*

120 LÓPEZ, É. (ed.) *Nano Compendio de Creadores Emergentes de Joyería en México*. México D.F.: Ed. Proyecto Joya, 2011.

inclusión de nuevos materiales en la joyería de diseño.

Proyecto Joya llegó a congregarse hasta 50 personas, pero el grupo se disgregó en menos de dos años. Anteriormente también tuvieron lugar otros intentos de asociaciones entre joyeros, como la *Asociación Mexicana de Autores de Joya* fundada por Ofelia Murrieta, pero el principal problema parece haber sido siempre la heterogeneidad de las diferentes vertientes de joyería en conflicto de objetivos dentro del mismo grupo. El estado de confusión entre las distintas intenciones y concepciones sobre la joyería existentes en el grupo lo evidencia Jorge Manilla en la entrevista, aconsejando en primer lugar que dejen de llamarse orfebres:

«Ellos se definen “grupo de Joyería contemporánea, joyeros, orfebres y artesanos”. Yo le dije piensa en tu nombre ¿eres joyero, orfebre o artesano? ¿y cómo estás adaptando esto para llamarte contemporáneo? cuál es el punto de todo esto? ahora parece que cambió el nombre... Le recomendé tener la información visual que se tiene que tener, pero lo que le recomiendo es trabajar, probar los límites, ir al máximo. Hacer piezas, seleccionar, escoger, agrupar y poder mostrar tomando riesgos».¹²¹

Siguiendo las pautas de la Joyería Contemporánea internacional y bajo la influencia de estos consejos que les venían de los artistas con los que entraban en contacto, se fue conformando un nuevo colectivo, *Sin Título*, que empezó a trabajar distanciándose de la joyería comercial asumiendo el riesgo de las dificultades de venta de este otro tipo de obras más artísticas. Entre los componentes del *Proyecto Joya* paulatinamente se fueron juntando Cristina Celis, Alberto Dávila, Brenda Farías, Fernanda Barba, Holinka Escudero y Zinna Rudman (a los que sucesivamente se incluyó también Paulina López con su firma Poleta Rodete). Fue el resultado de un recíproco reconocimiento en las intenciones y posturas con respecto al querer aprender el lenguaje de la Joyería Contemporánea según el modelo europeo.

El tránsito desde el *Proyecto Joya* al colectivo *Sin Título* es, por eso, ejemplificativo de cuanto hemos afirmado anteriormente: hubo una primera aceptación incondicionada a la Joyería Contemporánea, alimentada por la novedad y la espectacularización del fenómeno, que en seguida dejó paso a una reelaboración de las informaciones que marcó un alejamiento y rechazo o una más ponderada participación entre los componentes del grupo, causando su rápida disgregación debido a una creciente incompatibilidad en los objetivos y expectativas entre ellos. Según la entrevista a los

121 Jorge Manilla entrevistado por Chiara Pignotti. Múnich, 2013.

miembros del colectivo *Sin Título*, las personas que entraban al *Proyecto Joya* tenían la sola intención de vender sus piezas, y por esto se iban a poco a poco quedando fuera. Siempre según la experiencia de los componentes del colectivo, la mayoría de estos joyeros estaban interesados en hacer pasarelas, encontrar contactos comerciales, buscaban asesoría para vender, etc..., mientras que ellos tenían una postura opuesta, que llevaron hasta el extremo de poner la pauta de “no vender las piezas”, para averiguar si la intención de los participantes era puramente comercial: «*teníamos que ser pobres para ser joyeros contemporáneos, y quien vendiera una pieza ¡estaba fuera del grupo!*»,¹²² como declaró riendo Cristina Celis en la entrevista.

Este colectivo presenta a la Joyería Contemporánea como una causa por la cual luchar como denota el título *Jewellery Activism* del blog de Holinka Escudero, o como “un acto de fé”¹²³ tal y como declaran para la presentación de su último proyecto expositivo: *San Título*, el santo de los joyeros contemporáneos.

Actualmente los miembros de *Sin Título* empiezan a ser invitados a hablar de Joyería Contemporánea en jornadas y conferencias en centros de cultura y universidades,



Fig. 52. Miembros del Proyecto Joya participantes en la exposición *Fashion Green*, 2011. Foto cortesía de Edgar López.

122 Cristina Celis entrevistada con el colectivo *Sin Título* por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

123 Colectivo Sin Título (ed.) *SAN TÍTULO El Santo de los joyeros contemporáneos en México*. (Video) En: *Vimeo*. On line: vimeo.com/139636811. (Consultado: 04/12/2015).



Fig. 53. Arriba desde Izquierda: Cristina Celis. *Cuello Ortopédico* (Foto cortesía del artista); Zinna Rudman. *Anillos de boda*, 2011; Alberto Davila. *Distopía*, 2011.

Fig. 54. Abajo: Fernanda Barba, Holinka Escudero y Cristina Celis en la inauguración de la exposición *Botánica*, durante el simposio *En Construcción*, Argentina, 2012. Foto cortesía del colectivo *Sin Título*.



revistas como *Código* y *Coolhuntermx* se interesan en sus proyectos. Finalmente podemos decir que con su determinación y fé, consiguieron posicionarse como una de las principales referencias de la, propiamente dicha, Joyería Contemporánea mexicana.

4.3.2.2. Reflexiones sobre la acepción de joyería conceptual.

El nombre *Sin Título* fue elegido por el grupo, justamente, para hacer evidente el desgaste del término Joyería Contemporánea debido a su apropiación indebida. Llegaron a la conclusión de hacer una joyería “sin título”, distinguiéndose y superando de esta manera el conflicto entre los comerciales que no les considera verdaderos joyeros, y ellos que no consideran la joyería comercial como contemporánea. Para explicar y diversificar su propia postura, el colectivo formula la siguiente definición:



Fig. 55. Poleta Rodete (Paulina López). *Los Tres Estados de la Mente*, 2015.

*«La joyería conceptual es el resultado de la búsqueda y desarrollo de piezas artísticas impregnadas de una intención formal, que a través de las múltiples variables, como el vínculo con el cuerpo, sus dimensiones o los materiales que la componen, integran un discurso implícito que se manifiesta en la lectura que los espectadores construyen al enfrentarse ante ella».*¹²⁴

Como vemos, estos joyeros prefieren hablar de “conceptual”, como alternativa a “contemporánea”, lo cual podría ser un válido adjetivo para definir este nuevo tipo de joyería en México ya que, según cuanto resulta de nuestro trabajo de campo, la aproximación a la Joyería Contemporánea internacional concluyó en que hay que trabajar a partir de algún concepto. Empero, hemos podido constatar que también el término “conceptual” está sujeto a diferentes acepciones, lejos de lo que se entiende en el metalenguaje del arte. En las entrevistas, los joyeros, independientemente de la tipología de su producción, suelen atribuir el carácter conceptual a piezas que llevan un tema, como podría ser la colección *Identidad* del diseñador Oscar Figueroa cuyo tema o “concepto” es el nopal. Se crea entonces una confusión terminológica, donde una pieza comercial, cuyo diseño se desarrolla a partir de un tema, o sujeto, también se autodefine joyería conceptual. Édgar López desde su posición de diseñador tiene una postura muy crítica a este respecto, comentándonos sobre la joyería mexicana:

«(...) sigue quedándose a medias en cuanto a diseño, como se puede ver en los catálogos de Peñoles. No considero que esta sea Joyería Contemporánea, se queda en el intentar ser, pero no alcanzarlo, mucha joyería en México se queda en esto. Las propuestas se quedan a medias. Menciono tres puntos: pensar, analizar, y desarrollar la propuesta, yo creo que lo que pasa es que directamente se desarrolla la pieza sin analizar todos los datos que te dan... por ejemplo las tendencias del 2010 que el tema era el bicentenario muchas se quedan en representar pistolas, ruedas de carretas, en lo más obvio, no hay un proceso de diseño, un proceso en el cual des a entender sin que sea explícito, es la parte que los diseñadores no desarrollan y yo creo que se da mucho en México. Si lo digo es que yo también estoy envuelto en el mismo fenómeno. No hay un proceso en el cual se crea un objeto nuevo... el objeto no se desarrolla correctamente, simplemente le pones un aro para que sea un dije pero no

124 Colectivo *Sin Título* entrevistados por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

*está integrado no hay una integración de los elementos».*¹²⁵

También en el ámbito de la Joyería Contemporánea en México la interpretación del término conceptual como “tema” es una acepción común. Quizás este entendimiento pueda ser acrecentado por el hecho de que para arrancar el fenómeno local se dio la constante de realizar exposiciones colectivas temáticas, para que los participantes tuviesen el estímulo para realizar una pieza que saliera fuera de lo convencional.

En el trabajo de campo hemos podido observar que muchos de los joyeros que están trabajando en la Joyería Contemporánea tienen todavía una producción de piezas artísticas limitada a las que realizaron para dichas exposiciones u otros eventos puntuales, como concursos, *workshops*, etc. lo cual demuestra que todavía no existe una trayectoria personal, sino una respuesta original a temáticas propuestas por terceros.

*«La mayoría es gente que ya estaba en la joyería de diseño y está ahora entusiasmada por la Joyería Contemporánea, quiere empezar a participar pero aún no tiene un cuerpo de trabajo propio, sino que: “¡la exposición de éste!” y entonces vamos a poner una pieza para aquí, “¡la exposición de aquel!” y una pieza para allá, yo creo que la gran mayoría es así, todavía, quizás porque el proceso es reciente, espero que sea ésta la respuesta: porque es algo muy reciente. Espero con los años que la gente pueda presentarse como artista con un cuerpo de trabajo propio, esto sería lo ideal».*¹²⁶

Este hecho es lo que marca al diferencia entre quien tenga una investigación técnica y formal propia, y por tanto desarrolla cualquier tema a partir de un discurso conceptual coherente con una peculiar manera de concebir y observar el entorno; mientras que los segundos están “aprendiendo el idioma” de la Joyería Contemporánea desde los europeos.

125 *Ibíd.*

126 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

4.4. El actual circuito de la Joyería Contemporánea en México.

4.4.1. Lugares expositivos.

El circuito de la Joyería Contemporánea es todavía casi inexistente en México. Podemos considerar la galería Medellín 174, como la única galería de arte que se interesó en exponer Joyería Contemporánea gracias a la codirección de Zinna Rudman, hasta 2013, cuando ella dejó el cargo. La primera exposición fue en 2008: *Reposar de Tres a Cinco Minutos / Protección y Deseo – Joyería Contemporánea* por Zinna Rudman y Laura Elena Sánchez.¹²⁷ En 2009 tuvo lugar *Joyería Híbrida* por Saskia Bostelmann¹²⁸ y la exposición *Conexión Intrínseca* por Elvira y Raquel Bessudo;¹²⁹ y en 2012 *Ojos que no Ven* de Laura Elena Sánchez, entre otras.

Como ya hemos mencionado la galería organizó también exposiciones colectivas, lanzando convocatorias temáticas como *Botánica* en 2011, o la más reciente *Tribalera*, con piezas inspiradas en la cultura ranchera. En la elección de los temas estaba el objetivo de que resultaran exposiciones “fáciles” con el fin de que tanto los joyeros como el público pudieran relacionarse fácilmente con las piezas. Se excluyeron a propósito todos los temas que pudieran crear controversias, conceptos muy fuertes, temas políticos, etc.:

*«Nosotros lo quisimos hacer mas fácil para dar a conocer a la gente este otro tipo de joyería, que tenía un concepto, que era pieza única, pero que era fácil... No con fácil quiero que suene a sencillo o banal, pero si no estas acostumbrado no te vas a poner algo más... era como ir introduciendo a la gente...(...) Hicimos lo de Tribalera porque se puso de moda, entonces pensamos que fuera algo divertido, que a mí también la joyería se me hace muy lúdica».*¹³⁰

ISMOS Joyería Mexicana Contemporánea es tienda y lugar de exposición que Ana Paula Benítez y Eduardo Ravelo abrieron en 2010 en el barrio de La Condesa. Hemos visitado ISMOS con motivo de la exposición *La Vida Transcurre con Brillo*, por Kunio

127 Laura Elena Sánchez, artista joyera se forma en el taller de Lorena Lazard, y miembro de *Klimt02*.

128 Saskia Bostelmann es una diseñadora mexicana que actualmente trabaja y vive en Madrid, donde tiene un estudio de diseño y joyería, e imparte clases en el Instituto Europeo de Design. Fuente: *Saskia Bostelmann web site* (saskiabostelmann.com).

129 Raquel Bessudo, artista joyera se forma en el taller de Lorena Lazard, y miembro de *Klimt02*.

130 Zinna Rudman entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

Takeda, cuyas piezas estaban muy elegantemente presentadas dentro de un pequeño espacio reservado para eventos puntuales. La joyería en venta está expuesta en vitrinas en una amplia sala, sin saber sobre la autoría de las demás piezas nos fue fácil distinguir entre ellas algunas pocas que corresponden a la acepción original de Joyería Contemporánea: un broche de Jesse Bert, estadounidense que trabaja en San Miguel de Allende desde 2006, y algunas otras obras de alumnas del taller de Lorena Lazard; destacaban también algunas más bien relacionadas con el ámbito del diseño, como la serie de anillos en piedra de Paulina Rodette. La probable dificultad de vender piezas más originales, atrevidas, quizás más costosas, no dio la seguridad suficiente para abrir una galería exclusiva de Joyería Contemporánea, induciendo a ISMOS a tener una selección muy variada cuya mayoría responde a una joyería más bien tradicional: collares, aretes y pulseras con piedras o elementos decorativos, corazoncitos, mariposas, etc.

Esta falta de selección, notable también en otras exposiciones, aumenta la confusión existente entre las piezas comerciales y las que tienen una intención artística, como nos confirma Zinna Rudman contestándonos:

«Sí, creo que no hemos sido tan estrictos... bueno, yo en la galería no fui tan estricta por lo mismo, quería que la gente lo conociera, con piezas más amigables, porque si hubiera sido más estricta, además de que no hay tantos joyeros que hacen Joyería Contemporánea, no hubiera tenido muchos expositores... no pude ser muy estricta. Yo creo que por lo mismo



Fig. 56. Ana Paula Benítez con dos piezas de Jesse Bert en las manos; vista de la galería ISMOS, México 2014.

*que apenas se está dando a conocer no se puede ser tan estricto, tienes que crear un gusto adquirido por la gente... a medida que conoces más, estás más dispuesto a ver más opciones».*¹³¹

Por lo mismo, el colectivo *Sin Título* dejó de exponer en el espacio de ISMOS. Alberto Dávila nos comenta que para él es más bien una tienda de joyería “convencional” con respecto a su obra y el espacio expositivo demasiado pequeño: *«yo no quería que se expusieran así mis piezas, así la lectura va a ser caótica, errada...»*.¹³² La falta de espacios expositivos y de un mercado específico sigue siendo un gran problema:

*«Muchos de nosotros acudimos a tiendas de museo porque se supone iba a haber visitantes que eligieran el concepto, la hechura, el diseño, sobre lo que pueden encontrar en cualquier lado... Llegas y te encuentras que las marcas y los nombres típicos, así como “mexican kitsch”, está en la vitrina de enfrente, y los que tienen una propuesta un poco más diferente o fresca son relegados atrás. Que no se venda es una realidad, una galería de Joyería Contemporánea aquí en México no me parece un proyecto todavía rentable».*¹³³

Por su parte, el colectivo *Sin Título* recién consiguió abrir un espacio estable,



Fig. 57. Algunas fotos de las acciones del colectivo *Sin Título*: *Enjójamesta* (2013) y *La Chiclera* (2012). Fotos cortesía del colectivo *Sin Título*.

131 *Ibídem.*

132 Alberto Dávila entrevistado con el colectivo *Sin Título* por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

133 *Ibídem.*

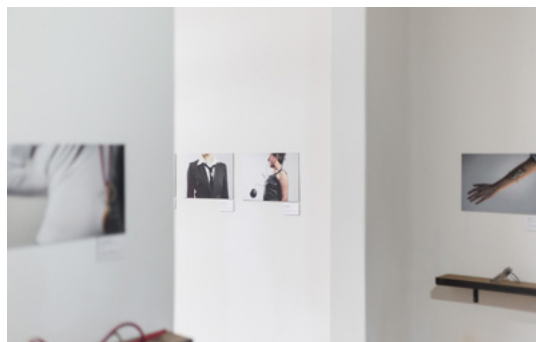
situado en el local 22 del edificio Barrio Alameda, donde exponer e invitar a otros colectivos internacionales, generando intercambio y visibilidad, .

Desde sus comienzos, el colectivo se lanzó en la tarea de generar visibilidad, realizando acciones callejeras y eventos especiales que llamen la atención de un público más amplio y diversificado. El primer proyecto fue *La Chiclera*, y sucesivamente, en el mismo año *La Chiclera Negra*, de 2012, bajo el lema: “Ni todo lo que brilla es oro, ni toda la joyería brilla”. El evento consistía en tentar la suerte comprando una ficha para un dispositivo, una chiclera, que dispensaba arbitrariamente joyas encapsuladas. Las piezas podían ser de plástico, tela o de metales preciosos, todas al mismo precio de 200 pesos por ficha. El artefacto fue situado antes en la *Galería Medellín* en la Ciudad de México y después en *The Workshop Estudio* en Guadalajara, creando momentos de agrupación en torno al discurso sobre la Joyería Contemporánea, dándoles bastante visibilidad. En 2013 realizaron *Enjójamesta*, una intervención en algunas calles de la Ciudad de México, donde pegaron carteles, con escritos como “¿Buscas diamantes?”. Estos carteles eran parecidos a los anuncios de alquiler u ofertas laborales donde del papel colgaban algunas tiras para que los interesados pudieran coger y guardarse el papelito con la referencia, que en este caso eran nombres de famosos artistas



Fig. 58. Exposición *San Título*, en el espacio expositivo *Sin Título Estudio de Joyería*. 2015.

Fotos por René Enriquez, cortesía del colectivo *Sin Título*.



joyereros o links a plataformas de Joyería Contemporánea. En el mismo año realizaron *Intervención #1*, posicionando en las calles de diferentes puntos de la capital, una cadena dorada de grandes proporciones, para proponer otras maneras de relación del objeto joya con el cuerpo y con la sociedad. «*Quisimos empezar con cosas muy sencillas, es decir con juegos, con cosas que llamaran la atención en la calle, para que no tuviera que ser meterse a un museo y que vieran la joyería, porque creemos que esto aquí todavía no sucede. La idea es de llegarle a cuantas más personas que sepan que esto existe... por esto la necesidad de salir de la zona donde se exhibe la joyería*»,¹³⁴ explica Fernanda Barba en la entrevista. Efectivamente suscitó curiosidad entre los transeúntes, algunos se involucraron en la cadena para “sacar un *selfie*” o jugaron con ella, dando a los autores la ocasión para acercarse a ellos y hablarles de lo que es Joyería Contemporánea: «*queremos enfrentarlos a este desconocido para ellos. Mostrarles algo que les brinque, para que digan “¿qué es esto?”; y entonces tener la pauta para explicarles un tantito de que se trata”...que esto también es joyería...*», nos comenta Alberto Dávila, «*que la pieza tiene el valor por el trabajo y el concepto que tiene la pieza, y no por el valor del metal y de las piedras*»,¹³⁵ concluye Cristina Celis.

Al contrario, según la opinión de Lorena Lazard, el mercado de este tipo de joyería se debería buscar en un público más de élite, conocedor del arte contemporáneo:

*«Yo siempre he tenido la sensación de que existe un mercado, porque hay un grupo importante de gente pudiente que está muy abierta al arte contemporáneo, lo que pasa es que yo creo que no lo conocen todavía, hay que hacer una labor para presentar lo que es la Joyería Contemporánea. Pero yo creo que si habría, seguro tiene que haber un mercado aquí. Porque yo entiendo que cualquier persona que está expuesta al arte contemporáneo y que es coleccionista de arte contemporáneo debería estar abierta a lo que es Joyería Contemporánea.»*¹³⁶

En 2013 Lorena Lazard inaugura la exposición *La Frontera* en el museo *Franz Mayer*, un evento muy importante que llamó otra vez la atención del gran público hacia la joyería como obra que puede tocar argumentos fuertes. Completamente opuesta a la postura “políticamente correcta” de la galería *Medellín 174*, el proyecto de Lorena Lazard elige el tema de la frontera entre México y Estados Unidos, tema muy sentido por la mayoría de los mexicanos. Al igual que las numerosas intervenciones que

134 *Ibídem.*

135 *Ibídem.*

136 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.



Fig. 59. Imágenes de la inauguración de *La Frontera*. Museo Franz Mayer, 2013. Fotos cortesía de Bruno Cuervo.



Fig. 60. Chiara Pignotti, *Paisajes Fronterizos*. 2013.

los artistas realizan a lo largo de los muros fronterizos, se quiso contar la compleja situación de esta peculiar frontera con la joyería como medio de expresión.

La Frontera ha sido la primera convocatoria desde México para una exposición internacional, con la colaboración de la Galería Velvet da Vinci de San Francisco. Respondieron numerosos artistas joyeros internacionales, y el evento tuvo mucha repercusión mediática así como una importante itinerancia en galerías estadounidenses, lo cual le dio mucha visibilidad y *feedback*.

4.4.2. Los *workshops* de los artistas joyeros internacionales.

En las entrevistas resulta evidente el gran entusiasmo general que se desató con el descubrimiento de la existencia de la Joyería Contemporánea, y la inminente inquietud en querer trabajar siguiendo los modelos observados y aprendidos durante *Área Gris*. Cristina Celis, a propósito de esto, describe la situación como una “hiper estimulación” que los empujaba a buscar cuanta más información fuera posible, apuntándose a todos los talleres que los artistas internacionales empezaron a realizar en México. Alberto Dávila nos cuenta, también, la sensación de inseguridad inicial, cuando no entendían aún muy bien de qué se trataba: «*Nos interesaba mucho, nos entusiasmaba, pero veíamos nuestras piezas y era como: “esto no es” ¿no?. Fue por*



Fig. 61. Workshop *Mi Pobre Corazón* por Ruudt Peters. Escuela *Hard To Find*, Guadalajara, 2014.



Fig. 62. Workshop Amuleto ó Talisán. *Rituales Contemporáneos en la Joyería*, por Hanna Hedman. Diapositivas de la conferencia con ocasión de la exposición Amuletos en el Museo Nacional de Artes Populares. México, 2014.

*esto la búsqueda de preparación (...) ir formando algo que se pueda llamar Joyería Contemporánea sin sentirnos ni pretenciosos ni ridículos».*¹³⁷

Ahora que se había visto lo que era la Joyería Contemporánea hacía falta “aprenderla”. Éstas han sido las razones de una creciente demanda de *workshops* que surgió en los años siguientes a *Área Gris*. Tales encuentros tienen un objetivo formativo, y sirven también para mantener constante el contacto de los joyeros mexicanos con el escenario internacional, dando la oportunidad de conocer personalmente a los principales representantes de este fenómeno y también consolidar los circuitos locales acercando las relaciones entre los participantes.

La mayoría de los artistas internacionales que vinieron a México han sido invitados por el *Taller Viajero*, una colaboración de la *Fundación Otro Diseño*, *Walka Estudio* (Chile), *Novajoya* (Brasil), *Studio Metallo* (Costa Rica) y *The Workshop Estudio* en Guadalajara (México) que organizaron una serie de *workshops* itinerantes, aprovechando la llegada de los artistas a Latinoamérica.

La mayoría de los joyeros invitados son profesores de diferentes escuelas y universidades europeas, por tanto aplican su experiencia en la enseñanza a un programa que se suele realizar a lo largo de tres o cuatro días. Los talleres están diversificados según el enfoque propuesto por cada uno de los joyeros, no se puede hablar de una metodología de enseñanza unívoca, ya que cada quien tiene su peculiar proceso creativo y línea de investigación que transmiten empíricamente a los alumnos. En general estos talleres intentan crear dinámicas para desatar la creatividad y eliminar los condicionamientos personales del alumno, sobre todo rompiendo con la concepción tradicional de joyería, y con los materiales y el proceso de realización. El objetivo no es realizar una obra terminada, sino valorar el proceso, desde la elaboración de los conceptos y la elección de los materiales pertinentes, a la forma y modalidad de expresión, que puede acabar en una instalación, performance, acción, etc. con el fin de desarrollar tanto el pensamiento crítico como la creatividad. En definitiva el propósito es romper la zona de confort de los participantes, invitándolos a ponerse en juego y encontrar otros caminos para su trabajo y ser capaces de justificar tal elección.

Cada artista joyero invitado, el primer día, suele enseñar su propia trayectoria y trabajo, a partir del cual introduce la temática en la que se centra el taller. Se abre entonces un debate de grupo inicial donde los participantes aportan experiencias y opiniones personales, para luego trabajar individualmente en la ideación de

137 Colectivo *Sin Título* entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.



Fig. 63. Inauguración de la exposición *Amuleto*, comisariada por Kevin Murray, *Museo Nacional de Artes Populares*, México D.F. 2014.
Al lado: una de las piezas de Lorena Lazard de la serie *Amuleto*, 2014.

la obra. El proceso creativo sigue siendo cuestionado y guiado por la supervisión del profesor, y el alumno tendrá que justificar constantemente sus elecciones. En su mayoría los temas propuestos suelen encontrar una evidente correspondencia entre el trabajo de quien imparte el curso y la cultura mexicana.

Uno de los primeros *workshops* fue el de la artista Shari Pierce, dentro del marco del Taller Viajero, en 2012, en México D.F., hospedado por el *Taller Serra* de la diseñadora Cynthia Serrano. Bajo el título *The Political Body: Critical Thinking in Contemporary Jewellery*, la artista invita a reflexionar sobre cómo la instrumentalización y la violencia política actúa en el cuerpo. Por ejemplo, la violencia sexual, tema central de la obra de la artista, que de hecho es sistemáticamente empleada como estrategia política en las guerras. La violencia y los abusos de poder son temas muy sentidos en México por la corrupción institucional del país, y representados tanto por los artistas como por los joyeros, junto con la iconografía de la peculiar concepción de la muerte, otro tema clave de la cultura mexicana.

En 2013 el *Taller Viajero* presentó *FaceBack*, impartido por Jorge Manilla y Tanel Veenre que invitaron a la reflexión sobre temas como «*lo público y lo privado, presumir y esconder, tradición y experimentación*»,¹³⁸ En el mismo año se organizó el taller *A Piece of Reality*, por Jiro Kamata, acerca del poder evocativo de la joyería como objeto de memoria, a través de objetos y materiales relacionados con un recuerdo especial de vida.

Mi Pobre Corazón, ha sido el *workshop* que impartió Ruudt Peters, invitado por la escuela *Hard To Find* de Guadalajara, en 2014. Con la premisa de que siempre hay una diferencia en las obras de arte dependiendo de la proveniencia geográfica del artista, Ruudt Peters propone descubrir y explorar la identidad mexicana y a partir de esto guiar a los participantes a encontrar su propio estilo: «*Cuando operamos desde la profundidad de nuestras propias raíces, generamos una fuerza y una energía que nos llevan a crear nuestro propio lenguaje. Es esencial para un artista crear desde esta fuerza interna*». ¹³⁹ Desde su propio proceso creativo, basado en la experiencia espiritual y en el subconsciente, Ruudt Peters invita a relacionarse con esta fuerza interior y dejar de lado la reflexión racional.

En 2014 Hanna Hedman y Kevin Murray, en ocasiones y contextos distintos, propusieron trabajar sobre el tema de la joya como amuleto o talismán de acuerdo

138 Ver: The Workshop Estudio, *web site*. *On line*: twestudio.org/faceback-workshop-by-jorge-manilla-tanel-veenre/ (Consultado 05/03/2015).

139 Ruudt Peters, presentación del curso *Mi Pobre Corazón*, en el tríptico editado por la escuela HTF, Guadalajara 2014. *On line*: www.newcraftdesign.com/info/RUUDT_PETERS.pdf.

a sus respectivos trabajos de investigación en la joyería como objeto apotropaico.

El mismo año, la joyera finlandesa Mia Maljojoki presenta el taller *Everyday Matters*, donde se desarrollaron procesos creativos para que éstos aporten calidad y originalidad a los productos comerciales de la industria de la moda.

Estos *workshops* enfocaron el proceso de ideación y realización de la joyería de manera totalmente distinta del aprendizaje académico o en los talleres de maestros orfebres. Los participantes, en su mayoría provenientes de áreas de estudio o profesiones muy diversificadas entre sí y distintas del ámbito de la joyería, se encontraron frente a un amplio abanico de posibilidades en el que podían encontrar la propia postura dentro de las múltiples lecturas de la joyería: desde cuestiones conceptuales, reflexiones sociales, pasando por la relación con el cuerpo, la espiritualidad, hasta llegar incluso a la esfera del *fashion*.

En conclusión, destacamos el centro *TWE, The Workshop Estudio*, en Guadalajara, abierto en 2011 por Daniela Rivera, graduada en joyería artística en la Escola d'Art i Superior de Disseny EASD de Valencia. Se trata de un centro dedicado al aprendizaje y exposición de Joyería Contemporánea, donde se experimentan técnicas, materiales y conformados alternativos. Artistas y joyeros internacionales son continuamente invitados a dar *workshops*, exposiciones y conferencias sobre arte, diseño, joyería o disciplinas afines, como el proyecto *My Outsite Body* por la artista estadounidense Nini Ayach y el diseñador mexicano Ismael Rodríguez, que investiga a través de la performance las posibilidades expresivas y de crítica social por medio de marionetas y



Fig. 64. Workshop por Kevin Murray. México DF, 2013. Foto cortesía del colectivo *Sin Título*.

Joyería Contemporánea, ambas entendidas como extensiones corporales.

Entre los escépticos está bastante difundida la idea de que estos *workshops* demuestran el interés comercial de la Joyería Contemporánea hacia Latinoamérica, ya que una vez creado el fenómeno hay que seguir “aprendiendo” y participando en los eventos. El hecho es que la participación resulta muy cara, oscilando entre los 7.000 y los 10.000 pesos, que corresponde a más de cuatro salarios mínimos mexicanos, por tanto excluyente para la mayoría de los mexicanos. Algunos de los entrevistados ven en este dato la principal causa del elitismo de este fenómeno.

En cambio es positivo el hecho de que a veces, con motivo de los *workshops* los artistas joyeros son invitados también a dar conferencias en universidades o escuelas de diseño difundiendo de esta manera el conocimiento de la Joyería Contemporánea entre los jóvenes estudiantes. Cada vez más gente está interesada en estas conferencias, configurándose como una audiencia muy diversificada desde el mundo del diseño, de la moda, de la arquitectura, etc. fomentando la consideración de este ámbito de estudio en las universidades, como lo demuestra el comienzo de una carrera profesional de joyería en el *Tecnológico de Monterrey* en Guadalajara en 2015, bajo la dirección de Felipe Cárdenas. La ciudad de Guadalajara en los últimos años llegó a ser una nueva referencia para la Joyería Contemporánea mexicana, marcando un descentramiento del fenómeno desde México D.F. hacia la provincia.



Fig. 65. Workshop por Jorge Manilla y Tanel Veenre en *The Workshop Estudio*. Foto cortesía del colectivo Sin Título. Guadalajara, 2013.

4.4.3. Las diferencias sustanciales entre la Joyería Contemporánea mexicana y europea.

Actualmente uno de los factores fundamentales que impide el desarrollo de la Joyería Contemporánea mexicana al igual que en Europa, es la falta de un circuito adecuado, así como contar con el apoyo institucional que les reconozca su importancia cultural y como sujeto de estudio. El circuito de la Joyería Contemporánea europea, desde las academias y universidades, las instituciones gremiales, hasta los lugares y eventos expositivos cuenta con un respaldo también en las instituciones públicas, en mayor o menor medida según el país. El circuito académico por ejemplo permite la subvención de becas e investigaciones. En este ámbito hay que destacar el hecho de que los más reconocidos artistas joyeros, en su mayoría, trabajan primariamente en el ámbito de la enseñanza en academias públicas o privadas, lo cual les otorga la libertad de expresión y experimentación sin el apuro de vender su obra para la subsistencia. En México hemos visto que no existe dicho apoyo institucional, tampoco existen galerías y por ende un mercado exclusivo para este tipo de joyería. También desde el punto de vista cultural hemos encontrado un vacío en la investigación y documentación sobre la joyería mexicana en general. El gran desnivel económico



Fig. 66. Algunos de los resultados del taller de reciclaje en las comunidades en riesgo de pobreza impartido por Karina Haro y Ofelia Murrieta.



Fig. 67. Joyería en cerámica por Alinne Sánchez alumna de Edgar López, CIDI, UNAM, curso 2015-16. Fotos: cortesía de Edgar López.

en el país y la actual escasez de la enseñanza pública para incluir a la joyería en un justo aprendizaje interdisciplinar, hacen de éste un fenómeno bastante elitista. Para la mayoría de los artistas joyeros es muy difícil invertir en obras que no se venden a corto plazo, lo cual contribuye a que también las obras más personales y propositivas sigan inclinándose hacia un aspecto más de diseño de producto. Efectivamente una de las diferencias más evidentes es que mientras en México es difícil incluir en la acepción de Joyería Contemporánea, según los parámetros europeos, piezas que parecen ser más propias del ámbito del diseño, o de la artesanía artística, el problema en Europa es para los más ortodoxos, aceptar como “joyería” piezas que traspasan los límites con el arte. En líneas generales podemos decir que hay dos tendencias en la Joyería Contemporánea mexicana: una hacia la esfera del diseño de producto, es decir a la joyería comercial de autor; la otra incluye obras que se acercan a los valores del *craftsmanship* y a un aspecto más narrativo que conceptual, más parecido a la joyería estadounidense que a la europea.

Otra diferencia la encontramos en la consideración de los materiales preciosos. Si en Europa hay una superación de los metales a favor de la experimentación con materiales alternativos, a partir de aquella posición crítica asumida en los años 60 en contra del oro y de la joyería como símbolo de lujo, en México no existe la intención de prescindir de la plata. La joyería artística mexicana se

desarrolló a partir de las posibilidades que este metal noble y barato daba al artista, creando piezas grandes y de libre inspiración. Recordamos también que el valor de la plata está relacionado con un valor identitario muy arraigado. En México la experimentación con materiales alternativos en la joyería es un recurso más bien dirigido al autoempleo y economía local, y no para un fin artístico. Un ejemplo es la investigación que lleva adelante Karina Haro aplicada a los talleres de reciclaje en colaboración con Ofelia Murrieta, dirigidos a las comunidades en riesgo de pobreza. El resultado es un asombroso repertorio de posibilidades estéticos/formales, a coste cero, que se introducen poco a poco en las prácticas artesanales, resolviendo problemas de subsistencia e independencia económica.

La experimentación con materiales alternativos en la joyería las encontramos una vez más en el ámbito del diseño, dentro de los programas formativos como el del Centro de Investigación de Diseño Industrial de la UNAM, además del taller de joyería del maestro Andrés Fonseca, donde se realizan prototipos de joyas en materiales heterogéneos; allí, el maestro Édgar López imparte un curso extracurricular de Joyería en Cerámica. Édgar López, uno de los primeros promotores en poner en



Fig. 68. Algunos de los resultados del curso de Joyería Sustentable impartido por la diseñadora Mariana Acosta Contreras, en la *Universidad Gestalt de Diseño de Xalapa*, curso 2015. Piezas de los alumnos: (desde izquierda) Carla Ixquic Sanchez; Sergio Pantoja Heredia; Alan Kuri. Fuente: Universidad Gestalt de Diseño web site.

práctica los procesos creativos presentados en *Área Gris*, propone a los cursantes expresar determinados conceptos como alegría, angustia, satisfacción, fortaleza, orgullo y desdén, experimentando el potencial expresivo del medio cerámico aplicado al principio de la joyería, pulseras, collares, dijes, hombreras, pectorales y anillos.

También destacan los resultados del curso de Joyería Sustentable, en la Universidad Gestalt de Diseño de Xalapa, por la diseñadora Mariana Acosta Contreras. En este curso se invita a los alumnos a confrontarse con los materiales cotidianos para transformarlos en algo que pueda resultar estético y armónico en relación con el cuerpo, consiguiendo una serie de ingeniosas piezas de gran tamaño en los materiales más variados, como los cartones de los huevos o de los cereales, el plástico de los cd o botellas, como se puede apreciar en la exposición de sus alumnos titulada *Desechos Preciosos* (2015).

4.5. La opinión de los mexicanos sobre sus experiencias con la Joyería Contemporánea internacional.

Podemos concluir sintetizando en tres posturas con las que la joyería mexicana se relacionó con la Joyería Contemporánea internacional después del simposio *Área Gris*: una postura de contrariedad y rechazo por parte de algunos joyeros, como hemos visto reflejado en el blog de Carlos Cabral; una postura de entusiasta aceptación, como hemos visto entre los jóvenes diseñadores como el colectivo *Sin Título*; por último una postura muy crítica por parte de los que desde hace décadas estaban luchando por la aceptación social de la joyería como objeto artístico, que se han sentido no tomados en justa consideración por el simposio. Hemos reunido aquí algunas citas como muestra entre las diversificadas consideraciones con respecto a la influencia de *Área Gris* y estos *workshops* en la trayectoria de la joyería mexicana.

Martacarmela Sotelo, en un artículo sobre su experiencia en el *workshop* de Jiro Kamata resaltó, por ejemplo, la importancia de que los participantes aprendan a tener un juicio crítico, cuestionando las obras de los compañeros y ser capaces de presentar y justificar públicamente su propio trabajo:

*«Debido a nuestro sistema educativo no se nos enseña a escribir y hablar de nuestros proyectos e ideas en la escuela, y menos aún a ser criticado en público sin tomarlo como algo personal. Con cada nuevo taller que tenemos, puedo ver cómo, poco a poco, la gente comienza a hablar más claramente y gradualmente llegan a un acuerdo con la crítica constructiva. La crítica de grupo es, de hecho, una de las cosas que más valoro de estos talleres. Tienes que poner tus ideas en palabras, y terminas viendo lo que antes no veías».*¹⁴⁰

Martacarmela Sotelo reporta también algunos consejos que Jiro Kamata les dio durante sus clases y su personal visión sobre la Joyería Contemporánea mexicana:

«Me dijo que cree firmemente que los joyeros mexicanos están trabajando hacia un camino europeo, pero dada la larga tradición de la joyería mexicana, no necesitamos sólo un concepto, sino también mirar nuestras raíces para hacer un “trabajo fuerte”. Entonces se acordó de cuando llegó por primera vez a Múnich, lo fácil que era comprometerse con la cultura

140 SOTELO, M. Jiro Kamata's Workshop. En: *Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/conference-fair-reviews/jiro-kamata%E2%80%99s-workshop. (Publicado: 8/15/2013. Consultado: 27/10/2014).

europea y sus tradiciones, pero después de un rato, se dio cuenta de lo importante que es reconocer de dónde vienes, abrazarlo y apreciarlo. Dijo que era importante saber que no sólo porque eres mexicana es que tienes que hacer la joyería mexicana, que tiene que ser más una forma consciente de trabajar, y por supuesto, pensar».¹⁴¹

La posibilidad de conocer y confrontarse con otros artistas joyeros ha sido un gran logro del simposio que creó en tan poco tiempo fructíferos vínculos entre ellos. El salir de un trabajo solidario y compartirlo en un contexto internacional ha sido la principal fascinación que cautivó a los diseñadores mexicanos, el poder aprender un lenguaje internacional por medio de la joyería. La influencia que ejercen las opiniones y el juicio de los joyeros internacionales incide mucho sobre la visión que los mexicanos puedan tener de su propio trabajo, como resulta evidente en esta cita de la entrevista a Cristina Celis:

«Me dio muchísimo gusto que durante el taller de Tanel Veenre por fin nos dijo “ustedes ya hablan el lenguaje”. Esto fue como ¡UAU! ¡Ya entendimos el lenguaje de la Joyería Contemporánea!

Aunque siento que todavía no, pero por lo menos él sintió que ya podía platicar con nosotros con los mismos elementos, los mismos conceptos que hablan en Europa, o en Estonia de donde es él».¹⁴²

Poco a poco la Joyería Contemporánea mexicana va superando estas directrices «no queremos hacer la joyería como la hacen en Europa» sigue comentando Cristina Celis «la queremos hacer como la hacemos nosotros, y aun dentro del grupo cada uno tiene su propia vertiente», como demuestra la vuelta hacia al empleo de plata, superando la presión en contra de uso del metal que resultó de las críticas en *Área Gris* y de la metodología en los *workshops*.

Según la vivencia de Zinna Rudman durante el Simposio *Área Gris*, entre los que acudieron, sólo un 15% eran los que como ella estaban desde antes involucrados con la Joyería Contemporánea. En su mayoría el público mexicano estaba compuesto por joyeros o diseñadores de joyería comercial, que desconocían el tema, por tanto muchos descubrieron no estar interesados en seguir investigando en este asunto. También nos reporta la falta de entendimiento entre las dos vertientes culturales,

141 *Ibídem.*

142 Cristina Celis entrevistada con el colectivo *Sin Título* por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

haciendo evidente que las ponencias que dieron los mexicanos chocaron con las ideas europeas:

*«Los europeos, inclusive, sé que salieron diciendo “¿de qué me están hablando?”, o sea “estamos hablando dos lenguajes totalmente distintos”, porque a pesar de que venían los europeos explicando su experiencia o cómo trabajan ellos y los mexicanos la de ellos, no hubo un verdadero diálogo. Muy poca gente en México siguió con la Joyería Contemporánea, o no la entendió, o le pareció muy complicada, o no le pareció útil... por diferentes razones».*¹⁴³

A la pregunta si la influencia de la Joyería Contemporánea comportó la adopción de un modelo europeo según cuanto se dijo y se vio en este evento, Zinna Rudman nos contestó:

*«Sí. Desafortunadamente creo que se dio como el querer avanzar copiando un poco a ellos, pero cada país tiene su proceso. Europa lleva muchísimos años haciendo Joyería Contemporánea... entonces hubo una introspección: “párense, no podemos hacer lo mismo, porque no somos iguales, porque no tenemos las mismas condiciones ¡vamos a hacer nuestro propio proceso!”. Esto lo hemos platicado mucho en el colectivo, sabemos que tenemos que hacer algo, no nada más hacer las piezas, no nada más exponer, sino empezar a difundirlo a otros niveles. (...) (hablando de los workshops) Ayudan, no son ellos que dirigen, es como una herramienta más. (...) No es que te digan cómo hacer, ellos te dicen lo que a ellos les ha funcionado, en su país, en su proyecto. Nosotros tenemos que agarrarlo y como decimos aquí “tropicalizarlo” según nuestras necesidades. No me dan la guía, son una herramienta para mí para seguir haciendo cosas, pero es con este conocimiento y con lo que yo traigo, con lo que yo vivo, que lo junto y hago la pieza».*¹⁴⁴

Como hemos mencionado, la respuesta de los pioneros de la joyería artística en México es, en cambio, más crítica, tal y como manifiesta Ofelia Murrieta. Ella no tuvo un buen recuerdo de la experiencia con la Joyería Contemporánea, siendo larga su trayectoria en el ámbito y experta conocedora de la historia de la joyería mexicana,

143 Zinna Rudman entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

144 *Ibidem*.

sintió que *Área Gris* no tomó en consideración el contexto local:

«Me invitaron a dar una conferencia. No estuve totalmente de acuerdo con lo que se expresó allí. Por ejemplo, una de las críticas que escuché dentro del coloquio, era que en México trabajamos la plata por kilo o trabajamos demasiada plata. Mi reflexión es que hay una ley, o pensamiento antropológico, que los pueblos trabajan con los materiales a los cuales tienen acceso. En México somos plata. Si la gente se pusiera a investigar un poquito lo que es la historia del país se daría cuenta que si el país se construyó es porque los españoles descubrieron una cantidad de plata y que esta plata está en Europa y construyó mucho de lo que es las monedas, los altares... o sea mucha riqueza europea salió de las entrañas de la tierra mexicana y yo esto lo tengo siempre presente (...)

*Que me vengan a decir que nosotros usamos la plata y que no hacemos joyería conceptual o contemporánea a mí esto me tiene sin cuidado. Y sí me enoja. Valeria Vallarta me dijo un día “va a venir un maestro y les va a enseñar lo que es hacer Joyería Contemporánea”, yo no necesito que me venga a enseñar ningún maestro, aprendo de todos, viajo mucho, pero no quiero que me vengan a decir cómo hacer mi trabajo, yo lo hago como puedo y como quiero».*¹⁴⁵

A este respecto también Isel Mendoza mencionó la polémica sobre el abundante uso de la plata por parte de los mexicanos. Su reflexión a este propósito es que “hacemos lo que tenemos”, y por lo contrario, su valoración de las obras europeas, es que la buena idea que se quiere transmitir muchas veces no está lograda en la ejecución de la pieza final:

«(...)siento que son más bien propuestas, de repente llegas a ver las piezas de algún artista europeo, y sí, la idea fue buena, pero la ejecución... Quizás aquí también es demasiada técnica la que tenemos a veces, quizás hay que conceptualizar más, pero de lo que se pudiera, ¿no?

Uno hace lo que es el resultado de la sociedad en la que está, entonces por esto lo siento que somos diferentes en cuestiones de representar y de

145 Ofelia Murrieta entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

*decir».*¹⁴⁶

De forma parecida Lorena Lazard nos comenta en la entrevista la necesidad de crear obras originales, sin que la influencia desde fuera condicione demasiado las decisiones expresivas de los joyeros mexicanos:

*«A mí me preocupa un poco nada más esta idea de que nos vengan a resolver las cosas de afuera. Me preocupa que tenga que venir desde fuera la solución, y de fuera te tienen que decir qué es, y de fuera te tienen que educar, de fuera te tienen que mostrar. Es un poco lo que te decía, creo que tiene que empezar a crearse un movimiento interno real, que surja de aquí. No es una percepción, como: “¡Ay no, qué horror que los de fuera que no nos digan cómo...!” yo en diez años que he dado clases han venido diez artistas norteamericanos a dar cursos, por supuesto esta interacción es válida y es riquísima y es importante, no estoy cerrada en esto, simplemente creo que es importante que empiece el movimiento local, que aún no se ha dado».*¹⁴⁷

Fonseca en su entrevista insiste en el carácter mexicano de no evaluar lo que tienen, lo que son y apreciar más lo que viene desde afuera, como con motivo de la exposición *Think Twice* que, nos comenta, fue aceptada por el *Museo Franz Mayer* sólo después de haber sido exhibida en museos extranjeros. La poca consideración de la trayectoria de la joyería local ha sido un «*mostrar lo exterior, y un mantenimiento de pensar que somos subdesarrollados. ¡Recuérdense que son un país subdesarrollado!*». A este respecto cita a Eduardo Graue e Isel Mendoza, entre otros, a quienes él considera muy valiosos y sin embargo no han sido apreciados, «*nos cuesta mucho trabajo movernos, y cansados como ya vamos, crean como un cansancio emocional, como que nadie nos pela...*»,¹⁴⁸ concluye Fonseca.

Estas reflexiones nos ayudan a presentar lo que queremos sea el principal resultado de nuestro trabajo de campo: el dar el justo reconocimiento a todos los artistas, joyeros y diseñadores, que están trabajando, a veces con dificultad, lejos de los “reflectores de la red”, o de los circuitos preestablecidos, buscando la fórmula

146 Isel Mendoza entrevistada por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

147 Lorena Lazard entrevistada por Chiara Pignotti. Estado de México, 2014.

148 Andrés Fonseca entrevistado por Chiara Pignotti. México D.F., 2014.

de aquel cambio de paradigma que Gerardo Mosquera nombró el “desde aquí”;¹⁴⁹ es decir, que los joyeros mexicanos hagan activamente una metacultura en primera instancia, sin complejos, “desde” sus propios imaginarios y perspectivas, “desde” una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

149 MOSQUERA, G. *Contra el Arte Latinoamericano*. En: AAVV. *Una Nueva Historia Del Arte En América Latina*. Oaxaca: Ed. Centro de Investigaciones Estéticas UNAM, 1996. *On line*: servidor.esteticas.unam.mx/edart-edal/oaxaca.html. (Consultado: 1/03/2015).



Fig. 69. Isel Mendoza. *Sin título*, 2010.



Conclusiones



Con la presente tesis hemos investigado sobre algunos aspectos del fenómeno de la Joyería Contemporánea dando la relevancia que corresponde al escenario mexicano, que hasta ahora no había sido explorado.

El alcance de la primera parte de la tesis ha sido la reconstrucción panorámica del tema tratado. En primer lugar hemos expuesto las distintas acepciones que la común denominación “joyería” comprende, distinguiéndolas en específicas categorías, evidenciando la interrelación entre sí y con el arte contemporáneo. Para el análisis del sistema de la joyería hemos formulado un esquema gráfico como herramienta para superar la ambigüedad del término “Joyería Contemporánea”, aclaración necesaria sobre todo en relación lo que se entiende con esta expresión en el contexto mexicano. Con el mismo objetivo hemos reconstruido y analizado los momentos destacados que portaron a dicha subdivisión de la joyería a partir de la revolucionaria industrialización de los objetos. Poniendo en relación los escritos de Morris y del japonés Sōetsu, de principios del siglo XX, con las actuales posturas de teóricos como el orfebre romano Franchi, hemos encontrado que el principal factor desde el cual surgió la necesidad social de una nueva joyería ha sido la imposibilidad de competición entre los productos artesanos e industriales, donde la única manera para salvar la artesanía era la de entrar en el ámbito de las artes. Esta intuición se ha desarrollado luego en el movimiento de la Joyería Contemporánea que culminó en la configuración de un sistema igual y paralelo al del arte contemporáneo. Este proceso comportó la separación del objeto con la vida cotidiana, volviéndose un producto elitista, tal y como habían predicho los mismos sostenedores de los movimientos a favor de la artesanía del siglo XX.

Con estos antecedentes quisimos evidenciar cómo la Joyería Contemporánea es la resultante de un proceso cultural específico de la cultura europea occidental, influenciado por dos tendencias: la predilección del trabajo intelectual sobre el trabajo manual, tendiendo a la escisión de los dos factores en la práctica artística; y la superación de los elementos decorativos a favor de un estética racionalista.

La Joyería Contemporánea es por tanto representativa de la tendencia a la especulación conceptual del arte contemporáneo. Hemos analizado este carácter formulando otro gráfico que indica los grados de separación entre la acepción común de joya y las propuestas más extremas de la Joyería Contemporánea, es decir la abstracción de la joya en el ámbito de las ideas. Estas obras, que llegan a ser instalaciones, videos, fotografías, se retroalimentan continuamente del campo de la joyería, siendo este vínculo el factor que justifica su inclusión en el exclusivo circuito

expositivo de la Joyería Contemporánea. Por otro lado hemos visto cómo la profusión de las imágenes en la Red ha popularizado el cliché de una joyería conceptual que elude los materiales tradicionales. En México este desentendimiento del aspecto real del fenómeno, sobre todo a raíz del simposio *Área Gris*, causó entre los autores de joyería mexicanos reacciones contrapuestas de adhesión incondicional o de rechazo.

Por todo lo dicho, hemos considerado importante redactar un breve recorrido sobre la historia de la Joyería Contemporánea, para sustentar el conocimiento de su desarrollo en el continente europeo y en otros países, destacando aspectos influyentes derivados de los distintos pasados culturales. De este análisis hemos concretado tendencias parecidas en la elección estética entre los países colonizados por los norte europeos, así como entre los países latinoamericanos, y cómo la cultura indígena sigue manifestándose en la elección de materiales, símbolos y sujetos narrativos. Son estos aspectos importantes a tener en cuenta en el momento que nos prestamos a una lectura de la joyería artística mexicana, siendo ésta una cultura mestiza que mantiene un fuerte arraigo con sus raíces indígenas.

En este sentido, otra importante diferencia cultural que hemos señalado ha sido el significado del modernismo: mientras que en Europa se configuró como el emblema de la superación de su cultura tradicional, agrícola y artesanal, en nombre de un ideal positivista del progreso social, en México ha sido el símbolo de la independencia, que conllevó una recuperación de las artesanías locales de raíces indígenas y de la exaltación de su pasado prehispánico. Volver la mirada hacia los propios orígenes culturales configuró un lenguaje estético-simbólico peculiar que se ha reflejado en la joyería, como hemos visto en la reinterpretación de los sujetos prehispánicos en las piezas de William Spratling, o los sujetos del arte popular en las composiciones barrocas de la joyería de Matilde Poulat. En Europa, en cambio, la Joyería Contemporánea surgió de la postura revolucionaria de los joyeros en contra del orden y de los valores establecidos por la tradición patriarcal, lo cual le confirió un aspecto anticonformista y provocativo que sigue caracterizando el fenómeno.

El alcance de la segunda parte de la tesis ha sido la reconstrucción panorámica de la joyería mexicana. Se necesitó la recuperación de todos aquellos datos que las pocas publicaciones y el trabajo de campo nos ponían a disposición, para poder formular una introducción exhaustiva sobre todos los aspectos de esta práctica artística en relación al contexto social, de las artesanías y del arte mexicano en las últimas décadas. Por lo que concierne a la que hemos definido como joyería “artística”

mexicana hemos conseguido reconstruir su trayectoria gracias al testimonio directo de los protagonistas del movimiento. También ha sido de fundamental importancia la recuperación de todos aquellos documentos que se realizaron con ocasión de las exposiciones en galerías particulares, como los folletos y catálogos inéditos, que quedaron guardados en los archivos de algunas bibliotecas de la Ciudad de México. Gracias a este material hemos conseguido averiguar y explicar lo que hemos definido como el cambio desde la joyería artística local a la Joyería Contemporánea internacional, que tuvo lugar en México a partir de la difusión telemática del fenómeno y se consolidó con el simposio *Área Gris* de 2010.

La investigación de campo ha sido fundamental también para suplir algunos errores de datos no verídicos que teníamos con la información que pudimos recopilar desde Europa, corroborando la importancia de una investigación sobre este argumento y el hecho de que la profusión de la Joyería Contemporánea en internet no garantiza su conocimiento real, siendo más bien una espectacularización del fenómeno sin mucho contenido.

Bajo estas premisas el alcance más significativo de esta tesis doctoral lo encontramos en la reconstrucción del contexto local mexicano anterior a la llegada de la Joyería Contemporánea internacional, resaltando la importancia de la aportación de Víctor Fosado en este ámbito artístico y documentando los pasos que entre los años 80 y 90 se habían dado para que la joyería fuese considerada como obra de arte. Estos acontecimientos demuestran que un concepto parecido al de la Joyería Contemporánea comenzó en México desde la influencia de movimientos culturales como el Arts and Crafts, la Bauhaus y las vanguardias artísticas, a principios del siglo XX, que dieron el empuje inicial para que los joyeros y artistas mexicanos empezaran a salir de los patrones de la joyería convencional y la consideraran como obra de arte.

Hemos analizado también los efectos negativos de la industrialización que ha desviado la joyería tradicional mexicana enfocada ahora principalmente hacia el turismo. Así mismo, hemos visto que la producción masiva de joyería ha sido la ruina de la cultura artesanal taxqueña y que en la actualidad hay jóvenes artesanos que trabajan en piezas complejas para concursos o exposiciones, escapando de la producción comercial imperante, porque no quieren devaluar sus principios de “manualidad culta”. De nuestra investigación se desprende que la joyería artística mexicana tiene una predilección por este aspecto artesanal, por el hecho de que sea el mismo artista joyero quien realice sus propias obras, con abundante uso de

la plata. Dichas preferencias entraron en contraste con lo que se mostró y debatió durante el simposio *Área Gris*, de lo cual se deduce que el cambio de “estilo” visible después de este evento es influencia directa de las “tendencias” de la Joyería Contemporánea internacional. La nueva generación de artistas joyeros vienen en su mayoría desde el ámbito del diseño, el cual ha contribuido a dar una caracterización distinta a la joyería mexicana tanto en el contexto internacional como respecto a los antecedentes locales.

Como una de nuestras aportaciones, afirmamos que en el contexto mexicano la llegada de la Joyería Contemporánea suplió la falta de cohesión y la continuidad de un grupo, comportando la posibilidad de adherirse a una comunidad ya consolidada con un circuito específico. Por otro lado, el influjo del circo mediático con el que se presenta la Joyería Contemporánea ha contribuido al entusiasmo de incluirse en un movimiento internacional. Aunque todavía no se puede hablar propiamente de un circuito de Joyería Contemporánea mexicana, hemos visto que en los últimos años el fenómeno se ha difundido también en otras ciudades de la República. A este respecto, una de las últimas importantes noticias ha sido el lanzamiento del Primer Concurso Internacional de Joyería Contemporánea en Puebla, en colaboración con el Tecnológico de Monterrey. Tendríamos que esperar su resolución, prevista para octubre del 2016, para observar la participación, el nivel y las características de las propuestas, para seguir evaluando el desarrollo de este fenómeno. A nuestro parecer este tipo de futuros eventos serán la principal aportación del simposio *Área Gris*, que dio el primer empuje a los joyeros locales para empezar a crear un circuito como el existente en otros países, desde el cual tener la oportunidad de dar conocimiento de esta práctica artística en México, abriendo la participación a nivel internacional, generando visibilidad e intercambio.

Esta misma investigación ha sido de alguna manera un fruto, aunque indirecto, de *Área Gris*, siendo uno de los factores que nos animaron a creer apropiado investigar este tema, avalándonos y facilitándonos la confrontación entre México y Europa, y finalmente promover la ocasión de hablar sobre artistas joyeros mexicanos todavía desconocidos en Europa. En este sentido, el material integral e inédito, resultado del trabajo de campo, incluido en los anexos complementa el conocimiento de este panorama, esperando que pueda servir de apoyo para otros investigadores y para nuestros futuros proyectos.

La investigación que hemos llevado a cabo nos dio la posibilidad de introducir este fenómeno, bastante desconocido en el ámbito del discurso artístico, como

la colaboración con SenzaCornice, revista italiana de arte contemporáneo, y la participación en los primeros dos congresos internacionales organizados por ANIAV, Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales. Nuestra respuesta a éstas y otras convocatorias trató siempre distintos aspectos de la Joyería Contemporánea haciendo evidente la amplitud del tema, desde los aspectos sociales a los estéticos. De igual importancia para la difusión de este trabajo ha sido la invitación por parte del Centro de Investigación Diseño Industrial de la UNAM a presentar los resultados del trabajo de campo en el marco del ciclo anual de conferencias. Asistieron muchos de los entrevistados y personas del ámbito, con los cuales hemos podido tener una ulterior confrontación, y nos aportó importantes colaboraciones, como con la editorial Quintal para la publicación del libro *Joyería Plata Mex*.

Esperamos que este trabajo sea una aportación para difundir la importancia de la joyería como técnica expresiva, pudiendo ser tomada en consideración dentro del ámbito académico de las Bellas Artes. Trabajando sobre la joyería nos hemos dado cuenta de la cantidad de temas interesantes que se podrían seguir investigando y que serían una importante retroalimentación para el ámbito de las Bellas Artes. En relación a nuestro trabajo de campo en México nos interesa seguir investigando sobre la simbología y la función religioso-apotropaica de la joyería prehispánica, averiguando lo que queda de esta influencia en determinadas culturas como la zapoteca o la mazahua, donde la joyería sigue siendo un fuerte símbolo identitario. También nos gustaría profundizar sobre la vida y los trabajos del artista Víctor Fosado, que en su eclecticismo consideramos como el pionero de la joyería artística en México pero también un personaje de la cultura mexicana muy importante, para quien no existen todavía investigaciones o biografías publicadas. La estancia en México nos dio la posibilidad de establecer y mantener contacto con investigadores y joyeros mexicanos interesados en colaborar en futuros proyectos de este tipo. Quedamos por lo tanto con la intención de seguir expandiendo el campo de conocimiento no sólo de la joyería mexicana, sino también nos gustaría recuperar aquel saber simbólico y técnico de la joyería tradicional mediterránea e integrarlos en proyectos artísticos personales.

Epílogo

Rememorando el proceso que llevó a la conclusión de este trabajo podríamos decir que la joyería ha sido un pretexto que nos permitió adquirir un conocimiento y crecimiento que va mucho más allá de la joyería como tal.

En primer lugar, durante estos años la joyería ha sido la meta de muchos viajes, sobre todo a México. Desde los años de la licenciatura, con el primer proyecto de joyería con el Maestro Francisco Díaz (2009), se ha hilvanado una relación especial con él, con la cultura y los paisajes de ese precioso país.

En segundo lugar, ha sido un pretexto para conocer personas de países, culturas, mentalidades y estatus sociales muy distintos, unidos por la misma pasión. Cada persona ha compartido una parte de su personal historia para que este trabajo pudiera tomar forma. Mas allá de lo que se ha podido escribir, detrás de cada entrevista han habido momentos de confianzas, de compartir dudas y sentimientos, el surgir de amistades. El hecho de dejarnos entrar en sus casas o sus talleres, el enseñarnos sin rémoras las obras y el proceso de trabajo, sus herramientas y sus técnicas, lo hemos recibido como signo de una gran confianza en nosotros que esperamos este trabajo pueda recompensar.

Concluyendo, queremos compartir una reflexión que surgió justamente de la última entrevista realizada, en la que Andrés Quiñones comenta que se acercó a la joyería porque al ser «*considerada un arte menor (...) no es el lugar de los reflectores del cultivo del ego*», esta afirmación nos volvió emocionalmente a nuestro punto de partida, siendo por lo mismo que nos interesó el tema de las artesanías y de la joyería en concreto. Desafortunadamente, en estos años hemos podido constatar que la joyería, asumiendo la postura de obra de arte acaba por asumir también el “lugar de los reflectores del cultivo del ego” con nuestra consiguiente decepción.

El comentario de Quiñones ha sido entonces la conclusión de un círculo que volvió a cerrarse, nos llevó a recordar el origen de un proyecto que se había perdido devolviéndonos la justa dimensión del asunto.



Bibliografía, links e índice de las imágenes



BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, J. *El Consumo Artístico y sus efectos*. México: Ed. Trillas, 2008.
- ARGAN, G.C. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Ed. Einaudi, 2010.
- BARTHES, R. *Il senso de la moda. Forme e Significati dell'abbigliamento*. Torino: Ed. Einaudi, 2006.
- BAUDRILLARD, J. *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*. Milano: Ed. SugarCo, 1996.
- BERARDI, F. *La Fabrica de la Infelicidad. Nuevas Formas de Trabajo y Movimiento Global*. Madrid: Ed. Traficantes de sueños, 2003.
- BERNABEI, R. *Contemporary Jewellers: Interviews with European Artists*. Oxford: Ed. Bloomsbury, 2011.
- BLACK, A. *Storia dei gioielli*. Novara: Ed. Istituto Geografico DeAgostini, 1980.
- BONITO OLIVA, A. (ed.). *Le Tribu` dell'arte*. Milano: Ed. Skira, 2001.
- BOULLION, J.P. *Journal de l'Art Déco. 1903-1940*. Genève: Ed. Skira, 1988.
- CAMPA, R. *América Latina y la Modernidad*. México: Ed. FIELC, UNAM., 2006.
- CAMPI, I. *La idea y la materia. El diseño de productos y sus orígenes*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Vol.I, 2007.
- CANCLINI, N.G. *Culturas Populares en el Capitalismo*. México DF.: Ed. Grijalbo, 2002.
- CAPPELLIERI, A. (ed.) *Gioiello italiano contemporaneo: tecniche e materiali tra arte e design*. Milano: Ed. Skira, 2008.
- CARTLIDGE, B. *Les Bijoux au siecle XX*. Friburgo: Ed. Office du Libre, 1986.
- CASTREJÓN DÍEZ, J. *William Spratling. La Anatomía de una pasión*. México DF.: Ed. Arte de México, 2003.
- COATTS, M. (ed.). *Pioneers of Modern Craft: Twelve essay Profiling Key figures in the history of twentieth-century craft*. Manchester y New York: Ed. Manchester University Press, 1997.
- CODELUPPI, V. (ed.). *Jean Baudrillard, il sogno della merce. antologia di scritti sulla pubblicità*. Milano: Ed. Lupetti, 2002.

- COLLINGWOOD, R.G. *Los principios del arte*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1968.
- COOK, S.; BINFORD, L. *La necesidad Obliga. La pequeña industria rural en el capitalismo mexicano*. México: Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- DANTO, C.A. *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.
- DAVIS, M.L.; PACK, G. *Mexican Jewelry*. Austin, TX: Ed. University of Texas, 1982.
- DE LOS REYES, A. *Los Caminos de la Plata*. México DF: Ed. Universidad Iberoamericana, 1991.
- DE MICHELI, M. *Le Avanguardie artistiche del '900*. Milano: Ed. Feltrinelli, 1995.
- DE SAHAGUN, B. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Madrid: Ed. Alianza, 1998.
- DEN BESTEN, L. *On Jewellery. A compendium of international contemporary art jewellery*. Alemania: Ed. Arnoldsche, 2012.
- DI MARCO, G. *Capolavori. I gioielli nella storia dell'arte*. Messina: Ed. Rubbettino, 1996.
- DIAS CAYERO, P.; GALI BOADELLA, M.; KRIEGER, P. (ed.). *Nombrar y explicar la terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México: Ed. Instituto Investigaciones Estéticas, UNAM., 2012.
- DORFLES, G. *El diseño industrial y su estética*. Barcelona. Ed. Labor, 1968.
- DORMER, P.; TURNER, R. *La nueva joyería. diseños actuales y nuevas tendencias*. Barcelona: Ed. Blume, 1986.
- EFILAND, A.D. *Una Historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Ed. Paidós, 2002.
- ESTEAS MARTIN, C. *La platería del museo Franz Mayer obras escogidas siglos XVI XIX*. México DF: Ed. Museo Franz Mayer, 1992.
- EVERITT, S.Y.; LANCASTER, D. *Christie's XX Century Jewellery*. New York: Ed. Watson Guptill, 2002.
- FLUGEL, J.C. *Psicología dell'abigliamento*. Milano: Ed. Franco Angeli, 1966.
- FOSTER, G.M. *Tzintzuntzan. Los campesinos mexicanos en un mundo de cambio*. México DF: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1972.

- FRATTINI, F. (ed.) *Arte Moderno Popular*. Sevilla: Ed. Doble J, 2004.
- GUEVARA MEZA, C. (coord.) *Deconstruyendo Centenarios. Latinoamérica como protagonista*. México DF: Ed. Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información de Artes Plásticas, 2010.
- HILLIER, B.; STEPHEN, E. *Art Déco*. Milano: Ed. Mondadori, 1997.
- JIMENEZ, J. (ed.) *Una Teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Ed. Turner, 2011.
- JIMENEZ PRIEGO, M.T. *Dalí joyero del siglo XX*. Madrid: Ed. UNED, 1999.
- JIMENEZ, J.; CASTRO F. (ed.) *Horizontes del arte latino americano*. Madrid: Ed. Técnos, 1999.
- KOSUTH, J.; BERTOLA C. *La Materia dell' Ornamento*. Venezia: Ed. Quirini Stampalia, 1999.
- KRAUSS, R. *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*. Roma: Ed. Fazi. 2007.
- LINDEMANN, W. (ed.) *Thinking Jewellery. On the way towards a theory of jewellery*. Alemania: Ed. Arnoldsche Art, 2011.
- LISE, G. *Amuleti Egizi*. Milano: Ed. Be-Ma, 1988.
- LOOS, A. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1972.
- MAC CANNELL, D. *El Turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona: Ed. Melusina, 2003.
- MANOVICH, L. *Il linguaggio dei nuovi media*. Milano: Ed. Olivares, 2002.
- MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Ed. Akal, 1986.
- MARCOS MARTÍNEZ, C.; BARRAGÁN, C. *El Alma en la mano. artesanos y escultores de México y Valencia*. Valencia: Ed. UPV, 2011.
- MASINI, L.V. *L'arte del '900. Dall'Espressionismo al Multimediale*. Milano: Ed. Giunti, 2003.
- MICELLI, S. *Futuro Artigiano*. Venezia: Ed. Marsilio, 2011.
- MIDANT, J.P. (coord.) *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*. Madrid: Ed. Akal, 2004.
- MORRILL, P.; BERK, C.A. *Mexican Silver 20th century jewellery and metal work*. Atglen, PA: Ed. Schiffer, 1994.
- MORRIS, W. *Como vivimos y como podríamos vivir, Trabajo útil o esfuerzo inútil, el arte*

- bajo la plutocracia*. Logroño: Ed. Pepitas de Calabaza, 2005.
- MORRIS, W. *Escritos sobre el arte. Diseño y Política*. Sevilla: Ed. Doble J, 2005.
- MOSQUERA, G. (ed). *Adiós Identidad. Arte y Cultura: América Latina (I y II foros latinoamericanos)* Extremadura: Ed. Regional de Extremadura, 2011.
- MOSQUERA, G. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Ed. EXIT Publicaciones, 2010.
- NOVELO, V. *Las Artesanías y capitalismo en México*. México. Ed. SEP/INAH, 1976.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre la ciencia y la filosofía*. Madrid: Ed. Alianza, 2000.
- PASTOR CLIMENT, J.C. *Maestros de la Joyería Contemporánea*. Barcelona: Ed. Promopres, 2014.
- PETRY, M. *The Art of Not Making: The New Artist/Artisan Relationship*. London: Ed. Thames&Hudson, 2011.
- PRADA, J. M. *La Apropiación Postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la post modernidad*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2001.
- PRADA, J. M. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ed. Akal, 2012.
- RAMÍREZ, F. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México D.F.: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.
- RUBIN DE LA BORBOLLA, D. *Arte Popular Mexicano*. México D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1974.
- SABA, A. *La produzione industriale del bello in Italia*. Bologna: Ed. Art Servizi, 2011.
- SCHWARTZ, J. *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ed. Cátedra, 1991.
- SENNETT, R. *El Artesano*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2009.
- SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. New York: Ed. Lark Jewelry & Beading, 2013.
- SÕETSU, Y. *Un'arte senza nome. La visione buddhista della bellezza*. Bergamo: Ed. Servitium, 1997.

SPRINGER, J.M. *Migraciones: Territorios y Fronteras. Desplazamiento culturales y nomadismo artístico*. Valencia: Ed. Diversia. UPV, 2012.

STRAUSS, C. *Ornament as Art: Avant-garde Jewellery from the Helen Williams Drutt Collection*. Alemania: Ed. Arnoldsche, 2007.

STROMBERG, G. *El arte juego del Coyote: La platería y en Taxco*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica México, 1985.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, Belleza, Forma, Creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Ed. Tecnos, 1997.

TERAN, S. *La Platería en Yucatán*. Mérida: Ed. Casa de las artesanías gobierno del estado de Yucatán, 1983.

TUROK, M. *Como acercarse a la artesanía*. México: Ed. Plaza y Valdes, 1988.

VALLARTA, V. (ed.) *Gray Area Gris: Contemporay jewellery and cultural diversity*. Ámsterdam: Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ed. Otro Diseño, 2011.

CATÁLOGOS:

AA.VV. *A Onor del Falso. Umori e tendenze del bijou dagli anni '20 agli anni '80*. Roma: Ed. De Luca, 1993.

AA.VV. *Arte/Sano – Artistas 2.0*. México DF: Ed. Secretaria de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2011.

AA.VV. *Collect. The Internacional Art Fair for Contemporary Objects*. Londres: Ed. Craft Council, 2013.

AA.VV. *Dalí Jewels: The Collection of the Gala. Salvador Dalí Foundation*. Italia: Ed. Umberto Allemandi & Company, 2001.

AA.VV. *Decadence XVIII International Silver Competition*. Legnica: Ed. Legnica Gallery, 2009.

AA.VV. *El animal en la orfebrería y la joyería*. México DF: Ed. Centro Cultural los Talleres, 1990.

AA.VV. *Incontri nell'arte. Spazi politici della città creativa*. Roma: Ed. Meet in Art y Regione Lazio, 2007.

AA.VV. *India: la Corte e il Tempo. Gioielli dal Museo Nazionale di Nuova Delhi*. Como: Ed.

- Nodolibri, 1996.
- AA.VV. *Joyería y metalistería contemporánea = Contemporary jewelry and silversmithing, 1975 New York/USA*. México DF.: Ed. Galería Universitaria Aristos, 1975.
- AA.VV. *Schmuck 2011*. Munchen: Ed. GHM- Gesellschaft, 2011.
- AA.VV. *Schmuck 2013*. Munchen: Ed. GHM- Gesellschaft, 2013.
- AA.VV. *Skandal XV. International Silver Competition*. Legnica: Ed. Legnica Gallery, 2006.
- AA.VV. *William Spratling*. México: Ed. Fundación cultural televisa A.C. Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1987.
- AAVV. *Ana Pellicer. Poemas Forjados*. México: Ed. Centro Cultural Clavijero, 2010.
- AAVV. *Carmen Tapia. Platería Contemporánea*. Taxco de Alarcón: Ed. Museo Arqueológico William Spratling, 2008.
- AAVV. *El alhajero Danés. Diseño contemporáneo*. México DF.: Ed. Museo Franz Mayer, 2008.
- AAVV. *Gioielli d'Altrove*. Roma: Ed. Les Cultures Onlus, 2003
- AAVV. *I Gioielli degli anni 20 – 40. Cartier e i grandi del Déco*. Milano: Ed. Electra, 1986.
- AAVV. *Joyería y Libertad. Ana Pellicer esculturas*. México DF.: Ed. Museo de arte moderno, 1981.
- AAVV. *TANE, El Lenguaje de la plata*. México D.F.: Ed. Arte de México, 1990.
- AAVV. *Víctor Fosado retrospectiva: de todos los tiempos*. México: Ed. Franz Mayer, 2001.
- AAVV. *Wearing the Colours: rediscovering suffragette jewellery*. Edinburgh, 2009. ISBN 978 0 902303 71 3.
- BALBI DE CARO, S. (ed.) *Gioielli dall'Iran*, Roma: De luca Editori D'arte, 1998.
- BLOXHAM, J. (ed.) *Under That Cloud*. Manchester: Ed. Picnic Creative, 2011.
- CAPPELLIERI, A. (ed.) *Chi Ha Paura? Who's Afraid?* Vicenza: Ed. Electa, 2011.
- CAPPELLIERI, A. (ed.) *Gioielli del Novecento. Dall'Art Nouveau al design contemporaneo in Europa e negli Stati Uniti*. Milano: Ed. Skira, 2010.
- CAPPELLIERI, A. (ed.) *Gioiello italiano contemporaneo. Tecniche e materiali tra arte e design*. Milano: Ed. Skira, 2008.

- DEL MARE C.; ZOLLA E. (ed.) *Le vie del corallo. Il corallo nella gioielleria etnica della Mongolia*. Napoli: Ed. Electa, 1996.
- DEN BESTEN, L.; GASPAR, M. (ed.) *Think Tank, a european initiative for the applied arts / Speed: Papers and exhibition*. N.5. Austria, 2008.
- DEWALD, G.; GASPAR, M. (ed.) *ThinkTank. A european initiative for the applied arts / Currency: Papers and exhibition*. N.7. Austria, 2010.
- ENDRIZZI, L.; MMARZATICO, F. (ed.) *Ori delle Alpi*. Trento: Ed. Beni Culturali Trento, 1997.
- GASPAR M.; JONSSON, L. (ed.) *ThinkTank, a european initiative for the applied arts / Place(s): Papers and exhibition*. N.3. Austria, 2006.
- HARROD, T.; De WAAL, E. (ed.) *ThinkTank, a european initiative for the applied arts / Skill: Papers and exhibition*. N.4. Austria, 2007.
- LIGNEL, B.; VEITEMBERG, J. (ed.) *ThinkTank, a european initiative for the applied arts / Gift: Papers and exhibition*. N.6. Austria, 2009.
- LIM, A. (ed.) *The Compendium Finale of Contemporary Jewellery*. Ed. Darling Publications 2008
- LÓPEZ, É. (ed.) *Nano Compendio de Creadores Emergentes de Joyería en México*. México D.F.: Ed. Proyecto Joya, 2011.
- MARCOS MARTÍNEZ, C.; PIGNOTTI, C. (ed.) *Puentes. Joyería Contemporánea*. Valencia. Centro Artesanía Comunidad Valenciana, 2013. IBSN 978 85 606 8493 0.
- MORELLI, F.R. (ed.) *Ori D'artista. Il gioiello nell'arte Italiana 1900-2004*. Cinisello Balsamo: Ed. Silvana y Fondazione Roma Museo, 2004.
- MOSCO, M. (ed.) *L'arte del Gioiello e il gioiello d'artista dal '900 a oggi*. Firenze: Ed. Giunti, 2001.
- MURRAY, K. *Amuleto. Joya Viva a través del Pacífico*. México: Ed. Museo de Culturas Populares Coyoacán. 2014.
- ROJO, C.; VALLARTA, V. *¿De que clase de joyería estamos hablando?*. México DF.: Ed. Otro Diseño, 2008.
- STROMBER, G.; MALLETT, A.E. (ed.) *Silver Seduction. The art of mexican modernist Antonio Pineda*. California: Ed. University of California, 2008.

TUROK, M.; CORONEL, J. (ed.). *Las perlas de la virgen y tus labios de coral*. El adorno Popular. México: Ed. Conaculta. 2011.

CAPÍTULOS DE LIBROS, ARTÍCULOS, ACTAS Y ENTREVISTAS:

AGUILA, L. Jorge Manilla y el expresionismo. En: Ensayo sobre la Imagen. Edición XI. N.48. Buenos Aires: Ed. Universidad de Palermo, 2012. Pp. 73-77.

AKIYAMA, M. The Power of Dialogue. (Artículo, 2014) A New Movement in Japan. En: *Current Obsession*. On line: current-obsession.com/The-Power-of-Dialogue.

BORPUJARI, U. Joyería de Investigación: Arte es el nombre del juego. (Artículo, 2009) En: *Joyereros Argentinos*. On line: www.expofolie.wordpress.com/tag/utpal-borpujari.

BROWNING, C. Hand + Made: The Performative Impulse in Art and Craft. (Artículo, 2012). En: *AJF Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelryforum.org/print/2490.

BUREN, D. The Function of the Galery. (Artículo, 2008). En: *Conceptual Metalsmithing*. On line: www.conceptualmetalsmithing.com/2008/11/function-of-gallery-daniel-buren-redux.html.

CABALLERO, L.; AMADOR, B. Market, lies and websites: Klimt02 versus Klimt02 (Artículo, 2004). En: *Klimt02*. On line: www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=953.

CABRAL, C. Luis Acosta y la Joyería Contemporánea. (Entrevista, 2012) En: *Carlos Cabral Joyería de Autor*. On line: www.carloscabral.blogspot.it/2012_03_01_archive.html.

CANCLINI, N. G. Diferentes, desiguales o desconectados. En: *Revista CIDOB d'afers Internacionals*, N 66-67, 2004 Barcelona. Pp. 113-133.

CAPPELLIERI, A. From the Concept to the Context: Values and Meanings in Contemporary Jewellery Design. (Video ponencia, 2012). En: *Jewellery Unleashed! The Symposium*. Ed. Premesla, The Netherlands Institute for Design and Fashion. On line: vimeo.com/37080617.

CHAMBERS, K. Pierre Degen, plays by his own rules. En: *Metalsmit*. Vol.16, N2. Oregón USA, 1996. Pp. 32-37.

COOMARASWAMY, A. L'Ornamento. En: *CasaBella*. Milano: Ed. Mondadori. Marzo, 1996, n.632, LX. Pp. 62-75.

CORDERO, K. Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la

- modernidad en México, 1920-1930. En: *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional de Arte, México: Ed. INBA, 1991. Pp. 53-66.
- CORDERO, K. Para devolver su inocencia a la nación. Origen y desarrollo del método Best Maugard. En: AAVV. *Abraham Angel y su Tiempo*. México DF.: Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.
- CUMMINS, S. Kiff Slemmons. (Entrevista, 2009). En: *Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/ajf-blog/kiff-slemmons.
- DE GRINBERG, D.M.K. La Metalurgia del México Antiguo. En: *Revista de Arqueología Mexicana*. Vol. IV. N19. Suplemento, May.- Jun. México: Ed. Raices, 1996. Pp. 4-11.
- DE LA PEÑA, F. El movimiento Mexicanista. Imaginario prehispánico, nativismo y neotradicionalismo contemporáneo. En: *Ciencias Sociales y Religión*. Porto Alegre, año 3, n. 3. Pp. 95-113, oct. 2001.
- DEN BESTEN, L. Galerie Louise Smit 1986-2012. (Artículo, 2012). En: *AJF Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/articles/galerie-louise-smit-1986-2012.
- DEN BESTEN, L. The joy of making the invisible visual by utilising the hand. (Artículo, 2006). En: *Klimt02*. On line: www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4907.
- DEN BESTEN, L. From the exhibition REAL Craft in Dialogue, Röhsska Museet. (Artículo, 2015). En *Klimt02*. On line: www.klimt02.net/forum/index.php?item_id=4907.
- DOMINGUEZ LÓPEZ, L. El Arte de la Platería en Nuestros Días. (Artículo, 2013). En: *México Desconocido*. On line: www.mexicodesconocido.com.mx/el-arte-de-la-plateria-en-nuestros-dias.html.dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1114.
- ESCOBAR, T. Arte, aldea global y diferencia. En: Autor. *El arte en los tiempos globales. Textos sobre el arte latinoamericano*. Paraguay: Ed. Don Bosco, Nandutivive, 1997.
- ESCOBAR, T. Crítica a la historiografía tradicional. (Ponencia) En: *Seminario de estudios de arte en América Latina. Una nueva Historia del Arte en América Latina*. Oaxaca: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas del UNAM., 1996.
- EVANS, J. Designig Britan 1945-1975. The new jewellery, a documentational account. (Artículo, 2009). En: *Vads. The on line resource for visual art*. On line: www.vads.ac.uk/learning/designingbritain/html/tnj.html.
- FALINO, J. Diamonds were the badge of the philistine. Art Jewelry at midcentury. En:

- Metalsmith*. Vol.31, N.5, Oregón USA, 2011. Pp. 46-53.
- FRANCHI, C. Breve saggio sull' attuale dimensione dell' artigianato. En: *ARRO*. N1, Año X. Septiembre/octubre. Roma, 2001.
- FRANCHI, C. Definire il Gioiello Contemporaneo. (Ponencia) En: *Intorno al Gioiello, Esperienze dei Contemporanei nella strategia dell'ornamento*. Roma: Ed. ARRO Associazione Regionale Romana Orafi, 2011.
- FRANCHI, C. Il mestiere dell'arte. I valori della manualità colta e il nodo tecnica-linguaggio nella plastica dei metalli. En: *AAVV. Incontri nell'arte. Spazi politici della città creativa*. Roma: Ed. Meet in Art e Regione Lazio, 2007.
- GAMA, F. Mazahua choloskatopunk. En: *Textiles Mazahuas. Revista Artes de México*. N.102. México, 2011. Pp. 66-72.
- HERNANDIS ORTUÑO, B.; MEDINA, A. La relación artesanía-diseño a través del producto joya. Una perspectiva histórico técnica. En: *Iconofacto*. Vol. 8, N. 10, enero/junio. Medellín, 2012.
- HOELSCHER, P. Yasuki Hiramatsu 1926-2012 (Artículo, 2012). En: *AJF. Art Jewelry Forum*. On line: artjewelryforum.org/ajf-blog/yasuki-hiramatsu-1926-2012.
- JONSSON, L. Images, codes and poetry: the jewellery of Suska Mackert. (Artículo, 2006). En: *Klimt02*. On line: www.klimt02.net/forum/articles/images-codes-and-poetry-the-jewellery-of-suska-mackert.
- LÉSPER, A. ¿Cuanto cuesta el concepto?. (Artículo, 2012). En: *Avelina Lesper web*. On line: www.avelinalesper.com.
- LÉSPER, A. Materiales. (Artículo, 2012). En: *Avelina Lesper web*. On line: www.avelinalesper.com.
- LIGNEL, B. Beyond Galleries. (Artículo, 2009). En *Klimt02*. On line: www.klimt02.net/blogs/blog.php?Id=8&Id_post=1&Directe=Si.
- LIGNEL, B. CCTV (Artículo, 2010). En *Klimt02*. On line: www.klimt02.net/blogs/blog.php?Id=8&Id_post=2&Directe=Si.
- LIPPARD, L. La Ciudad y su disfraz. La influencia del turismo en Santa Fe, Nuevo Mejico. En: *Conferencias Sobre Capital y Territorio II. UNIA arte y pensamiento*. Andalucía, 2009. On line: www.app.unia.es/dmdocuments/capyteer_lippard01.pdf
- LÓPEZ DOMÍNGUEZ, L. El Arte de la Platería en Nuestros Días. En: *México en el Tiempo*.

N.34 enero-febrero, 2000.

LÓPEZ JIMÉNEZ, E. Joyería ¿necesidad o lujo?. (Artículo, 2012). En: *Alfa Forum*. On line: www.foroalfa.org/articulos/joyeria-necesidad-o-lujo.

MALLET, A.E. Clara Porset, diseño e identidad. (Artículo, 2013). En: *Artelogie*. On line: www.cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article228. Pp. 1-15.

MALLET, A.E. Madame Mallet -009: Joyería Contemporánea (Entrevista a Ana Paula Benítez) En: *Puentes*. On line: www.puentes.me/madame-mallet.

MALLET, A.E. Van Beuren: Huellas de la Bauhaus. En: *El Gatopardo*. Julio-agosto, México, 2010. On line: www.gatopardo.com.

MARCOS MARTÍNEZ, C.; PIGNOTTI, C. La recuperación de la manualidad frente a la crisis impuesta por la cultura globalizadora dominante. En: *I Congreso de Investigación en Artes Visuales: El Arte Necesario*. Valencia: Ed. ANIAV- DEFORMA Cultura On line, 2013. ISSN 2254-2272.

MENDOZA, A. Peñoles voltea a la joyería en plata. (Artículo, 2010). En: *CNN Expansion*. On line: www.cnnexpansion.com/expansion/2010/12/06/plata-penoles-ventas-instituto-de-moda.

METCALF, B. Contemporary Craft: A Brief Overview. (Artículo, 1999). En: *Bruce Metcalf web*. On line: www.brucemetcalf.com/pages/essays/contemporary_craft.html.

METCALF, B. Recent Sightings: The Wearability Issue. En: *Metalsmith*. Vol.16, N.1, Oregón USA, 1996. Pp. 6-51.

MOSQUERA, G. Contra el Arte Latinoamericano. En: *Una Nueva Historia Del Arte En América Latina*. Oaxaca: Ed. Instituto de Investigaciones Estéticas del UNAM., 1996.

MOSQUERA, G. Good Bye Identidad, Welcome Diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. (Artículo, 2000). En: *Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de la Plata Buenos Aires web*. On line: www.fba.unlp.edu.ar/visuales4/Mosquera.doc.

MURRAY, K. Keeping The Faith with contemporary jewelry. (Artículo, 2014). En: *Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelryforum.org/articles-series/keeping-the-faith-with-contemporary-jewelry.

MURRIETA, O. Perfil de Plata. En: AAVV. *Plata*. México DF.: Ed. Grupo México, 1999. Pp. 221-240.

- NEUMAN, I. U. Herman Junger. The Jeweled Meadow. En: *Metalsmith*. Vol.22, Oregón USA, enero 2002.
- NEYMAN, B. A Conversation with Ursula Ilse-Neuman, Curator of "Space- Light -Structure: The Jewelry of Margaret De Patta on view at the Museum of Arts and Design. (Entrevista, 2012). En: *Objets Not Paintings*. On line: www.objectsnotpaintings.blogspot.com.es/2012/07/a-conversation-with-ursula-ilse-neuman.html.
- NEYMAN, B. Assume Nothing. (Artículo, 2013). En: *American Craft Council*. On line: craftcouncil.org/magazine/article/assume-nothing.
- PAZ, O. Che cos'è la modernità? En: *Casabella*. Milano: Ed. Mondadori. N. 664, LXIII, Febrero 1999. Pp. 48 – 50.
- PIGNOTTI, C. Il Corpo come Spazio. Un nuovo concetto di gioiello. En: *Senzacornice. Rivista on line di arte contemporanea e critica*. N.11, octubre/enero. Firenze, 2015. ISSN 2281-3330.
- PIGNOTTI, C. La (nuova) Materia dell'Ornamento. L'influenza dell'arte concettuale nella Gioielleria Contemporanea. En: *Rivista on line di arte contemporanea e critica*. N.13, junio/septiembre. Firenze, 2015. ISSN 2281-3330.
- PIGNOTTI, C. La construcción de una nueva identidad global: el cambio desde la Joyería Artística a la Joyería Contemporánea en México. En: *III Congreso Estética y Política: Metáforas de la multitud*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- PIGNOTTI, C. La doble vida virtual de la Joyería Contemporánea. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: Real/Virtual*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2015. ISBN. 978-84-9048-341-1.
- PIGNOTTI, C. Símbolos de pertenencia identitaria en la joyería artística mexicana. En: SANCEZ, Y. (ed.) *Joyería Plata Mex*. México D.F.: Ed. Quintales, (en proceso de publicación).
- PORTILLA, M.L. Oro y plata de Mesoamérica vistos por indígenas y europeos. En: *Revista de Arqueología Mexicana. Rocas y minerales del México antiguo*. Vol. 27. Sep.-Oct. 1997. Pp. 16-25.
- PUIG CUYÁS, R. Una Ventana con Vistas. El artista y el paisaje. En: *Melting Point*. Sala de actos MUVIM, Valencia, 2012. On line: www.puigcuyas3.blogspot.com.es.
- RIDINGER, M. L. El Jade. Yax, verde resplandeciente. En: *Revista de Arqueología Mexicana*.

Rocas y minerales del México antiguo. N. 27. Sep.- Oct. México, 1997. Pp. 52-59.

RUIZ LÓPEZ, J.I. Orfebrería y joyería como campos de experimentación artística: reflexión sobre líneas conceptuales y uso de materiales. (Artículo, 2002). En: *Teoma Portal Recursos Educativos Abiertos*. On line. www.temoa.info/es/node/486436.

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

SKINNER, D. A Kunzli for our Time?. (Artículo, 2013). En: *AJF. Art Jewellery Forum*. On line. artjewelleryforum.org/exhibition-reviews/a-kunzli-for-our-time.

SKINNER, D. Back From the Dead: Ornament's Return. (Artículo, 2009). En: *AJF. Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/articles/back-dead-ornaments-return.

SKINNER, D. *The Gray Area Symposium: A Review*. (Artículo, 2010). En: *AJF. Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/conference-fair-reviews/gray-area-symposium-review.

SKINNER, D. Ursula Ilse Neuman, Museum of Arts and Design, New York. (Artículo, 2012). En: *AJF. Art Jewellery Forum*. On line: www.artjewelleryforum.org/museum-profiles/ursula-ilse-neuman-museum-arts-and-design-new-york.

SPRINGER, J. M. De la cabeza a los pies, la joyería contemporánea. (Artículo, 2010). En: *Replica 21*. On line: www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/583_springer_joyas.html.

VEIT, R. Clara Porset's Tropical Modernism. (Artículo, 2012). En: *Core77*, web page. On line: www.core77.com/posts/44878/Clara-Porsets-Tropical-Modernism.

WHITEHOUSE, R. A History of 20th Century Jewellery. En: *Modern Silver Magazine*. web page. On line: mschon.com/jewelryhistory.html.

WOLFF, A. Pasajes de la joyería contemporánea: campos expandidos. (Artículo, 2012). En: *Escuela Joyería Pamela de la Fuente*, web. On line: www.escuelajoyeria.cl/2012/04/02/english-pasajes-de-la-joyeriacontemporanea-campos-expandidos/.

TESIS:

ARIAS ROLDÁN, A. *El encanto de las pequeñas cosas: valores escultóricos en la joyería*. (Tesis doctoral) Director: PARÉS PARRA, J. Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2009.

- CAMPOS, A. *La Joyería Contemporánea como arte. Un estudio Filosófico*. (Tesis doctoral) Director: VILAR ROCA, G. Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 2014.
- MASIA, E. *L'oreficeria di ricerca a Padova: un percorso critico tra artisti e conoscitori*. (Trabajo final de grado) Director: BARTORELLI, G. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Padova. Padova, 2008.
- MEDINA, A. *Análisis de los aspectos metodológicos para el desarrollo de los productos de joyería contemporánea: una observación en Latinoamérica y Europa*. (Tesis doctoral) Director: HERNANDIS ORTUÑO, B. Escuela Técnica de Ingeniería de Diseño, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2013.
- OJEDA ELOISA, M. *El diseño de Ernesto Paulsen Camba. Enunciación del modernismo en México*. (Trabajo final de master) Director: SALINAS FLORES, O. Centro de Investigación en Diseño Industrial, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 2010.
- PASTORCLIMENT, J.C. *Nuevos - viejos materiales en el contexto de la joyería contemporánea: serie Skin Job, propuesta sperimental de joyería con piel deshidratata*. (Tesis doctoral) Directores: ABARCA, I. ; MOLINA, M. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2016.
- PIGNOTTI, C. *La "Joyería Contemporánea". Una nueva esfera artística. De la artesanía manual a la artesanía conceptual*. (Trabajo final de master) Directora: MARCOS MARTÍNEZ, C. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2011.
- RODRIGUEZ CALATAYUD, N. *Archivo y memoria femenina, Los textos de la mujer artista durante las primeras vanguardias (1900-1945)*. (Tesis doctoral) Director: ARMAND BUENDÍA, L. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2007.
- SERRADOR ALARCÓN, R. *Relaciones entre escultura y joyería*. (Trabajo de investigación DEA) Directora: MARCOS MARTÍNEZ, C. Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2011.
- TEJEDA, J.G. *El Nuevo diseño artesanal. Análisis y prospectiva en México*. (Tesis doctoral) Director: LLOVERAS MACIÁ, J. Escuela Técnica Superior de Ingeniería Industrial, Universidad Politécnica de Cataluña. Barcellona, 2002.

MANUALES:

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

CODINA, C. *Nueva Joyería. Un concepto actual de la joyería y de la Bisutería*. Barcelona: Ed. Parramon, 2010.

PONENCIAS INÉDITAS:

CAMPOS, A. Joyería: Ver como Arte. En: *Melting Point*. Salón de actos MUVIM, Valencia, 2013.

CAMPOS, A.P.; FERNANDEZ, M. Ornata. Joyería Artística en Brasil. En: *JOYA Barcelona*. Auditorio FAD, Foment de les Arts i del Disseny. Barcelona, 2013.

Colectivo Bórax 08001. ¿Qué tienes entre las manos? En: *Melting Point*. Salón de actos escuela EASD. Valencia, 2012.

MANILLA, J. Si tus palabras no son suficientes, cuéntalo de otra forma. En: *Diálogos, ciclo de conferencias ESAD*. Salón de actos escuela EASD. Valencia, 2012.

NEUMAN, U.I. Multiple Exposure: Jewellery and Photography. En: *JOYA Barcelona*. Auditorio FAD, Foment de les Arts i del Disseny. Barcelona, 2012.

O' HANA, S. Láser, Joyería y Otras Disciplinas. En: *Melting Point*. Salón de actos escuela EASD. Valencia, 2012.

O'HANA, S. Joyería Mensajera. En: *Diálogos, ciclo de conferencias ESAD*. Salón de actos escuela EASD. Valencia, 2013.

PIGNOTTI, C. ¿Qué es Joyería Contemporánea?. En: *Miércoles de Pláticas. Ciclo de Conferencias en el CIDI*. Aula Magna Horacio Durán. CIDI. Centro de Investigación Diseño Industrial, UNAM. México D.F., 2014.

PUIG CUYAS, R. Una Ventana con Vistas. El artista y el paisaje. En: *Melting Point*. Valencia, Salón de actos MUVIM, 2012.

REQUENA, G. Valores Moda Aplicados al Sector de la Joyería. En: *JOYA Barcelona*. Auditorio FAD, Foment de les Arts i del Disseny. Barcelona, 2012.

LINKS

AGC, Associazione Gioielleria Contemporanea. www.agc.com.

AJF, Art Jewellery Forum. www.artjewelryforum.org.

Appart. Arnaud Sprimont. www.apparat.be.

Arte Aurea. www.artaurea.com.

Bauhaus Archiv. www.bauhaus.de.

British Museum. www.britishmuseum.org.

Bruce Metcalf Studio Jeweller & Writer. www.brucemetcalf.com.

Carlos Cabral. Joyería de Autor. www.carlos-cabral.blogspot.

CIMJ Centro de Informacion de Moda para Joyería, Peñoles. www.platapenoles.com.

Chi Ha Paura...?. www.chpjewelry.com.

Código Revista de arte arquitectura y diseño. www.revistacodigo.com.

Cool Hunter MX. www.coolhuntermx.com.

Current Obsession Magazine. www.current-obsession.com.

Édgar López Jiménez. www.edgarlopejimz.blogspot.com.

En Construcción Simposio de Joyeria Contemporanea www.simposioenconstruccion.com.

FAD, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autonoma de México. www.fad.taxco.unam.mx.

Fundación Otro Diseño. www.otro-diseno.com.

Fundación Stiftung Danner. www.danner-stiftung.de.

Galerie Biro Schmuck. www.galerie-biro.de.

Hard to Find, escuela de diseño. www.HTF.com.

Hilvandas en Zigzag. www.hilvanadasenzigzag.blogspot.com.es.

International Design Museum. www.die-neue-sammlung.de.

Jack Cunningham. Contemporary European Narrative Jewellery. www.jackcunningham.co.uk.

Josef and Anni Albert Foundation. www.albertfoundation.org.

Joya Onda Latino + New Jewelry. www.joyaonda.com.

Joyereros Argentinos. www.joyereros-argentinos.com.ar.

Klimt02, International Art Jewellery. www.klimt02.net.

MAD, Museum of Art and Design. www.collections.madmuseum.org.

MAP, Museo Artes Populares. www.map.cdmx.gob.mx.

Modern Silver Magazine. www.mschon.com.

Museo de Culturas Popular. www.toluca.gob.mx/museo-de-culturas-populares.

Museo Franz Mayer. www.franzmayer.org.mx.

Museo Nacional de Antropología. www.mna.inah.gob.mx.

PIN, Associação de Joalheria Contemporânea. www.pin.pt.

Pinakothek der Moderne. www.pinakothek.de.

Replica 21. Obsesiva compulsión por lo visual. www.replica21.com.

Rob Koudijs Gallery. www.galerierobkoudijs.nl.

SenzaCornice. rivista online di arte contemporanea e critica. www.senzacornice.org.

SIERAAD international jewellery art fair. www.newtraditionaljewellery.com.

The Jewellery Activist. Joyería mexicana contemporánea. www.holinkaescudero.com.

The Workshop estudio de Joyería Contemporánea. www.twestudio.org.

Sin Titulo, colectivo de Joyería Contemporánea. www.sin-titulo.com.

Joya Viva. Live Jewellery Across the Pacific. www.joyaviva.net.

Joves Joiers. www.jovesjoiers.blogspot.it.

SNAG society of north american goldsmiths. www.snagmetalsmith.org.

Simposio Área Gris. www.grayareasymposium.org.

VADS, the on line resource for visual art. www.vads.ac.uk.

ÍNDICE DE LAS IMÁGENES

Capítulo 1. La joyería en el contexto histórico-cultural Europeo

Fig. 1. Gráfico representante el “Sistema Joyería” y su relación con el “campo expandido del arte”. Pág. 30.

Fig. 2. Mujer de la etnia Mursi de África, y mujer de la Mongolia en sus atuendos tradicionales. Pág. 32.

Fig. 3. Algunas imágenes del Oso Tous resultantes del buscador de Google. La selección quiere ser representativa de como el símbolo de una marca de lujo se pueda convertir en un icono popular. Pág. 35.

Fig. 4. Ejemplo del pasaje desde la joyería a la escultura en la obra del joyero Peter Skubic. Fuente: www.peterskubicheimat.eu. Pág. 39.

Fig. 5. Benvenuto Cellini. *Salero de Francisco I*. Fuente: Kunsthistorisches Museum, Viena. Pág. 40.

Fig. 6. Robert Ashbee. Ornamento para cabello, 1900 ca.; Georg Jensen. Broche, 1900 ca.; Herry Van De Velde. Collar, 1900 ca. Pág. 51.

Fig. 7. Taller de Mogens Ballin Copenhague, 1903. A lado: hebilla diseñada por Siegfried Wagner, 1900 ca. Fuente: www.vejenkunstmuseum.dk/Dansk/samlingen/mb/mb_historie.php. Pág. 52.

Fig. 8. Gérard Sandoz. Broche *Semáforo*, 1925; Jean Fouquet. Broche, 1925-1929. Fuente: BOULLION, J.P. *Journal de l'Art Déco. 1903-1940*. (Genève, 1988). Pág. 56.

Fig. 9. René Lalique. *Libelula*, 1897. Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. (Novara, 1980). Pág. 58.

Fig. 9. Sarah Bernhardt retrada por Alphonse Mucha, y la pulsera de la obra teatral *Cleopatra* diseñada por Alphonse Mucha y realizada por Georges Fouquet. Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. (Novara, 1980). Pág. 59.

Fig. 10. Ejemplos de joyería británica fabricada a maquina principio del siglo XX. Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli*. (Novara, 1980). Pág. 60.

Fig. 11. Joyería sufragista. Margaret Hendry. *Vote for Women*, 1909 ca.; Carolyn Jack. Broche, 1909 ca.; Muriel Prince. Broche con las letras de la canción sufragista “It’s a Gude Cause” por Jane Lewis. Fuente: AAVV. *Wearing the Colours: Rediscovering*

Suffragette Jewellery. (Edinburgh, 2009). Pág. 61.

Fig. 12. Fotograma de la película *Broodway* (1929); Raymond Templier, broche, 1929. Fuente: HILLIER, B. STEPHEN, E. Art Déco (Mondadori, 1997). Pág. 62.

Fig. 13. Oskar Schlemmer, *Bauhaus stage*, (1926-29). Fuente: www.bauhaus.de. Pág. 65.

Fig. 14. Annie Albers and Alex Reed. Collares, 1940. Foto: Tim Nighswander. Pág. 67.

Fig. 15. Meret Oppenheim. Dibujos, 1940 ca. Fuente: AAVV. MERET Oppenheim: Aufzeichnungen 1928-1985. (Berlin, 1986). Pág. 69.

Fig. 16. Meret Oppenheim. Autorretrato, 1964. Fuente: AAVV. MERET Oppenheim: Aufzeichnungen 1928-1985. (Berlin, 1986); Peter Skubic. Jewellery Under the Skin, 1975. Fuente: DEN BESTERN, L. On Jewellery. (Alemania, 2012). Pág. 70.

Fig. 17. Salvador Dalí. *The Eye of Time*, broche, 1941. Foto por Philippe-Halsman; Escenografía de Salvador Dalí al Théâtre des Champs Elysées, Paris 1962. Fuente: www.whoisdada.it. Pág. 72.

Fig. 18. Peggy Guggenheim con pendentives de Alexander Calder, 1950. Foto de Solomon R. Guggenheim Foundation photo archive. Pág. 74.

Fig. 19. Man Ray. *Optic-Topic*, 1978; Louise Bourgeois. *Spinne*, 2005; Pablo Picasso. *Grand Faune*, 1972; Eduardo Chillida. *Abstraction*, 1977; Jean Cocteau. *Taureau*, 1962; Niki De Saint Phalle. *Nana Negresse*, 1973; Lucio Fontana. *Concetto Spaziale*, 1960 ca.; Dorothea Tanning. *Mademoiselle Pieuvre*, 1966; Roy Lichtenstein. *Modern Head*, 1968. Pág. 76.

Fig. 20. Maurizio Cannavacciuolo. *Corona*, 1990 ca. Fuente: MORELLI, F.R. (ed.) Ori D'artista. Il gioiello nell'arte Italiana 1900-2004. (Roma, 2004). Pág. 78.

Fig. 21. Fabio Mauri. *Joya Laiback*, 1971; Luigi Ontani. *Objetos Pleonasticos*, vista de la instalación La Stanza delle Similitudini, Galleria Franz Paludetto, 1970. Fuente: MORELLI, F.R. (ed.) Ori D'artista. Il gioiello nell'arte Italiana 1900-2004. (Roma, 2004). Pág. 79.

Capítulo 2. La joyería como reflejo de la identidad cultural contemporánea

Fig. 1. Benjamin Lignel. *Yeah But Mine's Gold*, 2007. Pág. 84.

Fig. 2. Hermann Jünger: Collar, 1957; Broche, 1996. Fuente: www.pinterest.com. Pág. 89.

- Fig. 3. Gerda Flöckinger. Brazaletes, 1973. Fuente: www.collections.vam.ac.uk; Andrew Grima. Broche, 1962. Fuente: BLACK, A. *Storia dei gioielli* (1980); Claus Bury. Broche, 1970. Pág. 91.
- Fig. 4. Fritz Maierhofer. Collar: 1971.ca. y broche, 1962. Fuente: www.padovacultura.it. Pág. 92.
- Fig. 5. Wendy Ramshaw. Anillos *Midnight*, y aretes *Timeless*, piezas de la exposición a la Electrum Gallery, 2012. Photo: Joel Degen. Fuente: www.thejewelleryeditor.com. Pág. 93.
- Fig. 6. Gijs Bakker y Emmy van Leersum. *Clothing Suggestions*, 1970; *Puntlas Armband*, 1967; *Conceptual jewellery*, head ornament, 1974. Fuente: www.gijsbakker.com. Pág. 95.
- Fig. 7. Ramon Puig Cuyas. *Nil Certum Est y Ex umbra in solem*, 2007. Fuente: puigcuyas.blogspot.com.es. Pág. 98.
- Fig. 8. Giampaolo Babetto. *Da Pontormo*, 1989; Graziano Visintin. *Omaggio a Palladio*, 2008. Pág. 99.
- Fig. 9. Francesco Pavan. Broche, 1986. Colección de Peter Skubic. Photo: George Meister. Fuente: The International Design Museum Munich. Pág. 100.
- Fig. 10. Margaret De Patta, solarización fotográfica y pendiente, 1940 ca.; Margaret De Patta, broche con elementos móviles y foto del mismo broche en movimiento, 1947-50. Fuente: artjewelryforum.org. Pág. 102.
- Fig. 11. Richard Mawdsley. *Feast Bracelet*, 1974. Fuente: www.craftinamerica.org. Pág. 103.
- Fig. 12. Bruce Metcalf. *Figure Pin*, 1997, y *Wood Pin*, 1995. Fuente: www.craftcouncil.org/magazine. Pág. 104.
- Fig. 13. Bob Haozous. *Apache Necklace*, 1988; broche, 1988. Fuente: www.britishmuseum.org. Pág. 105.
- Fig. 14. Peter Tully. *Australian Fetish*, 1977. Fuente: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary Jewellery in Perspective*. (New York, 2013); Paul Mason. Ceremonial bracelet, 1987. Fuente: arts.tepapa.govt.nz. Pág. 107.
- Fig. 15. Michael Couper. Collar, 1985; Jenny Patrick. *Flight of Birds rings*, 1987; Michael Couper. Collar, 1987. Fuente: arts.tepapa.govt.nz. Pág. 108.
- Fig. 16. Caio Mourão. Collar, 1970 ca.; Victor Grippo. Pendiente, 1970 ca. Fuente: www.hilvanadasenzigzag.blogspot.com. Pág. 110.
- Fig. 17. Reni Golcman. *Mandibula*, 1966. Fuente: SKINNER, D. (ed.) *Contemporary*

Jewellery in Perspective. (New York, 2013). Pág. 111.

Fig. 18. Mirla Fernandez llevando puesta una pieza de la series *Caligrafías do Sopro*; a lado: imagen del “artista como cuerpo dibujante”, donde retrata a la artista realizando *Caligrafías do Sopro*, diapositiva de la ponencia de Mirla Fernandez en Joya Barcelona. Auditorio FAD, 2013. Pág. 112.

Fig. 19. Francisca Kweitel. *Respira*, 2011. Collar con mascarillas bordadas por mujeres de Oaxaca y Chapas. Pág. 113.

Fig. 20. Walka Estudio. Collares serie *Matadero*, 2013. Pág. 114.

Fig. 21. Otto Kunzli. Diapositivas del proyecto *Gold Makes you Blind*, 1980. Pág. 123.

Fig. 22. Gjis Bakker. *Circle in the Circle*, 1967. Pág. 124.

Fig. 23. Gijs Bakker. *Dew Drop*. 1982; *Stretched Yellow Brooch*. 2008. Fuente: www.greaterthanorequalto.net. Pág. 126.

Fig. 24. Pierre Degen. *Large Propeller*, 1982. Fuente: *Metalsmit*. Vol.16, N2. Oregón USA, 1996. Pág. 128.

Fig. 25. Caroline Broadhead. *Nylon monofilament*, 1983; *Double Dresses*, 2000. Fuente: *Senzacornice*. N.11, 2015. Pág. 129.

Fig. 26. Otto Kunzli. *Chain*, 1985. Pág. 131.

Fig. 27. Stefan Heuser. *Pearl necklace*, 2010. Pág. 131.

Fig. 28. Gráfico representante grados de separación entre la joya como objeto y la “joya” como concepto. Pág. 133.

Fig. 29. Vista de la exposición *Eine Ordnung des Glanzes*, por Suska Mackert, en la galería *Spektrum*, Munich. Fuente: www.galerie-spektrum.de. Pág. 134.

Fig. 30. Suska Mackert. Una de las imágenes del *Juwelenboek Madame Tussaud*, 1998. Fuente: LINDEMANN, W. (ed.) *Thinking Jewellery*. (Alemania, 2011). Pág. 135.

Fig. 31. Lauren Kalman. *Gilded Affections*, 2009. Portada del catálogo *Hand + Made: The Performative Impulse in Art and Craft*. Pág. 137.

Fig. 32. Gráfico representativo de las vertientes en las que se dirige la especulación conceptual sobre la joyería. Pág. 138.

Fig. 33. Shari Pierce. Collar y detalle de la instalación *36 Sexual Predators from Within a 5 Mile Radius*, 2010. Fuente: greaterthanorequalto.files.wordpress.com/2012/07/

dsc_8369_a.jpg. Pág. 139.

Fig. 34. Imágenes de Joyería Contemporánea resultantes en la primera página del buscador de Google. Pág. 142.

Fig. 35. Mapa de localización del directorio de Klimt02. Fuente: www.klimt02.net. Pág. 151.

Fig. 36. Amador Bertomeu en su galería Klimt02. Pág. 153.

Fig. 37. Leon Ferrari. *La civilización occidental y cristiana*, 1995; Alejandro Jodorowsky. *La Montaña Sagrada*, 1973; Ruudt Peters. *Costa*, 2011; Marta Hryc. Sin título, 2009. Pág. 164.

Capítulo 3. La joyería en relación al contexto cultural Mexicano

Fig. 1. Algunas imágenes de la producción de copias del Oso Tous en Taxco. Pág. 176.

Fig. 2. Vista del Tianguy, el mercado de la plata en Taxco de Alarcón. Pág. 177.

Fig. 3. Imagen de algunos jóvenes mazahua que a los atavíos tradicionales prefieren adoptar el estilo punk. Pág. 178.

Fig. 4. Presentación del proyecto UKUM. Foto cortesía de Emilia Córdoba. Pág. 179.

Fig. 5. Joyería tradicional mazahua del Museo de Artes Populares de Toluca. Pág. 179.

Fig. 6. Adorno funerario en jade de Pakal el Grande. Palenque, 683 Dc. Museo Nacional de Antropología, México DF. Pág. 180.

Fig. 7. Mujer y niña en atavíos tradicionales de Juchitán, estado de Oaxaca. 2012. Pág. 185.

Fig. 8. Colgante filigrana oaxaqueña de la colección de Ruth D. Lechuga. Fuente: TUROK, M.; CORONEL, J. *Las perlas de la virgen y tus labios de coral. El adorno Popular*. (México, 2011). Pág. 185.

Fig. 9. Maestro artesano Concepción Díaz, Chontla, Estado del Guerrero, 2014. Foto de sus herramientas para dar forma a los tradicionales objetos en plata tejida; collar huichol con conchas y chaquiras de la colección de Ruth D. Lechuga. Fuente: AAVV. *Las perlas de la virgen y tus labios de coral. El adorno Popular*. México. Ed. Conaculta. 2011. Pág. 186.

Fig. 10. Adolfo Best Maugard. Autorretrato, 1923. Pág. 191.

Fig. 11. María Izquierdo retrata con un aderezo de joyería tradicional y Frida Kalho con un collar de MATL. Foto cortesía de Omar Gabriel Tadeo Juarez. Pág. 192.

Fig. 12. Fred Davis. Collares, 1930 ca. Colección de Helene Bennett; *Bird pins*, 1930-35 ca. Colección de Carole Berk y Penny Morrill. Fuente: MORRILL, P. y BERK, C.A. Mexican Silver 20th century jewellery and metal work (1994). Pág. 193.

Fig. 13. Matilde Poulat, MATL. Collares. 1920 ca. Fotos cortesía de Omar Gabriel Tadeo Juarez. Pág. 194.

Fig. 14. Michael Van Beuren. Butaque Alacrán, 1941. Fuente: www.domusvanbeuren.eu. Pág. 198.

Fig. 15. Clara Porset. Butaque en caoba y rota tejida; conjunto para sala, 1940 ca. Fuente: donshoemaker.com. Pág. 199.

Fig. 16. William Spratling. *Jaguar*, 1950 ca. Pág. 202.

Fig. 17. William Spratling. Collar inspirado a la Virgen Guadalupe, 1950 ca. Foto: Manuel Echevarría Diep. Pág. 203.

Fig. 18. Joyas pertenecientes a la colección de Carole Berk. Antonio Pineda. *Matchstick*, brazaletes, 1955-60; Héctor Aguilar. *Maguey*, collar y brazaletes, 1950 ca.; Hubert Harmon. *Mermaid*, broche. 1940-45. Fuente: CHITTIM MORRILL, P. y BERK, C.A. Mexican Silver 20th century jewellery and metal work. Atglen, PA. Ed. Schiffer, 1994. Pág. 205.

Fig. 19. Humberto Ortiz. Detalle de un collar, y pieza en construcción (2011). Pág. 209.

Fig. 20. Francisco Díaz. Collar, 2012. Foto: Manuel Echevarría Diep. Pág. 210.

Fig. 21. Francisco Díaz. Collar, 2012. Pág. 212.

Fig. 22. Carmen Tapia. *Natura*, broche, 2012. Foto: Manuel Echevarría Diep. Pág. 214.

Fig. 23. Carmen Tapia. *Sacro*, escultura, 2010. Foto: Manuel Echevarría Diep. Pág. 215.

Fig. 24. Sergio Gómez terminando un anillo en el taller del Grupo Ágora, 2012. Pág. 217.

Fig. 25. Miguel Ángel Ortiz. *La Piedra del Sacrificio*, objeto para escritorio, 2010. Pág. 218.

Fig. 26. Miguel Ángel Ortiz Miranda. *Jaguar*, 2011. Pág. 219.

Fig. 27. Ejemplos de casos de éxitos de diseñadores apoyados por Peñoles: Tanya Moss, Oscar Figueroa y Edith Brabata. Pág. 222.

Fig. 28. Jorge Yazpik y Carmen Tapia. Sin título, escultura en plata y piedra tallada. Pág. 224.

Fig. 29. Ana Pellicer y su equipo de artesanas con una de las piezas del proyecto *Joyas Para Una Gran Dama*. Pág. 225.

Fig. 30. Ana Pellicer. *La Libertad de Ocumicho*, 1990; *La Libertad Purépecha*, 1987;

Prendedor Etrusco-Cuanajense, 1986. Fuente: AAVV. Ana Pellicer. Poemas Forjados. (México, 2010). Pág. 226.

Fig. 31. Francisco Toledo. Brazaletes (corte laser sobre cuero de cabra), 2013. Pág. 229.

Fig. 32. Francisco Toledo. Brazaletes (corte laser sobre radiografía), 2013. Pág. 230.

Fig. 33. Teresa Margolles. *Ajuste de Cuenta*, 2008. Pág. 231.

Capítulo 4. El fenómeno de la Joyería Contemporánea en México

Fig. 1. Víctor Fosado. *Mundo Barrocco*, 1950. Pág. 237.

Fig. 2. Víctor Fosado. *Añoranza Itro-Dual*, 1970. Fuente: AAVV. Víctor Fosado retrospectiva. (Ed. Franz Mayer, 2001). Pág. 237.

Fig. 3. Víctor Fosado. *Loa a Netzahualcóyotl*, 1970. Fuente: AAVV. Víctor Fosado retrospectiva. (Ed. Franz Mayer, 2001). Pág. 241.

Fig. 4. Víctor Fosado y Arnaldo Coen. *Joya Pigtoportante* y manifiesto de la exposición, 1974. Pág. 243.

Fig. 5. Robert Ebendorf. *Hombre con su Abeja*, 1975; Marilyn Davidson. Collar, 1975; Bruce Metcalf. *Gusanos de Marte invaden un auténtico pueblo de Nueva Inglaterra y son atacados por la Guardia Nacional*, 1975. Fuente: AA.VV. Joyería y metalistería contemporánea. Contemporary jewelry and silversmithing, 1975. New York/USA. México DF. Ed. Galería Universitaria Aristos, 1975. Pág. 245.

Fig. 6. Galería Universitaria Aristos, montaje de la exposición colectiva *Joyería y Metalistería Contemporánea Estadounidense*, 1975. Montaje de la exposición de Víctor Fosado, *Casi Siempre... Escultura Portante*, 1994. Pág. 247.

Fig. 7. Folleto de invitación a la exposición *Plata y Diseño. Nueva generación EDA*. Pág. 248.

Fig. 8. Vista de la exposición *Hablando en Plata*, en la Galería Siglo XXI. México DF. Foto cortesía de Andrés Fonseca. Pág. 249.

Fig. 9. Lucila Rousset. *Atardecer*, 1995. Pág. 251.

Fig. 10. Lucila Rousset. *La Pasión*, 1989; *Rayo del Sol*, escultura, 2000. Pág. 252.

Fig. 11. Ofelia Murrieta con un collar de la colección *Bicentenario*, 2010. Pág. 253.

Fig. 12. Ofelia Murrieta. Broche y collar de la colección *Sirenas del Alba*, 1997.. Pág. 254.

Fig. 13. Ofelia Murrieta. Sin título, broche inspirado a la arquitectura del edificio de la Torre Mayor, de la Cd. de México, 2006; Sin título, broche de la colección *Rostros y Cuerpos Femeninos*, 1990. Pág. 255.

Fig. 14. Andrés Fonseca. *Narigueras*, 1975 ca. Pág. 257.

Fig. 15. Andrés Fonseca. *En Memoria de un Pollo que me Comí*, 1975 ca. Pág. 258.

Fig. 16. Andrés Fonseca. Sin título, 1975 ca. Pág. 259.

Fig. 17. Andrés Fonseca. *Ingenios*, 2010. Pág. 260.

Fig. 18. Lorena Lazard. *Mexico City Survival Vest*, 2009. Lorena Lazard. *Body Piece: With Each Pulse*, 2009. Fuente www.Klimt02.net. Pág. 261.

Fig. 19. Lorena Lazard. *Acanthus Mollis #3*, (frente y retro) 2012. Foto por Paolo Gori. Fuente www.Klimt02.net. Pág. 262.

Fig. 20. Lorena Lazard. *Acanthus Mollis #7*, 2012. Fotos Paolo Gori. Fuente: www.Klimt02.net. Pág. 263.

Fig. 21. Lorena Lazard. *Origen #3 y Origen #2*, 2014. Fotos Paolo Gori. Fuente: www.Klimt02.net. Pág. 264.

Fig. 22. Andrés Quiñones. Sin título, 2009. Pág. 266.

Fig. 23. Andrés Quiñones. Pieza de la serie *Formaica*, 2001. Pág. 267.

Fig. 24. Andrés Quiñones. Pieza de la serie *Formaicaa*, 2001; *Chamalli*, broche, 2010. Pág. 268.

Fig. 25. Kunio Takeda. Sin título, broche. Pág. 269.

Fig. 26. Kunio Takeda. Anillo de la serie *Paisajes Urbanos*, 2010. Pág. 270.

Fig. 27. Kunio Takeda. Broce de la serie *Artesanos*, 2015. Pág. 271.

Fig. 28. Cartel de invitación al evento *Joyería Contemporánea en México y Europa* y piezas que participaron a la exposición *Simbols of Faith*; Maria Paula Amezcua. *Itinerant Shrine*, collar; Edith Brabata. *Faith is Only One Colour*, collar; Fiorenza Cordero. *Santa Muerte*, brazalete; Axel Bernal. *Fuego Interno*, collar. Fuente: Otro Diseño web: www.otrodiseño.com/projects/Artefactos_de_la_Fe. Pág. 277.

Fig. 29. Jorge Manilla. *Eternas Penitencias*, (collar con plata y hueso humano) 2008. Pág. 278.

Fig. 30. Cartel e imágenes de algunos momentos del simposio *Área Gris*, México 2010. Fotos cortesía de Marta Hryc. Pág. 281.

- Fig. 31. Manon Van Kouswijk. *Earrings*, 2010. Fuente: www.galleryso.com. Pág. 282.
- Fig. 32. Nanna Melland. *Heart*, 2008. Fuente: Área Gris (Vallarta ed., 2010). Pág. 283.
- Fig. 33. Vista de la exposición *Màrtires en Todos Lados* por Jorge Manilla y Marta Hryc, en la Universidad CENTRO. Detalle: Jorge Manilla. *Ese Hombre*, 2010. Fotos cortesía de Marta Hryc. Pág. 287.
- Fig. 34. Vista de Ex Teresa Arte Actual y Liesbeth den Besten durante la inauguración de las exposiciones: *Ultrabarocco y Descubiertas*. Fuente: Walking in the Gray blog y fotos cortesía de Marta Hryc. Pág. 288.
- Fig. 35. Nanna Melland. *Swarm*, 2010. Fuente: BLOXHAM, J. (ed.) *Under That Cloud* (2011). Pág. 290.
- Fig. 36. Jorge Manilla. *Tales of a Big City*, 2008. Fuente: www.jorgemanilla.com. Pág. 292.
- Fig. 37. Vista de la exposición Jorge Manilla & Shari Pierce *Te Mato por que te Quiero*. Munich, 2013. Jorge Manilla. Piezas de la series *Contemporary Savagery*, 2013. Pág. 293.
- Fig. 38. Jorge Manilla. *Beings in Transition*, 2007. Fuente: www.jorgemanilla.com. Pág. 294.
- Fig. 39. Cartel y vista de la exposición *Think Twice*, México, 2010. Pág. 296/297.
- Fig. 40. Isel Mendosa. Anillo y collar de la serie *Huizliloposhi*, 2008. Pág. 298.
- Fig. 41. Maria Paula Amezcua. *Sin Lodo no hay Loto*, 2013; Zinna Rudman. Piezas de la serie *Infusores* (2009). Pág. 299.
- Fig. 42. Eduardo Graue. *Cantimplora de Aire*, 2010. Pág. 301.
- Fig. 43. Eduardo Graue. Sin título, 2010. Fuente: www.grayareasymposium.org. Pág. 302.
- Fig. 44. Eduardo Graue. Máscara-collar para la exposición *Tribalera*, 2013. Pág. 303.
- Fig. 45. Martacarmela Sotelo enseñándonos algunas imágenes de la serie *Portables Lines*. Pág. 305.
- Fig. 46. Martacarmela Sotelo. piezas de la serie *Prints in & out*, 2014. Pág. 306.
- Fig. 47. Martacarmela Sotelo. *Visiones de la Frontera*, 2013. Pág. 307.
- Fig. 48. Martacarmela Sotelo. *Prints in & out*, 2014. Pág. 307.
- Fig. 49. Édgar López. *O.B.C.T.*, 2014; *Movement*, 2014. Fotos por Tania Vázquez. Pág. 314.
- Fig. 50. Imágenes de los materiales y del trabajo colectivo para la creación de piezas para la exposición *¿Y Si Adelita se Fuera con las Joyas?*; Alberto Dávila. *Dualidad Dos*, collar, 2010. Fotos cortesía de Édgar López. Pág. 315.

Fig. 51. Cartel y fotos de la exposición *¿Y Si Adelita se Fuera con las Joyas?*; modelos que desfilaron con ocasión de la inauguración en el Museo Arocena de Torreón (Foto cortesía de Édgar López); vista de la exposición en el Museo de Artes Populares de Ciudad de México. Pág. 316.

Fig. 52. Miembros del *Proyecto Joya* participantes a la exposición *Fashion Green*, 2011. Foto cortesía de Edgar López. Pág. 319.

Fig. 53. Arriba desde Izquierda: Cristina Celis. *Cuello Ortopédico* (Foto cortesía del artista); Zinna Rudman. *Anillos de boda*, 2011; Alberto Davila. *Distopia*, 2011. Pág. 320.

Fig. 54. Fernanda Barba, Holinka Escudero y Cristina Celis a la inauguración de la exposición *Botánica*, durante el simposio *En Construcción*, Argentina 2012. Foto cortesía del colectivo Sin Título. Pág. 320.

Fig. 55. Poleta Rodete (Paulina López). *Los Tres Estados de la Mente*, 2015. Pág. 321.

Fig. 56. Ana Paula Benítez con dos piezas de Jesse Bert en las manos; vista de la galería ISMOS, México 2014. Pág. 325.

Fig. 57. Algunas fotos de las acciones del colectivo *Sin Título: Enjójamesta* (2013) y *La Chiclera* (2012). Fotos cortesía del colectivo Sin Título. Pág. 326.

Fig. 58. Exposición *San Título*, en el espacio expositivo Sin Título Estudio de Joyería. 2015. Fotos por René Enriquez, cortesía del colectivo Sin Título. Pág. 327.

Fig. 59. Imágenes de la inauguración de la exposición *La Frontera*. Museo Franz Mayer, 2013. Fotos cortesía de Bruno Cuervo. Pág. 329.

Fig. 60. Chiara Pignotti, *Paisajes Fronterizos*. 2013.

Fig. 61. Workshop *Mi Pobre Corazón* por Ruudt Peters. Escuela Hard To Find, Guadalajara, 2014. Pág. 330.

Fig. 62. Workshop *Amuleto ó Talisán. Rituales Contemporáneos en la Joyería*, por Hanna Hedman. Diapositivas de la conferencia con ocasión de la exposición *Amuletos* en el Museo Nacional de Artes Populares. México, 2014. Pág. 331.

Fig. 63. Inauguración de la exposición *Amuleto*, comisariada por Kevin Murray, Museo Nacional de Artes Populares, México D.F. 2014; una de las piezas de Lorena Lazard de la serie *Amuleto*, 2014. Pág. 333.

Fig. 64. Workshop por Kevin Murray. México DF, 2013. Foto cortesía del colectivo Sin Título. Pág. 335.

Fig. 65. Workshop por Jorge Maniila y Tanel Veenre en The Workshop Estudio. Foto cortesía del colectivo Sin Título. Guadalajara, 2013. Pág. 336.

Fig. 66. Algunos de los resultados del taller de reciclaje en las comunidades en riesgo de pobreza impartido por Karina Haro y Ofelia Murrieta. Pág. 337.

Fig. 67. Joyería en ceramica por Alinne Sánchez alumna de Edgar López, CIDI, UNAM, curso 2015-16. Fotos: cortesía de Edgar López. Pág. 338.

Fig. 68. Algunos de los resultados del curso de Joyería Sustentable impartido por la diseñadora Mariana Acosta Contreras, en la Universidad Gestalt de Diseño de Xalapa, curso 2015. Piezas de los alumnos: Carla Ixquic Sanchez; Sergio Pantoja Heredia; Alan Kuri. Fuente: Universidad Gestalt de Diseño web site. Pág. 339.

Fig. 69. Isel Mendoza. Sin título, 2010. Pág. 347.



Anexo

Entrevistas





ESTHER ECHEVERRÍA

México D.F., 15 abril 2014.

Esther Echeverría, usted es curadora de arte, galerista y viuda de Enrique Echeverría, artista de la ruptura, tío y maestro de Víctor Fosado, ¿nos podría hablar de él, de su historia familiar, de cuándo le conociste?

Lo conocí cuando tenía aproximadamente unos 25 años y trabajaba en la tienda de artesanías finas de su padre, el primer Víctor Fosado de la “dinastía”. Cuando Mr. Friedrich Davis y Mr. Sanborns inauguraron la cadena de los Sanborns, fue el padre quien les propuso vender platería y artesanía fina en estos restaurantes... y fue fundador del Museo de Arte Popular en México cuando todavía no existía.

Entonces Víctor Fosado creció entre los orfebres de Taxco que trabajaban con Fosado padre o se iban temporadas largas a ver cómo hacían la platería. Me decía Víctor que él aprendió antes con su papá, antes que nadie, y luego con los taxqueños que le dejaban recoger todo el resto de lo que pulen con la plata, que es como un polvito... no recuerdo ahorita cómo le llaman, y con estos sobrantes él los procesaba y empezó a hacer los primeros anillitos... empezó a hacer sus pinitos, como lo decimos aquí, con la joyería.

Desde la primera arracada que hizo ya tenía el sello muy particular aunque estaban inspiradas en las arracadas tradicionales. Estuvo haciendo joyería no en serie, pero digamos sí que tenía la intención de gran

creador, para venderla en la tienda del papá.

En poco tiempo todas las mujeres de México de la época teníamos joyería de Víctor Fosado. Nos hacía joyas especialmente inspiradas para cada persona... se inspiraba y te hacía... por ejemplo este anillo (nos muestra el anillo que lleva puesto). Yo compré en España esta moneda y le pedí que hiciera un anillo como él quisiera, nada más que diera la vuelta para verla por los dos lados, tardó cuatro años en hacerlo, no le convenía ser tan lento porque finalmente le daba tanta pena que acababa regalándolo...

Todas las bailarinas, todas las pintoras, todas las escritoras de México íbamos a la tienda a comprar y encargarle a Víctor. Si tenías unas perlas o alguna joya heredada que no te gustaba él te la transformaba en algo realmente singular.

¿Cómo recuerdas el carácter y la manera de trabajar de Víctor Fosado?

Su personalidad era única, era muy bondadoso, sumamente sensible, hasta ingenuo. Era transparente y totalmente volcado en lo que hacía, se metía en cada obra suya. Muy inspirado en los títulos que le ponía a todos los collares que hacía... dignificaba inclusive piedritas que no valen nada, o un trocito de plomo, la cabecita de un monito antiguo la convertía en joya, era de una habilidad impresionante para magnificar todo lo que usaba. Empezó a utilizar piecitas antiguas de joyas, o trocitos de muebles, algún relieve que se soltaba de la esquina de un baúl forjado y de esto te hacía una joya espléndida.

A veces observaba la manera en la que hacía sus joyas. Hacía sus dibujos, mi

esposo ha sido su maestro de dibujo y pintura pero afortunadamente se dedicó más a la joyería. Sus bocetos eran en sí obras de arte porque los hacía como si fueran códices prehispánicos, hacía toda la historia desde que se encontró la pieza de jade, el trocito, de reloj antiguo, e iba haciendo toda la historia de la joya que terminaba invariablemente en algo espectacular... no conozco ninguna joya que hizo Víctor Fosado que no sea espectacular, y con un sello... de su creatividad, reconocible al cien por cien.

Él fue digamos el primero. Hubo una camada anterior con William Spratling, sabrás su historia. Él hizo mucho, en Taxco reavivó a nivel internacional, con sus diseños, a la joyería de México... él era amigo de su padre, obviamente, Víctor lo conoció también... pero no tiene nada que ver, no tuvo ninguna influencia de él, William Spratling era un personaje formidable también, pero lo de Víctor es completamente otra cosa: absolutamente romántico, cien por cien romántico, hasta podría decir rayando lo poco práctico. En realidad lo que hacía eran esculturas. Un día me hizo un collar que era muy pesado, y le comenté "esto es fantástico, pero es como para ponerlo en un pedestal ¿no?", y él contestó, "Sí comadrita, porque lo que hago son esculturas portantes". Para él la joyería era una expresión artística, era consciente de la importancia de lo que estaba haciendo.

(...)

Fíjate que daba la idea que nada le costaba trabajo... hacía diseños de lo más osados, cómo los iba a hacer... lo primero que se le ocurría después lo solucionaba de alguna manera...

(...)

Tenía una forma de hablar muy peculiar, parecía un hombre del siglo IXX, vestía también como si fuese medio chínelo o medio charro del siglo IXX o principios del XX. Me acuerdo, verlo era un gozo, siempre tenía un cinturón con manos de plata formidable; se hacía sus broches... era muy coqueto. Le gustaba estar siempre impecable y arregladísimo. Era muy seductor, era de una dulzura fuera de serie, y bueno a las mujeres nos encantan los hombres dulces y caballeros... otra peculiaridad de Víctor Fosado, aunque no ha sido un hombre promiscuo, ha sido casado, quiso mucho a su esposa, ha sido siempre respetuoso, el coqueteo se le daba, era algo inevitable...

Muy, muy, serio en cuanto a su trabajo... el tiempo era para él de otra dimensión... vivía en el siglo IXX, a ese tiempo, todo era un ritual para él, como comer, como tomarse el aperitivo, todo era despacito, a veces un poco desesperante, era maravilloso... Que más se puede decir... su generosidad es también otra cosa remarcable...

Hemos leído de su currículum una formación multidisciplinar, desde la antropología, a la música, a los cursos de diseño y pintura con su marido... ¿cómo se manifiesta todo esto en su obra? ¿O eran mundos separados?

Todo estaba relacionado seguramente. El amor que él tenía por todo el arte prehispánico está manifiesto en toda su obra, en las formas, simbología, en los títulos de su obra. Él tocaba el teponaztli, un instrumento prehispánico, entonces invitó a Juan José Gurrola, un director de teatro, también muy loco, maravilloso, y hacían música "neuroatonal".

Él hacía su propia joyería para cuando iba a hacer sus conciertos, yo diría que era un religioso en el sentido más fino, más estricto de la palabra, era un ritual para él. El hecho de ir a tocar merecía un respecto enorme a tal punto que según lo que iba a tocar las joyas iban de acorde con el concierto.

(...)

Tocó en Suiza, expuso en Suiza, en Japón, ha sido mucho más famoso en Europa y en Japón que aquí... Él estaba en el medio... colaboró en unas obras de teatro de danza... hizo parte de la coreografía, dio ideas de movimiento, en la escenografía hizo unas grandes calacas... fue un momento de auge de teatro... con Juan José Gurrola que era un serio director de teatro... Víctor fue actor de cine también... fue amigo de Jodorowsky, interpretó el chaman en la Montaña Sagrada.

(...)

Indiscutiblemente la pintura fue algo que tuvo muy de cerca, que le interesaba muchísimo... y bueno, toda la época barroca era lo que le salía con más facilidad... él era barroco, desde como se vestía, como hablaba, todo complicadísimo, todo enredado... era muy consciente de que todo lo que hacía era arte, dentro de su modestia... porque lo era. En alguna ocasión le dijeron que había quien lo copiaba, que estaban haciendo joyería fusilando sus diseños, y dijo "ah! qué bueno, me da una gran alegría, porque esto quiere decir que mis diseños les gustan".

Era una persona que carecía de envidia, de algún mal sentimiento, no creo que haya sido un santo pero yo no le conocí ningún sentimiento menor, nunca hablaba mal de la gente siempre excusaba, era una persona muy limpia y esto se traduce en su obra.

Nos comentaste antes que él comenzó trabajando en la tienda de su padre, ¿era un tipo de producción exclusivamente comercial?

En la joyería comercial de los comienzos, era notable la influencia de la joyería de la colonia, diseños muy europeos... como en el barroco mexicano aunque era la influencia europea la mano indígena se veía, esto hacía Víctor con sus joyas... el mexicano que hacía la joyería en la época de la colonia le metía algo que no puedo definir muy bien... algo muy naïf, muy tierno, quizás menos exquisito pero con más ternura... pajaritos, florecitas estilizadas... a pesar que hacía esta joyería para la tienda siempre estaba haciendo alguna petición...

¿Estaba bien visto el uso de materiales heterogéneos o era criticado por el público?

Obviamente que nada más la gente de nuestro medio artístico es más atrevida para ponerse cosas distintas. Éramos sus clientes todas, yo no conozco ni una sola escritora o artista de la época que no tuviera una obra de Víctor Fosado, además como era tan encantador... a veces por ejemplo a una amiga le dijo: "fíjate, hice unos aretes que te van quedar preciosos", se los pone, y él le dice "te los regalo"; obviamente ella volvía otro día y le compraba otra cosa... pero él no lo hacía por tener una clienta más sino porque tenía esta libertad maravillosa que nunca perdió...

¿Cómo fue su vida cuando se mudó a Cancún?

Cuando se mudó a Cancún, se ocupó de gestión cultural...

Yo le decoré unas casas que él construyó, preciosas, con el principio de la arquitectura maya que es muy inteligente, que tiene unas puertas así... con madera de árboles de zapote... todas de blanco y con esta madera y la de ébano que es negra.

Claro en México hubiera tenido una repercusión mucho más grande. Se fue a Cancún cuando todavía no había nada... pero él estaba fascinado por el mar, los enhotés... vivía como en un cuento, todo lo que imaginaba era su verdadera vida... Compró un antiguo barco, un barco chino, todo tallado en madera, que trajeron para una película que se filmó en Cancún. Su barco se veía muy raro allí entre los barcos modernos... y él con su barco chino del año de la canica, que casi no servía... a veces navegaba en alta mar y tenía que ir la guardia por él porqué se paraba el barco por allá... Pero a él esto no le importaba... estaba totalmente fascinado por la vida.

(...)

Era un personaje, yo no he conocido a nadie que fuera como él... el papá era muy duro, muy rígido, bueno, también lo formó, lo hizo muy bien... y él se ganó el respeto del papá... los padres de esta época eran muy duros, lo templó para la vida... Víctor sin embargo no fue nada rígido con sus hijos... ojalá puedas visitar la casa donde creció porqué es un museo, está como detenida en el tiempo.

Era todo un personaje... te hubiera encantado.



ANDRÉS FONSECA

México D.F., 8 septiembre 2014.

¿Nos podría hablar de su formación y cómo ha empezado a interesarse en la joyería?

Yo soy de nacimiento colombiano, empecé estudiando en la academia de Artes de Bogotá, en la Universidad Nacional de Colombia. Entré a la carrera de arte al mismo tiempo que Nuria Carulla llegó a Colombia de regreso de su estancia en Barcelona. Yo había sido compañero de su hermana en el colegio, y supe que llegaba de regreso de una escuela de joyería, yo no sabía qué era eso, pero me pareció muy interesante.

Con mi papá entre las cosas que se hacía, pulíamos piedras, íbamos por

toda la República de Colombia en coche, acampábamos en los ríos y buscábamos piedras, ágatas y diferentes piedras y luego en la casa las pulíamos, teníamos todo el equipo para pulir piedras y cortarlas. Entonces llevé unas cuantas de estas piedras a Nuria Carulla para conocerla y conocer qué es lo que hacía, y me pareció muy interesante, todo el asunto de trabajar con el fuego y aquello como medio alquímico. Tenía un taller muy bonito, pequeño, fuera de la ciudad de Bogotá y hacia esmaltes y joyería; entonces empecé a trabajar con ella y con algunos amigos, mientras seguía en la Universidad. Desde el principio en ninguna medida tuve una comprensión de la joyería como algo para ponerse, ese adorno...

simplemente era hacer cosas interesantes. Yo había estado haciendo grabado, pintura, todo eso que se hacía en la Academia de Artes, entonces era la joyería otra forma de mostrar sin ponerle ningún nombre, sólo tratando de hacer cositas. Hubo un concurso que se llamaba Artes del Fuego, yo metí una pieza y entró, es una pieza muy simple hecha en hilo, lo primero que aprendí a hacer fue un hilo cuadradito, rectangularcito aplanado, con unas piedritas, unas ágatas de mi papá blancas, con eso hice una pieza móvil que colgaba del cuello, muy simple.

Yo no sabía hacer esmaltes pero vi entre los esmaltes de Nuria uno que a ella le parecía dañado, porque en el centro tenía un punto negro, me pareció encantador y de ese hice otra pieza que se la regalé a mi mamá. Una pieza como muy bonita, también todas como con movimiento. Nuria había estudiado en Barcelona, y a mí me pareció interesante la idea de irme... conseguí un pasaje en barco – gracias a mi papá que había trabajado en la marina, en la flota mercante colombiana - y me fui en barco a España, sin saber que existía una escuela Massana, yo no sabía que se pagaba, hice las cosas siempre un poco a la aventura. (...)

Traté de conseguir becas, empecé a tomar clases con el maestro Nadal, que era un maestro que le faltaba un dedo... esto era todavía cuando Franco estaba vivo, el catalán estaba prohibido, no se podía bailar sardana en la calle, estaba todo como muy intenso. Empecé a trabajar a aprender la técnica en la escuela, una técnica como muy ordenada, como muy cuadrada, aprender todo sobre técnica, como hacer un cubito, como hacer una bolita, como hacer un tubito, todas las cosas muy ordenadamente como se iban

aprendiendo. Al mismo tiempo haciendo grabado y cincelado, con otros maestros muy buenos.

Diseño de joyería lo tomábamos con una maestra que se llama Ana Font que era una maestra que había estudiado en la escuela de artes y oficios de Pforzheim y sus maestros habían sido Hans Baschangen y Foré, dos pintores. Ana Font tenía una producción de joyería de diseño en Barcelona, en esa época, 1975/76. Entonces nos contrató a mí, a David Ventura y David Salvador que estábamos estudiando al mismo tiempo. David Ventura era un hijo de joyeros de las afueras de Barcelona y David Salvador era hijo de un herrero, empezamos a trabajar los tres en el taller de Ana Font como aprendices, a pulir; meses enteros puliendo y hacer los trabajos de ella y producir lo que ella necesitaba producir. Luego más adelante empecé a hacer yo también algunos modelos para ella, modelitos en cera (...) en la escuela Massana no nos enseñaron en esa época la cera perdida, nos enseñaron que existía, nos mostraron máquinas pero ya que lo hiciéramos nosotros no, siempre guardando parte del conocimiento porque era como la forma antigua de aprender.

Entonces al mismo tiempo con David Salvador y David Ventura empezamos hacer ejercicios interesantes con la joyería en materiales más grandes, empleando el hierro... Empecemos hacer objetos como por ejemplo ponerle cierres de caja a un saco. Tomé un saco viejo que traía desde Colombia, lo cortamos por la mitad, juntamos mitad camisa y mitad saco y les pusimos unos cierres atrás, tres cierres de caja grandotes; O hicimos objetos para ponérselos en la cabeza, siempre como buscando hacer cosas

diferentes a lo normal de la joyería, pero no como una lucha sino que así salía, esto era lo que hacíamos.

Hicimos un performance con caracoles, o haciendo pan, cosas así ... un juego y al mismo tiempo se buscaban exposiciones, se hicieron algunas exposiciones, nunca la llamamos Joyería Contemporánea simplemente se trataba de expresarse con esa técnica que estábamos aprendiendo.

¿Cómo llegó a la Academia de Artes de Munich, y cuál fue la experiencia?

Ana Font tenía cuadros de sus maestros Hans Baschangen y Foré , entonces yo me interesé en esos dibujos y seguí trabajando en la cuestión de la expresión con lo que fuera, dibujo, pintura... y entonces, mientras estaba yo acabando la academia en la escuela Massana de Barcelona, agarré camino a visitar a Foré y Baschangen, para ver quiénes eran. Foré trabajaba en una ciudad pequeña, no recuerdo en este momento el nombre, era una escuela técnica no era una escuela de Artes, no era una escuela Universitaria ... y Baschangen trabajaba en la academia de Artes de Múnich como maestro de pintura y gráfica. Fui primero con Foré, vi su escuela muy amable me la enseñó, hablamos, y fui a su escuela y me recibió, luego me fui para Múnich... y al día siguiente totalmente trasnochado llegué con mi carpeta.

Mi carpeta era pequeña con unas hojitas que había planchado sobre el papel. Cuidando perros caían unas flores rojas y yo las planchaba sobre el papel y luego dibujaba sobre ellas... también presenté una serie de narigueras muy grandes, que había hecho en Barcelona, no sé muy bien el móvil

de cómo llegué hacer las narigueras, estoy averiguándolo, pero era como un retomar el pasado que yo no lo veía porque yo era de ciudad grande y entonces retomar mi pasado de alguna forma, un pasado leído, un pasado sentido, no era yo, nadie de mi familia se ha puesto una nariguera, quién sabe, no era algo personal pero que pertenecía a mi entorno cultural geográfico.¹

Entonces, llegué a la escuela de artes, un lugar inmenso, pregunté por el profesor y estaban dando una plática sobre Tapies, el pintor español, en el último piso con diapositivas, me quedé dormido luego me desperté y el maestro vió mis cositas, me puse las narigueras y le pareció que aquí llegó el indio, le pareció interesante y quería que entrara a trabajar con él. Yo no hablaba alemán, hablaba inglés y francés, nada de alemán, pero entré en la escuela. (...)

En Múnich estaba el maestro Herman

1 Para la realización del artículo *Il Corpo come Spazio*, Andrés Fonseca nos explicó la serie de las *Narigueras* de la siguiente manera:

"En Barcelona en 1975, comencé en la Escuela Massana un aprendizaje ordenado y estricto de las técnicas de joyería y al mismo tiempo me confronté con otra forma de percibir mi procedencia suramericana. Algunas personas me decían si era yo proveniente de las Colonias insurgentes del sur (que se emanciparon de España en el 1810), otras me felicitaban por hablar bien el castellano, y los muchos pensaban en plumas y personajes amazónicos con taparrabo: "¡Allí viene el indio!" decían. Esta parte de mí, un pasado indígena del que no me ocupaba por pertenecer a una ciudad de mas de tres millones de habitantes, se me presentó, y unido a las nuevas técnicas aprendidas en la escuela, me llevó aun espacio de posibilidades y búsquedas apoyadas en esa memoria aprendida en libros y museos. Lo primero que atraje fue la pregunta de la portabilidad y desarrollé diferentes artefactos, no intrusivos, para colocar piezas en partes no convencionales del cuerpo. Uno de estos fueron las narigueras".

PIGNOTTI, C. *Il Corpo come Spazio*. Un nuovo concetto di gioiello. En: *SenzaCornice*. N.11, octubre/enero. Firenze, 2015.

Jünger, que era el maestro de joyería allí, yo no sabía que existía esta posibilidad, empecé a trabajar con él algún tiempo, le causaba mucha complicación mi forma de atacar los problemas, ellos tienen una forma mucho más clásica y ordenada, existe un problema y empiezan a trabajar sobre él y a debatirse y yo llegaba con una idea mía y ¡ñaca!... Pero le caía en gracia, trabajábamos juntos mucho, estaba metido tanto en la clase de pintura como en la clase de Jünger. Había tensiones entre los maestros, eran “territoriales”, pero si podía estaba haciendo las dos cosas, siempre estaba con Herman y con todos los alumnos, aquellos que ahora son los “conocidos” y con Hans Baschangen trabajando. Más difícil mi relación con Hans Baschangen, por lo mismo, porque no entendían la forma de trabajar nuestra, latina: de atacar los problemas no como una cosa dolorosa, sino como vengan vamos dándole y ya aparecerá.

En Múnich hice una exposición de joyería en un espacio muy grande, conocí a un galerista (Fred Jahn) que le interesó mi obra. Una amiga venezolana, ceramista, me prestó su ateliercito que tenía dentro de la academia, que era un cuartito con un calentador de carbón, y entonces una mañana compré un pollo y todos los huesos los echaba dentro del carbón para que se incineraran... cuando limpié eso, salieron los huesitos y me dio como ternura, pues el cuellito que me había comido... entonces hice una pieza en memoria de un pollo que me comí. Una pieza en latón y en plata. La estructura de latón la envolví encima de una tela y le pegué todos los huesitos encima y la ceniza que había salido y de una forma de plata que se movía, trabajada con cincelado. Allí en la academia, allá arriba con Herman, en el salón de joyería,

ahí trabajaba y vino este señor Fred Jahn, su galería muy grande y muy reconocida allá, eligió la pieza y la metió a Schmuck.

Yo seguía trabajando con joyería, y vendía joyería, trabajaba las dos cosas en paralelo, ninguna ganaba más, en ningún momento me planteaba si era joyería, si eran objetos para poner, simplemente hacia cositas tanto en papel, como en pintura, como dibujaba... todo estaba revuelto, nunca hubo un planteamiento que si era arte o no era arte, todo era una expresión personal con técnicas que sabía, y de repente hacia también cancioncitas y cantaba.

Dentro de eso que estaba trabajando apareció para mí (yo creo que es tarde para el resto del mundo)... pero apareció para mí la fotocopia, yo no conocía las fotocopadoras y llegando a Múnich los primeros meses paseando por la calle había un espacio de fotocopadoras y empecé a trabajar con ellas. Me gustó la forma de cómo se borraban las cosas. Fotocopiabas una cosa y la volvías hacer y tendía como a borrarse, a irse... entonces empecé a trabajar la foto de un amigo, Paul Walter (hoy en día él es un actor reconocido alemán) una foto que tenía con su esposa, la empecé a enchiquerar y le salió en el ojo una forma muy interesante. Ese ojito de Walter lo volví objeto de culto (tengo un pasado cristiano, fui educado católico) de alguna forma era un objeto que íbamos a rezar todos los que montábamos el metro y no pagábamos, para que no nos fueran agarrar. Nos poníamos ese simbolito que era una joya finalmente, con un listoncito rojo sostenido, y entonces eso evitaba que nos agarraran en el metro. Hice como todo un desarrollo de eso, hice una exposición en París con eso y una película de quince

minutos, un corto de la pasión del Ojo de Walter. Aparecía en el video un ojo muy grande de madera (que expuse después al final para mi tesis de maestría), un ojo que alguien cargaba por el río, esa parte de blanco y negro, de repente tenía caídas como las caídas de Cristo y entonces en ese momento el video pasaba al color y mostraba lo que estaban haciendo algunos de sus seguidores; un amigo venezolano, traía puesta su cosita (el broche del Ojo de Walter, Ndr.), estaba leyendo un libro y el separador era el mismo objeto; otra vez volvía a caer y aparecía una amiga sentada con su corazoncito, con mucho pecho ella, respiraba y se veía como vivo, el siguiente aparecía otro amigo que estaba leyendo en la bañera, hasta que terminaba en que Walter estaba en medio de un dibujo muy grande que yo había hecho en la esquinita de la casa dónde vivía y aparecía como sintiendo la fuerza de todo ese movimiento que él creaba. Con eso expuse en París en dos ocasiones, piezas que hacía con pedacitos de madera y al mismo tiempo las mismas joyas, estaban puestas ahí y vuelvo a lo mismo, no había diferenciación si eran joyas si eran piezas, todo era junto.

¿Nos podrías describir la situación y las diferencias que había entre la escuela de Múnich y la de Barcelona?

Yo me volví muy amigo de los galeristas de Spectrum, porque ella estaba estudiando en ese momento en la academia al mismo tiempo que yo ... conversábamos, entonces todo aquello era lo normal, la joyería era una forma de expresión más que tenía su espacio de salida, que la gente compraba,

que tenía donde se mostraba posiciones de nivel alto como la Schmuck y aquello se movía no había ningún problema, uno hacía de una u otra cosa, lo que uno hiciera era bienvenido, era una forma de expresar cosas y aquí era diferente.

En Barcelona no había mucho pero tampoco había ningún problema. En Barcelona ni siquiera nos planteábamos la cosa, los objetos que hacía Ana Font de dónde ella venía, eran unos objetos muy interesantes y muy ricos, ella ya tenía pieza en el museo de Pforzeim, ella ya había hecho exposiciones en Pforzeim, y había un movimiento empezando proyectos de joyería, es que es difícil de hablar de esa joyería diferente, joyería nueva de Barcelona, estaba empezando...

Cuando murió Franco cambió muchísimo el país, cambió la forma de hacer, la forma de ver, y comparando con Múnich, la diferencia si era grande. La escuela Massana era una escuela de artes y oficios, hoy en día creo que está a nivel de universidad, pero en ese momento era una escuela de artes y oficios y sí tenían interés en que fuera una cosa más artística, sí les interesaba, pero lo llevaban todo al nivel del diseño, se diseñaban cosas, no se creaban cosas...

Allí en la Massana yo siento que era mucho más dirigido a la cuestión de diseño, en ese momento, hoy en día no, hoy en día están totalmente montados en la cuestión de la expresión, joyería como expresión, quieren crear a personas creativas, no quieren crear trabajadores de la cosa. En aquel entonces nos enseñaban muy bien la técnica y ¡ya harán lo que quieran!

¿Cómo fue irse a vivir a México?

Vine a tener esa especie de sensación de separación cuando ya terminé de estar en Alemania, y vine a vivir a México, conocí a Ofelia, tampoco me acuerdo del momento del orden de los factores, empezamos a hacer exposiciones... en ese momento empecé a sentir esa sensación de que había una disociación entre hacer joyería y hacer arte.

Trabajaba al mismo tiempo para vivir, además de cantar con un conjunto que tenía, y seguía con la galería de Fred Jean, vendía piezas de arte... no había ningún problema, ellos no hacían ninguna diferenciación tampoco, eran joyas, u objetos cerámicos... Realizaban exposiciones tanto de joyería como de pintura, no había una diferenciación, yo nunca la sentí, mis cosas se vendían como una forma de expresión.

En México la connotación de arte en los objetos de joyería no funcionaba. Entonces empezamos a trabajar con Ofelia haciendo exposiciones, algunas veces con una temática determinada... alguien decía vamos a trabajar para hacer joyería para hombres, empezamos a trabajar sobre la sensualidad, y entonces hacíamos diferentes exposiciones, y sí confluíamos una serie de personas que estábamos trabajando en eso y lográbamos que críticos de arte hablaran sobre nosotros, un poco porque uno de ellos era el curador de la galería de Los Talleres de Coyoacán y otro porque Lucila (Rousett) estaba casada con un muy buen crítico de arte. Ellos escribieron en los periódicos, y exactamente se discutía todo el tiempo que es arte y que no. En ese momento fue consciente hacer esa separación, por eso siempre estoy negando que exista ese tipo de separación, para mí la definición es una

técnica; así como los grabadores en el siglo pasado eran simplemente unos grabadores empezaron a sobresalir a expresarse en esa técnica que era el grabado, la litografía también se demoró mucho en ser una técnica de expresión, lo mismo pasa con la joyería. Los ceramistas ya lo lograron, la joyería ya lo logró, la herrería ya lo logró. La herrería simplemente era una técnica y de repente alguien empezó hacer objetos en el principio del siglo XX, y ahora nadie dice que aquel que lo hizo es un herrero.

Esa es mi posición ante el asunto, la técnica no importa lo importante es lo que uno hace con ella: una pieza para colgarse aquí o una pieza para colgarse en la pared son lo mismo, puede cambiar el tamaño, puede cambiar la técnica pero siguen el mismo camino...

La llegada a México me fue difícil, no encontré muy bien los caminos para meterme y conseguir espacios en las galerías. Hice exposiciones individuales itinerantes que, vuelvo a lo mismo, siempre había pintura, joyería, fotografía, objetos. La joyería no era exactamente convencional, quiero decir, no eran cositas de plata, sino de repente los grabados que había hecho los volvía gafetes y se colgaban con pinzas, la gente podía llevarse eso como un objeto de arte, pero era una joya, cumplía con los estamentos de lo que entre comillas puede llamarse joya, un objeto para colgar en el cuello y mostrarlo, que adorna y que muestra.

Una exposición en la galería no se qué,² se llamaba Relamido Corazón, la piezas de joyería estaban acompañadas por una música que tocaba una arpista y una marimba a cuatro manos, había unas paletas frías

2 *Mi Lamido Relamido Corazón*, en la Galería El Ángel. México D.F., 1996.

de hielo en forma de corazón para que lo relamiéramos, se llamaba *re, la, mi, do, re, la, mi, do, mi, re, fa*, esa era la fase musical un juego de palabras, siempre jugando con las palabras y entonces siempre estaba revuelto, nunca había hecho esa especie de entender que había una disociación entre arte y joya, no la hay.

Yo aprendí un poquito de música, tengo un amigo que es un gran compositor Arturo Márquez, que acepta mis estupideces de hacer cositas, escribo cosas y es otra forma de expresarme, porque en ese momento tengo la forma de tomar notitas. En ese momento no me sale darle a un martillo, ni me sale con un lápiz, ni con un pincel, sino expresarme con sonidos, vuelvo a lo mismo: no importa si nunca nadie lo oye, eso es secundario es lo que yo le pongo y le impongo a mi trabajo, para mí lo que hago siempre es un objeto de arte, siempre es un objeto de expresión mía, que sea bueno o malo ya lo dirán los demás, para mí está bien, llega un momento que a mí me parece interesante...

Yo creo que toda la pregunta está en la posición que uno tenga ante el asunto y no en el complejo que uno tenga ante el asunto. (...) A mi me parece que es otra más de las formas de expresión humanas, cualquiera que sea, filosofía, poesía, cada uno con la técnica que le parece, si el personaje hace joyas y además aprende a escribir y escribe delicioso, pues qué bonito. No es más arte el libro que el cuadro o que la joyita, ¿no?, pero si hay en México una diferenciación muy fuerte por el pasado tan intenso yo creo que tiene el peso específico de Taxco y la plata como un material barato, entonces cuando una cosa es de plata, como que no vale.

¿Nos podrías contar algo más sobre el grupo que se formó para hacer exposiciones, y por qué no siguió adelante en el tiempo?

Fuimos muchos los que entramos, pero nunca se creó un grupo de trabajo, nunca hubo una unidad, simplemente cada uno estaba en su paseo y era como que salían y volvían a esconderse, nunca pasaba nada, no había una intención de unidad, nada. Ofelia tenía mucho conocimiento de todos, tenía respeto por los anteriores, como Fosado, entonces cuando se hacían exposiciones se les invitaba. Tratábamos también en esa época de ver si Bellas Artes le daba algún valor u otorgaba un premio, dentro de esos premios de artes que hubiera uno para joyería. Se lo tomaron como tomadura de pelo y nos dijeron que si conseguíamos el dinero pues si lo hacían, pues para eso lo hacíamos nosotros.

La última exposición fue en la torre mayor, en el piso cincuenta y algo, muy bonita exposición, de alguna manera las piezas llegaron como arte en ese grupo que se llamaba Objetos Industriales, que son unas piezas hechas con troquelado lento, una técnica que empezamos a utilizar aquí. Ahí fue donde yo ya corté con eso, como que me alejé un poco porque ya se ha logrado como esa especie de sensación (de la separación entre arte y joyería). Entonces sí se hacían exposiciones pero nunca, es mi sensación después de mucho pensarlo, no se creó nunca un movimiento, nunca hubo una unidad. Tratamos de hacer una asociación mexicana de autores de joyas, M.A.J., que funcionó un rato pero luego también otra vez como que se degeneró porque había tensiones: el que cree

que es artista de la joyería, le parece que es un insulto que lo pongan al lado de uno que hace joyas para vender en Liverpool y resulta que son lo mismo, nada más que dos formas diferentes de atacar el problema y en el país había una necesidad de agarrarlo todo para crear un movimiento junto de todo y dentro de esa misma página empezar a diferenciarlos, de hacer diferentes grupos, pero esa especie de revuelto logró que hubiera tensiones... Aquello, así como empezó se desmoronó, al principio tuvimos como veinte o treinta personas que empezaron a venir, pero no se desilusionaron, dejó de funcionar, luego dimos un golpe de estado y hablando en plata se cerró.

¿Cómo surgió el Grupo de Investigación y Desarrollo en la joyería de la UNAM que usted dirige?

En aquel entonces estaba dando clases de baile, clases de danzón, llegó una muchachita, una joven que estaba tomando clases de danzón, y me preguntó si yo sabía de joyería, le dije que sí, entonces llegó con unos dibujitos quería que le ayudara a resolverlos. Ella estaba haciendo joyería y no tenía ni la menor idea, y en esa escuela donde estaba nadie sabía de eso, entonces llegó por la noche, terminaba la clase y sobre las diez de la noche le corregí sobre un coche, con la luz de neón de la calle, le dije las posibilidades, esto puede ser así o así, y se fue tan contenta... dos días después llegaron otros tres muchachos a lo mismo, y al otro día cinco. Donde estudiaban se llamaba Centro de Investigación y Dirección Industrial de la UNAM de la facultad de arquitectura, hace veintitrés años, fue la primera vez que vine, me

recibió el que era el coordinador académico. Me propusieron abrir un laboratorio de joyería, entonces un laboratorio chiquito con un solo soldadorcito... al principio estuvo muy metido el estudio de diseño, al principio estuvo muy rico, pero luego hicieron una especie de separación entre diseño y las cosas que se hacen y otra vez pasa lo mismo con la joyería... y quedó como una clase separada de las clases obligatorias que estaban haciendo los muchachos, que simplemente quien lo escoge lo cursa. Es un espacio especializado para darle educación de técnica de joyería y diseño para diseñadores industriales.

¿Nos puede contar la experiencia de Área Gris?

Vino con unas gentes holandesas y apareció por aquí Valeria Vallarta, que en el 2010 hizo Área Gris. Interesante, una relación entre joyeros europeos y joyeros latinoamericanos, haciendo piezas para área gris... nos pidieron piezas antes también para Think Twice, que ha sido una exposición que ha ido muy bien. Pero tampoco esto creó una unidad, nunca se crea unidad, ninguno quiere estar con los otros y todos quieren estar allá, afuera, miran al exterior y entre nosotros no se juntan. Hicimos cosas pero luego cada uno otra vez solo, en su espacio...

Luego vino la exposición de La Frontera que hizo Lorena Lazard, que bueno ha sido, que buena unión, que trabajote... sin embargo nunca hay la sensación de estar juntos. Lorena trató, pero está muy desvirtuada la sensación de estar juntos. Gana más el Centro Joyero de Guadalajara pero él junta las personas productoras no a las personas creadoras, que es diferentes ¿no?

¿Que aportó el simposio de Área Gris en el escenario Mexicano?

Yo creo que les abrió un poco los ojos a la gente a que se pueden hacer cosas diferentes que hay posibilidades, pero me parece que no estuvo muy comprendido. Luego vienen personas desde allá para acá y de todas formas la misma incomprensión, siempre el revuelo entre diseño y Joyería Contemporánea. Ruudt Peters no tiene nada que ver con Daniel Espinosa, son dos mundos distintos, sin embargo llega una persona a dar cursos de Joyería Contemporánea, o entra por este camino, y es la que hizo las cosas para Marimekko³, o sea una diseñadora para una compañía... realmente en cambio de crear capacidad de comprensión, crea un revuelo mayor, una confusión impresionante. Nadie sabe quién es qué... y ya que en México la mayorías de las personas están detrás del centavo para vivir, entonces hay que hacer lo que sea...

La Joyería Contemporánea mexicana, ¿Usted ve que no se considera como forma de arte, sino mas bien de diseño?

Por ejemplo, no hay ninguna escuela de joyería en el país que esté dirigida al arte, todas, ésta también, están dirigidas al diseño. Se les da más libertades en ésta porque yo estoy a cargo de ella, les doy otra forma de ver el mundo, pero en principio es hacia al diseño. En el terreno del arte no existe, nadie lo toma como tal. En la misma exposición, esta grandota, que hizo Elena Mallet, no

hay arte, todo se toma como diseño, todos los que somos estamos allí, a mí por los menos me tocó (estar expuesto) en la parte de la educación, por lo meno me salvé. Pero los demás están todos en la parte del diseño "los buenos diseñadores de joyería contemporánea" otra vez está enredado el asunto. Muy mal comprendido, un enredo.

La joyería como arte no está evaluada de ninguna forma ni comprendida por el establecimiento, en Bellas Artes parece que no existe. Una vez tratamos de hacer una exposición de Joyería Contemporánea, entre comillas y con mayúscula, en el Franz Mayer, y nos rechazaron para atrás, cuatros días antes, no fueron capaces, ya estaba anunciada la exposición y todo...

¿De qué año estamos hablando? porque después si que aceptaron exposiciones como la de *La Frontera*...

Esto fue como en el 2008. *La Frontera* la aceptaron mucho después, porque venía ya desde San Francisco, y *Twink Twice* tampoco la aceptaron, ahora de regreso, después de estar en Nueva York, y en todas partes... pero en principio no la aceptaron. Porque aquí parece que es poca cosa, como que no...

Además el Franz Mayer es de artes aplicadas entonces debería interesarse más por la evolución de la joyería...

Si, si, entonces lo que pasa es que les parecía que, así que no era aquella demostración de técnicas, las obras les parecían pobres, técnicamente pobres, entonces les dio miedo exponerlas y que alguien dijera "que cochinidad, ¿que es

3 Se refiere a la diseñadora finlandesa Mia Maljokki.

esto?”, no fueron capaces de aceptar el reto, no fueron capaces de decir esto es lo que se está haciendo como forma de expresión por medio de esta técnica.

Es decir, que ¿hace falta siempre una aceptación del exterior para considerar que una cosa es buena, que pueda ser expuesta?

Hace falta siempre una aceptación exterior... y cuando vino lo de Área Gris, a mí me pareció que no hubo una aceptación del exterior, sino simplemente hubo un mostrar lo exterior, y un mantenimiento de pensar que somos subdesarrollados. ¡Recuérdense que son un país subdesarrollado!

El único que está medianamente reconocido por allá es uno que trabaja y vive allá, así que no es de acá, empezó aquí pero vive allá, y con todo su bagaje nacional se está expresando desde allá y expresa cosas interesantes, y está funcionando pero él no es un hecho mexicano, sino un hecho extranjero... no es una expresión nacional. Aquí hay gente buena como Eduardo, gente que a mí me parece valiosa, como Isel, sin embargo nos cuesta mucho trabajo movernos, y vamos como ya cansados, crean como un cansancio emocional, como que nadie nos pela... Se vuelve todo muy complicado... Mira las cosas de Zimbrón, son cosas interesantes, habría podido seguir algo divertido, hizo exposición y todo pero nadie lo peló...

No se llegó a nada y sigue sin existir, después de Área Gris hubo un movimiento y ya se desbarató, eran cuatro gatitos haciendo cosas...

Siguen con el mismo sufrimiento porque se menosprecia el objeto pequeño, no importa

donde se cuelgue... como se fuera un trabajo menor, siempre existe el peso de lo menor, es muy fuerte aquí en México, porque tiene una historia de la joyería muy intensa, con esto de los españoles que no dejaban trabajar... toda la historia ha creado un menosprecio a la técnica. La joyería tradicional está menospreciada, porque no se ha llegado a que el artesano tenga su valor, como que son muchos, y hay muchos pobres...

¿Cómo han influido los *workshops* de los joyeros internacionales que se están haciendo en estos últimos años, en la Joyería Contemporánea mexicana?

Influyen en la forma y seguramente influyen en el abandono de las técnicas. Como que si hay técnica, como que no, queda feo... pero ellos (los europeo) son totalmente técnicos y si se separan de la técnica es por deseo propio... ¿no? La manejan y se separan porque quieren... aquí es porque “así tiene que ser”. Tiene que ser con papel, tiene que ser con babitas...

Me parece que son gente inteligente, que hacen cosas muy buenas, pero que no tiene un trasfondo real, simplemente llegan a ellas porque está divertido, y luego siguen haciendo lo que hacen normalmente, no hay un trabajo continuo de creación. Cuando una persona es buen diseñador puede hacer lo que se le dé la gana. Puede crear un objeto que entra dentro del testamento de lo que es Joyería Contemporánea aunque su forma de hacerlo no fue ésta, sino que fue la del diseño, para que entrara dentro del espacio donde tenía que entrar. “*Tengo que hacer un mueble para un palacio Luis XV*”, entonces me asesoro, veo y hago un mueble que

entra perfectamente en el estilo de Luis XV, es lo mismo: tengo que hacer una cosa de Joyería Contemporánea, “¿qué es esto? Ah pues mire qué divertido...” y hacen un objeto buenísimo, nadie le niega lo bueno del asunto; el problema es cómo llegaron a él, si realmente es un objeto de expresión personal o simplemente un pedido: “Va a haber una exposición sobre... Tepezquincles”, y echan unas cosas bien divertidas, mirando otras cosas, y hacen un objeto bueno, pero esto no es una expresión personal, ésta es una forma diseñada de objeto. ¿no?

Y a mí parece que hay mucho de esto acá. Que no hay una comprensión, hay un revuelto tan terrible, que nadie entiende nada. No hay gente que se dedique realmente con emoción a crear, crear objetos con cualquier técnica, cualquier tamaño... estar todo el tiempo expresándose con lo que hacen, me parece que es esto lo que falta. La mayoría de las personas que están ahoritita con esto de la Joyería Contemporánea vienen del diseño y como tal se conservan. Es muy difícil después de que les han enseñado seis años que las cosas tengan su valor en el otro, es decir no está en lo que ellos expresen, sino en lo que el otro necesita. Es muy difícil este cambio, muy difícil... pero sí se puede. Si son lo suficientemente libres de espíritu pueden utilizar todo este aprendizaje técnico y formal del diseño industrial para hacer cosas totalmente fuera del contexto. Tienen unas técnicas excepcionales, todos los materiales... pero es complicado que logren quitarse este peso de encima.



CLAUDIO FRANCHI

Roma, 25 julio 2011.

¿De dónde nace este “boom” de la joyería?

La gran explosión de la Joya Contemporánea está, según yo, determinada, por un lado por una dosis de creatividad infinita, por el otro lado nace del hecho de que ya no existe la atención hacia el trabajo fijo y se percibe la posibilidad de hacer del trabajo el protagonismo de la propia vida, la joyería ha llegado a ser, en este sentido, una ilusoria facilidad. Muchos se cimentan usando las perlitas, y vendiendo a los amigos... y de allí se ha generado este fácil ingreso en el mundo de la joyería. El uso de los materiales heterogéneos provoca el distanciamiento de la gran tradición metalúrgica. Estos

materiales, plásticos, resinas etc. han llegado a ser objetos que se pueden llevar puestos, en la realidad de los hechos sostenemos que, lejos de querer frenar la libre creatividad, nosotros no definiremos estos objetos joyas, yo utilizo la terminología más adecuada de “ornamentos contemporáneos”. La joya tiene otras características: el equilibrio, la armonía compositiva, la ergonomía, la funcionalidad, la técnica y sobre todo la relación entre estructura, metales y piedras, por tanto todo lo que se aleja de esto no es joya, es un ornamento dos lenguajes fuertemente contemporáneos de experimentación que no pueden ser definidos como joya porque esto crea confusión en relación al mercado. Por tanto cuando la mayoría de los productos

llegan a ser joyería, la “joyería verdadera” retrocede, lo que significa alejarse de sus raíces, de su historia.

El primer problema para enfrentar un debate sería por tanto establecer una definición más apropiada de los productos. ¿Cuál podría ser una solución?

Cuando tienes que identificar los productos patrimonio de la historia humana, es suficiente ver lo que son los protocolos de la conservación de los bienes culturales en Italia, que históricamente es aquella que viene tomando como referente todo el mundo, la teoría de Cesare Brandi. Brandi ha sido histórico del arte, y en 1936, junto con Giulio Carlo Argán, constituyeron el *Instituto Central para la Restauración*, estableciendo cuáles son los dictámenes y los protocolos para la restauración de las obras de arte. Entre estos protocolos de la conservación Brandi declara que “*se restaura la materia con la cual está hecha la obra de arte*”, esto quiere decir que si tu restauras el papel, estás restaurando la estampa, si restauras la plata y el oro, estarás restaurando las joyas, ¡si restauras la plástica por tanto no estás restaurando joyería! ¡y si restauras el papel tampoco!

La joyería es cultura del tiempo, memoria de la historia construida por el hombre, y que aquí en casi 10 años se quiere borrar. El oro, símbolo de luz, de incorruptibilidad, el diamante: *Adamas* el invencible, los metales: la alquimia del maestro orfebre, etc.... mientras que el maestro orfebre que trabaja la plástica no es orfebre: ¡es uno que trabaja la plástica!

Si yo trabajo la plástica entro en otra “habitación”, aun así, permaneciendo siempre

yo mismo. El experimento que haremos a través de la investigación de Roberto¹ será el de combinar la plata con otros materiales plásticos. Entraremos por tanto en el campo del *bijoux*. Llamaremos las obras *bijoux* y no joyería, porque, como hemos dicho, cada objeto tiene su término. Asimismo la instalación que presenté en Pequín es una forma de arte, no me presento como orfebre allí, aunque sigo utilizando un metal precioso como la plata.

¿Cuál es la relación que la joyería guarda con la artesanía después de la industrialización?

Yo creo que la Joyería Contemporánea debería desplazarse en el campo del arte manteniendo las técnicas de la artesanía. El libro *Futuro Artesano*,² invita a ver la cultura artesanal como elemento válido también en la cultura industrial y en esto estoy absolutamente de acuerdo, sin embargo de todos modos yo creo que hay algunos sectores donde la industria no sirve, más bien es contraproducente, y la joyería es uno de aquellos sectores. En la joyería la industria hace sólo daño, porque produce demasiada mercancía que no sirve.

El histerismo tecnológico es una forma de histeria, entre otras, típica de nuestros tiempos, porque se tiende a utilizar la tecnología a fin de sustituir todo lo que había antes, en la orfebrería hay el CAD CAM por ejemplo, que es del proyecto asistido por ordenador, que es por tanto lejana a la relación práctica con

1 Roberto Franchi, el hermano del entrevistado.

2 MICELLI, S. *Futuro Artigiano. L'innovazione nelle mani degli italiani*. Venezia: Ed. Marsilio I Grilli, 2011.

la materia, y luego hay el traslado de ésta a una máquina que realiza el prototipo. Esta presupuesta velocidad es desde luego no verdadera porque hay recursos artesanales que a veces son muchos más rápidos que la máquina.

Una de las consecuencias de este histerismo es que se tiende a borrar todo y rehacer todo: así que hasta las cosas más sencillas, como pueden ser un par de anillos de boda, se hacen con el CAD CAM.

Quien proyecta con el CAD CAM sin haber hecho el oficio del orfebre no puede calcular si no sabe, por ejemplo, que para una *fodera* tiene que ser hecha a 7/10 y la parte superior a 1,2mm. porque hay que tener en cuenta la inserción de las piedras, estas tipologías de cálculos si no los conoces realizarás cosas que no funcionan.

En la mayoría de los casos quien utiliza el CAD CAM no conoce la técnica de la orfebrería, por tanto la forma de histerismo está en el hecho que de decir “uso el CAD CAM porque me permite realizar joyería”, y no se piensa que cada tecnología innovadora tiene que integrar lo que el hombre ha recorrido ya, entonces antes tienes que haber hecho el aprendizaje del orfebre y luego puedes integrar a este conocimiento el uso de la máquina.

El histerismo tecnológico hace saltar la cadena de los conocimientos, hoy en día tenemos una generación de artesanos que ya no realizan las piezas, sino que solamente hacen el terminado, esto significa borrar siglos de experiencias y experimentos.

El aprendizaje no puede venir en la escuela, tiene que ser en el taller porque esta enseñanza no puede ser estandarizada, en 30 años de oficio no haces nunca las

mismas cosas. Hubo una escisión ridícula, absurda, miope por parte de la política que de alguna manera ha depauperado este oficio nobilísimo.³ Además hay también un aspecto importante que no se toma en cuenta en nuestra sociedad que tiene que consumir rápidamente, hablo de la sublimación.

Cuando trabajando se realiza con un proceso lento, meditativo, se llega a una sublimación que nosotros conocemos en algunos procesos de creatividad, de alguna manera “académicos”, como la realización de los iconos, la gran concepción ortodoxa del icono o algunos procesos en la cultura japonesa.

Son estos procesos los que ponen al individuo en relación con la materia. Nosotros hoy día consumimos, consumimos, y de esta manera estamos despreciando la cultura artesanal como una cultura de un vivir antropológico que es de dimensión humana. La sociedad misma nos deja entender que esta manera de vivir no está bien, porque en la sociedad tecnológica deberíamos haber alcanzado el bienestar, en cambio tenemos solamente más problemas, algo falla.

Nos encontramos ya en la época post industrial, sin embargo no nos damos cuenta y seguimos en los viejos pasos. La actual crisis no es sólo de Italia, sino también de Grecia, de Portugal, de América, el riesgo de *default* etc. por tanto probablemente deberíamos revisar esta manera de vivir la vida y volver a una civilización “agrícola artesanal”.

Esto no significa volver atrás sino valerse de todas las innovaciones y recuperar al mismo

3 Franchi se refiere a las dificultades legales que la ley italiana impuso para la reglamentación de los jóvenes aprendices en los talleres.

tiempo el principio de producción sostenible del artesanado. En América hay una vuelta al *making*, al hacer, desde el hobby del bricolaje al ensayo de Crawford Matthew⁴ *Los Trabajos Manuales como Medicina del Alma*, él es un filósofo que se convierte en un mecánico de motos... ¡esto habla por si mismo!

Vivimos todavía en una sociedad gobernada por la facilidad de la ganancia que sin embargo está manifestando toda su corruptibilidad, la del mundo financiero que actúa sobre la nada. El “hombre artesano” como lo identifica Sennett⁵ es inevitablemente el hombre del futuro.

Ahora el problema es cómo enfrentarnos a esta situación, creo que se deberían crear unas redes a fin de crear recorridos que puedan poner en contacto varias realidades de *genius loci*.⁶ A este propósito mi socio y yo estamos trabajando en el norte de la Amazonia, en Belén, Brasil, a fin de dar lugar a una escuela de la joyería transfiriendo la enseñanza de la Escuela Romana, valorando la cultura de la artesanía local, actualmente en una situación de bajo nivel.

Allí no hay una tradición, sin embargo hay recursos minerales de piedras preciosas, por tanto la idea es la de recuperar los valores de la cultura artesanal allí donde la sociedad aún no esté corrupta por la industrialización.

Una cosa es cierta: tienes que poner en

el plato de la balanza si quieres llegar a ser rico o se quieres vivir en acuerdo con la naturaleza humana. La artesanía no te hace llegar a ser rico, sin embargo cuando después haber concluido el trabajo diario se recibe la gratificación de haber empleado la creatividad y haber tenido una confrontación directa con el cliente, al cual he transmitido mis emociones. Acumular y hacer mucho dinero abriendo 300 tiendas... yo en toda honestidad no puedo entender qué provecho se pueda humanamente tener.

En los años 60 joyeros como Otto Kunzli rechazaron el uso del oro y de materiales preciosos como contestación social, abriendo el paso a la experimentación de materiales “alternativos” en la joyería. usted ¿qué opinión tiene respecto a este fenómeno?

Es pura demagogia, porque la artesanía no necesita del exceso de explotación que ellos querían denunciar. El investigador contemporáneo cuando utiliza la cultura artesanal en el mundo del arte tiene la posibilidad de utilizar esta misma herramienta como medio de denuncia.

En este sentido trabaja mi hermano Roberto cuando con la recuperación de la limalla de plata, quiere decir que no se desperdicia nada, los metales se recuperan y se le da nueva forma; el autor en este caso usa una cultura laboral sostenible.

Lo de la Joyería Contemporánea es un terreno de experimentación muy interesante, sin embargo se aleja de las características propias de la joyería. Cuando se quiere estar a las reglas de la joyería llega a ser más difícil experimentar porque como dice

4 CRAWFORD, M. *I Lavori Medicina dell'Anima*. Milano: Ed. Mondadori, 2010.

5 SENNETT, R. *L'uomo e l'artigianato*. Milano: Ed. Feltrinelli, 2008.

6 Palabra latina con la cual se nombra una interacción entre una específica identidad en un determinado lugar. En este caso se entiende poner en recíproco contacto las habilidades artesanales específicas de varios lugares donde haya tradición o recursos favorables al mantenimiento y desarrollo de la orfebrería.

Tomás Maldonado se tiene que dudar de la originalidad a toda costa. Porque vivimos en una época en la que todo ha sido ya escrito, nosotros podemos sólo profundizar los argumentos que vienen de la gran experimentación de la cultura de la vanguardia del novecientos. Mi trabajo la tetera *Principessa*, en realidad parte desde el concepto de elaboración del movimiento de la sinuosidad, de la elegancia femenina, de la torsión, sin embargo es un lenguaje sin duda contemporáneo. Por tanto está claro que es más difícil investigar a través del aspecto culto de la materia, y es más fácil “cojo una materia y hago algo nuevo”. Esta es una huida de la confrontación con la materia y con la historia. Si te quieres liberar de esta confrontación en nombre de la libertad de experimentación se tratará por tanto de otro tipo de investigación, será investigación en el campo del arte. De hecho muchos artistas han pasado a hacer instalación porque no había ya nada que decir con las formas, de alguna manera obsoletas, de la pintura y de la escultura, aunque sobre esto también haría falta comentar más.

La investigación no es una tema fácil, hace falta tiempo, hace falta estudio y entonces en este sentido se tiene que distinguir entre investigación en la joyería o en la “forma expresiva libre”, que como dicen algunos teóricos del arte contemporáneo es una forma expresiva libre donde puedes poner lo que quieras, por tanto sería en aquel caso un abuso llamarla joyería.

¿Cuál es según usted el mercado y la clientela a quienes la Joyería Contemporánea se dirige? Y ¿cuál es su valor?

La joyería no puede ser popular. La tetera *Principessa* vale 15.000 euros, y la ha comprado una coleccionista sueca. Sin embargo el mío no es una forma *snob*, es un objeto totalmente complejo y con muchas horas de manufactura que efectivamente valen esta cifra.

Cuando se declara que se hace joyería “sólo” para los coleccionistas, es algo obvio, porque los coleccionistas compran obras de arte contemporáneo, pero no son los coleccionistas que compran joyería, porque si aquel coleccionista quisiera comprarse una joya compraría una joya, en este caso consideraría su valor material, etc.

La joya de papel es como el tiburón de Damien Hirst es una forma de expresividad de una contemporaneidad donde hasta incluso el arte llega a ser efímero, tal como nuestro tiempo. Sí, es en línea con nuestro tiempo, sí, es “contemporánea”, ¡no, no es una joya! Estos objetos no salen de las galerías, no se venden, porque no son joyas.

¿Como se hace para vender una joya de papel? ¿quién llevaría puesta una joya de papel? Si lo pones en la vitrina ¡no es joyería, es arte! Es una equivocación llamarlo joyería. Es un arte que utiliza la estrategia del ornamento. Es un objeto que puede además ornamentar una persona. Es la así llamada “escultura para el cuerpo”, luego pero de hecho la tienes en la vitrina.

¿Es muy importante el trabajo teórico entorno a la joyería a fin de formular una crítica?

Hay una gran responsabilidad por parte de la comunicación de no dar definiciones equivocadas sobre este argumento. En

un artículo sobre el estudio promovido por la ARRO, asociación de la que soy vicepresidente he escrito:

“así, la estrategia del ornamento contemporáneo puede decirse producto de la evolución continua, símbolo profuso por muchos profesionales atraídos por la fascinación que la decoración ejerce sobre las personas, o donde todos intentan hacer algo. Fascinación que se nutre hoy en día de la contaminación de los lenguajes del arte moderno, del diseño industrial, pero que reivindica también nuestro derecho histórico a lo clásico sin tiempo, la que según el recién monitoreo de la ARRO sobre los consumidores induce que más del 85% de los entrevistados entre Roma y Milán declaran percibir la joya como un objeto único, realizado por sabias manos artesanas y construido con metales preciosos y gemas.”

Es el público al fin y al cabo quien elige qué es la joya y qué es una obra de arte. Podemos tal vez decir que estamos viviendo en un periodo histórico que está talmente a la vanguardia, que este producto tiene que construirse toda su cultura a fin de llegar a ser joyería, por el momento no lo es.

En el último congreso sobre Joyería Contemporánea he finalizado mi discurso declarando:

“en su majestuosidad la joya permanece en un tiempo sin tiempo, mientras todas las demás son expresiones de un espíritu efímero destinado a tener una vida más o menos breve, como todos los fenómenos de la historia del hombre han estado tentados de oponerse a los lenguajes clásicos, que habían llegado a ser tales no por gracia divina, sino a través de una lucha victoriosa. Aquel espíritu efímero en su apariencia provisoria se tiene

que considerar de cualquier manera menos que negativo, siendo consecuencia de una incontenible necesidad de creatividad, que parece ser la reacción de una sociedad inquieta sin embargo viva en la que se confía a la transitoriedad de un pensamiento fluido pero vibrante...”

He sido positivísimo: pero no es joyería.

Este es el catálogo de la exposición Schmuck 2011, ¿nos lo podría comentar algunas obras según cuanto ha dicho hasta ahora?

Esta, por ejemplo (abriendo el catálogo al azar se encuentra con la foto del collar *36 Sexual Predators from Within a 5 Mile Radius*, por Shari Pierce. Fig. 33, pág. 139), es una forma expresiva que necesita una codificación más refinada, más compleja, que no es adecuada a nuestros tiempos donde tenemos que sintetizar todo. Aquí de joyería no hay nada según la teoría de la filosofía del lenguaje.

Cuando se emplea un término en la comunidad de los hablantes, éste viene asumido como tal por tanto si nosotros hoy definimos todos estos objetos como joyería según este concepto se puede hacer.

Sin embargo la teoría del lenguaje, buena concedora de este gran límite, que llevaba al riesgo de que los términos perdieran su raíz semántica se ha servido en los años 60 de la teoría de los prototipos afirmando que se parte de la codificación del prototipo y todo lo que se aleja de él, entrará en la segunda, tercera, cuarta categoría. Esto en nuestro ámbito quiere decir que si en un momento como en la actualidad tenemos una gran variedad de desarrollo del tema de la cultura

de la ornamentación tenemos también una gran variedad de argumentos para explicar a nuestro cliente que además de la joya con el típico diamante podemos ofrecerle también otro producto adaptado a otras exigencias: “¿quieres distinguirse porque lo clásico ya no está bien para ti? ahora le enseño una forma de expresión libre, cercana al arte, que es un ornamento que habla de los lenguajes contemporáneos”. Hice una larga argumentación, no lo he llamado joya. ¿He sido poco sintético, o he dado argumento a fin de estimular el interés del cliente? Por tanto ¿hacemos cultura de la joyería en el ser sintéticos? Por lo que me concierne no. Con la definición de “libre expresión de ornamento de lenguajes contemporáneos extremos”, damos el valor al autor y estamos afirmando “no te estoy vendiendo una joya, te estoy vendiendo una obra de arte”. En caso contrario parecería ser una forma de estupidez por parte del autor la de devaluar su obra no llamándola arte. Los joyeros contemporáneos tienen la necesidad de una práctica curatorial, y así como de una crítica, pero ¿cuántos estarán dispuestos a aceptar la crítica?

Es fácil llamarla joyería, interroguémonos sobre lo fácil que es destructivo. Por un lado está la “cultura democrática” donde todos se pueden ocupar de todo, y, por el otro lado, como dice el profesor Biondi, es la mente que nos dice que es la joya, percibida como preciosa y única. En pocos años ha venido una mutación antropológica de algo que ha sido escrito por la historia del hombre, y que la cultura globalizante está intentando borrar, los que pagarán las consecuencias serán las nuevas generaciones. ¿Cuál es el sentido de la vida de una persona sino el de hacer algo para dejarlo a futura memoria? ¿Y tú esto lo

quieres borrar? Cuando uno va en la dirección de la elección de nuevos materiales, se tiene que respetar lo que existía antes. Llamamos a esto “ornamento contemporáneo” no utilizamos el nombre joya, le damos otro valor, incidimos sobre el aspecto crítico, le atribuimos un valor autónomo.

Yo, en primer lugar, como artesano y luego como histórico del arte, he aprendido a encontrar un equilibrio. Me he enamorado de la Joyería Contemporánea y he comisariado el proyecto *Collana Modulare*,⁷ estamos aquí entrando en un territorio de interesantísima experimentación que no se puede definir joyería.

El arte es un campo abierto, según la teoría de Wittgenstein, por tanto allí esta bien actuar de esta manera. La joyería en cambio, si que tiene sus reglas, hace falta la técnica artesanal. Si se renuncia a ésta, se renuncia a la parte fundacional de la joyería.

La joyería contemporánea (en su significado literal) es todo lo que confrontándose con los lenguajes de su propio tiempo encuentra la originalidad, pero sin salir de la joyería. Yo me confronto con lo que hago, y hago joyería.

Si tú realizas una pieza en plástico ¿haces algo de original? No porque el plástico ha sido ya utilizado, entonces, quiere decir que no eres original tampoco en el campo de las artes. Y ¿cuánto hay de innovación si lo llamas joya? Ya ha sido hecho todo, no hay nada de innovador. Toda estas son exageraciones, algunas muy interesantes, pero son exasperaciones de algo que se aleja de la joyería.

7 *Collana Modulare* es un proyecto en el cual han sido invitados 24 jóvenes joyeros italianos a participar en la realización de una pieza-modulo que compone un único collar.

La joya está hecha por el diseño, por la búsqueda de la forma, estructura y construcción artesanal ¿donde esta aquí? Esta es una forma expresiva libre que utiliza el material de la joya: en este caso una piedra. Interesante y fascinante si la pones en una galería de arte contemporáneo, yo veo en ella una obra de arte, no veo en absoluto una joya.

Volvemos entonces a la teoría de los prototipos: ¿cuánto esta pieza dista del prototipo "joya"? La joya llega a ser una forma abusadísima porque todos hacen joyería, los hacen con el CAD CAM, los hacen como lo saben hacer... Entonces volvemos atrás: ¿cuál es el valor de la joya? Preciosidad, unicidad, virtuosismo técnico ... ¿dónde están estas cosas? Ya no existen, han sido borradas por una modernidad presuntuosa donde ¡todos pueden hacer todo! Esta sería la conclusión de mi tesis.

CLAUDIO FRANCHI II Entrevista.

Roma, 30 mayo 2012.

¿Nos podría hablar de lo que se debatió en la II Conferencia de Sistema⁸ sobre joyería que usted ha organizado?

En la II Conferencia de Sistema he juntado un grupo de investigadores: un economista, Giuseppe Torre, que se ocupa desde hace veinte años del concepto de lo bello, un antropólogo, una socióloga y dos historiadores de arte.⁹

Basándonos sobre los dictámenes, extremadamente prácticos de Giuseppe Torre, estamos intentando solucionar el nudo de una paradoja: todo el mercado del lujo viaja a dos carriles, pero no en Italia.

Hay una sustancial diferencia entre el concepto de lujo y el concepto de lo bello, este último es típicamente italiano y es apreciado en todo el mundo. La categoría de lo bello está en manos de las micro realidades artesanales *made in Italy*. Es este un ámbito con un potencial increíble, porque mientras antes tenía sólo el mercado europeo y americano, ahora tiene todo el mundo a

8 *II Conferenza di Sistema Intorno al Gioiello. Tradizione e Made in Italy*. Auditorium Museo MAXXI, Roma el 7 de mayo de 2012.

9 Ponencias de la conferencia: Domitilla Darti, histórico del diseño; Lorenzo Buccellati administrador delegado del VALLINO.SPA, empresa de orfebrería y platería; Corrado Facco, director general de la feria de Vicenza; Giovanni Tricca, presidente uniónfiliere, asociación de las cámaras de comercio para la valorización del *made in Italy*; Francesco Verderami, periodista; Giuseppe Torre director de la G&G Associated, Instituto de investigación sobre marketing, comunicación y los asuntos sociales.

disposición con la ventaja que los nuevos ricos, sobre todo indios y chinos, son una categoría de jóvenes que ganan mucho y que son cultos, por tanto el aspecto de ser rico y, también, ser culto ve el aspecto intangible, lo cultural, como uno de los motores de fuerza, como lo demuestra el LVMH¹⁰ que ha vuelto a invertir en Italia. Yo creo que en la joyería todo esto, en algunos aspectos, cuesta mucho ser comprendido. Mientras que en la moda existe el concepto de cultura de la moda en la joyería no hay el valor añadido de la cultura.

Toda aquella grande, y tengo que decir, estimulante experiencia de la experimentación en la joyería, en los eventos como *Schmuck*, por ejemplo, sin embargo su única finalidad es ella misma. está privada de aquel anclaje de valores de referencia culturales. Cuando yo miro las imágenes de este mundo no puedo negar que hay una experimentación muy, muy, interesante pero, repito, finalizada a si misma. En cambio se deberían recuperar los valores de cultura autóctonos. Cada país tiene su cultura, la propia historia el propia arte, porque en realidad el verdadero valor de la economía es el valor, así dicho, intangible.

El futuro, a mi manera de ver, y según cuanto surge de las valoraciones de los

estudios sobre el tema,¹¹ es el valorar el aspecto intangible, por tanto no tenemos que quedarnos sólo en la fase de experimentación estética de los materiales sino que se necesita construir una comunicación adecuada para transmitir este valor intangible.

Desafortunadamente nos encontramos en la época de la comunicación y parece una paradoja porque no conseguimos comunicar más, precisamente porque se comunica demasiado. El exceso de mercancía no nos hace ver y valorar la mercancía, así mismo el exceso de comunicación no nos hace entender el comunicado. Estamos en una época de gran transformación donde la economía está llegando a ser todo sobreabundante. Como llega (en el mercado) un producto está anulado por otro, no consigue agarrarse. Por tanto, según mi opinión el desafío del futuro será precisamente el de comunicar menos pero comunicar mejor. Hoy en día comunicar mejor significa sólo conseguir chillar más fuerte que los demás.

Los valores intangibles son una serie compleja y no sólo una u otra cosa.

Por ejemplo no podemos excluir a priori la intervención de tecnologías innovadoras si esta intervención se integra al camino lineal del conocimiento anterior. Sin embargo mas allá de los aspectos tecnológicos, en la

10 LVMH Louis Vuitton Moët Hennessy S.A. es una holding francés, y también la mayor multinacional especializada en los productos de lujo.

11 Entre otros estudios es importante destacar la coincidencia temática del debate Franchi con otra conferencia, del 27 de marzo 2012, por Francesco Morace el cual desde hace tiempo lleva adelante la tesis de la "sostenibilidad como paradigma del futuro", adonde por sostenibilidad se entiende el rescate de lo local en su relación con lo global, el avalorar el talento personal, un renovado equilibrio entre producción y consumo. Dicha conferencia hubo lugar en el programa del fórum *La Moda Sustentable. Entre tecnología y creatividad*, Palacio Isimbardi, Milano.

manufactura de una joya, por ejemplo, en la gran e inmensa estrategia de los lenguajes técnicos del mundo de la orfebrería la innovación tecnológica paradójicamente llega a ser un límite porque la máquina sintetiza de manera extrema, sigue la dirección de la perfección pero no consigue naturalmente usar todos aquellos lenguajes complejos de las técnicas artesanales.

Cada tipología de intervención técnica corresponde a un lenguaje y por tanto el concepto de manualidad culta significa que tú a través de un proceso de integración o de diálogo con la tecnología innovadora puedes crear un lenguaje expresivo. Éste, sin embargo, tiene luego que tener un valor de comunicación, o sea es el producto que comunica. Hago un ejemplo: si quieres revalorizar un pésimo producto crearás un brand porque, de esta manera, tú vendes el brand y no el producto. Si, en cambio, tienes un producto bueno puedes revalorizar el producto mismo ¿cómo? Hablando del producto.

En un momento como éste, que de marcas hay muchísimas, tantas que acaban por anularse la una con la otra, hasta las mismas marcas han entendido que no tiene más caso comunicar sus firmas sino el producto.

Se está comprendiendo el valor de la cualidad del producto y el hablar del producto. También porque la gente se ha cansado de comprar marcas y no adquirir productos. Si coges un avión y bajas en un cualquier aeropuerto tendrás la sensación de no haberte nunca desplazado. Porque encontrarás las mismas tiendas, en este sentido, no sirve viajar.

El estudio del *genius loci* del mediterráneo es interesante porque si ves toda la gran

producción arqueológica y también medieval de la cuenca mediterránea representa de alguna manera los ámbitos de diversidades que están fuertemente enlazadas a una cultura del lugar, y tú descubres las diversidades de aquellas regiones, descubres las contaminaciones y las relaciones de símbolos, mitologías, descubres las culturas de las diversidades. Hoy en los mismos lugares encontrarás en la parte comercial de la ciudad las mismas tiendas del aeropuerto, Bulgari, etc. lo mismo idéntico en todo el mundo.

Esta es una situación en que en el momento que la población mundial crece y crece también en la cualidad de adquisición empieza a darse cuenta, entonces esto es un cachete al branding, a favor del buscar las diversidades.

Este proceso es llamado Brand dislike o sea la desafección hacia las firmas, pero dado que ellas están muy bien preparadas y todo esto lo saben con adelanto, porque lo estudian, se están organizando.

El problema es que cuando las firmas se organizan los que quedan fuera son las pequeñas realidades artesanales porque no tienen la misma capacidad de comunicación de las grandes firmas.

Estos productos deberían hacer red y reforzar las características de sus lugares de origen: las joyas españolas, las italianas, las alemanas etc.

Se debería precisamente de alguna manera respetar el aspecto del intangible en el interior de estas categorías de productos porque una joya no tienen un uso práctico mas que el de suscitar una emoción; si la suscita solamente estética será muy breve, por tanto su vida será igualmente muy breve;

si en cambio hay detrás un back ground construido que fija y determina la tipología de aquel objeto por el punto de vista material entonces evidentemente aquel elemento será decisivo para la valorización sea de autor o del producto.

Este debería ser un rol de la universidad, el de ocuparse también de formar un recorrido virtuoso que dirija parte de los formatos de historia del arte en este sector, que empiece a entender la joyería es una forma de expresión muy importante a la par de la pintura, la escultura, etc...

No existe el estudio de la artesanía en las universidades porque desafortunadamente está considerada como una forma de producción, hoy pero tiene que ser desvinculada de este concepto porque, como hemos dicho en otras ocasiones, si se pone a competir con la industria perderá, tiene que salir de esta dimensión, tiene que encontrar otro tipo de canal. Está clara aquí la necesidad de políticas justas. La artesanía por si misma hoy viviría una estación muy importante si consideremos el concepto de sostenibilidad.

Hoy estamos en la época de la post industria, toda esta industria no sirve. Realistamente no sirve hacer productos de los que nadie tiene la necesidad. Las tecnologías han creado las condiciones para súper producir y, por consiguiente, muchos, demasiados mercados están saturados.

Por tanto la artesanía viviría (con las políticas adecuadas) una estación diferente, claramente mejor, porque el concepto de sostenibilidad o sea de producción limitada sería más adecuada. Además de esta manera se restaura otro aspecto muy interesante, que nadie menciona, la relación entre el individuo y la materia, el concepto de la contemplación,

el valor de la lentitud... en breve nosotros trabajamos también por el placer de trabajar, por el placer de transferir una emoción. Estos aspectos que hacen parte de la vida del hombre nos los quieren borrar a través de la voracidad de las políticas fiscales, con la falta de sintonía de en la relación entre una economía real y una financiera ... finalmente se tiene que cuestionar todo. Ese periodo en algún aspecto donde la implosión de los sistemas como el financiero, debería hacer reflexionar sobre el rol de la economía real, poner en discusión muchas cosas.

¿Cómo se puede rescatar la joyería artesanal mexicana?

Una política industrial y social de un país sirve para valorar la propia cultura y el propio trabajo. El Brasil, que tiene enormes yacimientos de piedras preciosas y de materiales, decidió producirlos por su cuenta más que exportarlos, y de esta manera están creando inteligentemente sus lenguajes.

Desde esta óptica un chino no puede hacer las cosas brasileñas, las puede copiar pero no las puede hacer con aquella intensidad con aquella cultura y capacidad con la que los brasileños las realizan.

Por estas razones se explica la necesidad de en primer lugar dejar atrás las cosas seriadas en cuanto fáciles de copiar y reproducir.

El artesano tiene una gran flexibilidad porque puede crear unos productos que con pequeñas variables pueden ser de vez en cuando cambiados y crear su lenguaje y su estilo, para luego hablar de su cultura.

Está claro que allí donde no hay identidad se dan las condiciones de hacer que te invadan con extrema facilidad.

(...) una joya que tiene 16 euro de plata no se vende a 20. A 20 euro se compran las aspirinas en las farmacias. Las joyas tienen que costar ¿por qué deberían ser vendidas a tan poco? Una joya que se vende a tan poco precio no es una joya, está devaluada, y la percepción del valor llega a ser tan baja que hay otras mercancías que sin tener aquel valor y aquella historia cuestan mucho más.

Hace falta una política diferente, hace falta el hacer red, además hoy hay internet que te da la oportunidad de comunicarte; los artesanos tienen que hacer grupo y comunicarse directamente con el público que son ellos y los objetos que realizan.

Algunos jóvenes diseñadores mexicanos están realizando obras a partir del modelo de la Joyería Contemporánea. ¿Cómo cree usted que esto pueda influenciar la joyería artesanal de México?

He aquí el concepto de banalización del proceso de experimentación.

Toda la así llamada Joyería Contemporánea - que desde luego ya no se trata de joyería, sigo insistiendo yo, porque cuando se pierde la relación con el mundo de la cultura de la joya que es el de los conocimientos técnicos artesanales y metalúrgicos se va por tanto en otra dirección - a poco a poco se están desvirtuando los valores de pertenencia de aquel mundo que tiene una historia riquísima y al mismo tiempo se va inevitablemente detrás de aquel concepto de modernidad. Decir "aquel objeto es moderno" significa que aquel objeto llega a ser un signo, de alguna manera deseable, porque visto como moderno, como original olvidando que si en cambio se recuperara la propia cultura y se

réndese contemporánea tu producto será solo tu producto.

Entonces aquello que está pasando (en la Joyería Contemporánea en México) es un suicidio. Como también pasa en Italia cuando algunos ámbitos de investigación de la Joyería Contemporánea van detrás de las sirenas de *Schmuck*, con lo cual, en lugar de ser originales intentan de emular. Es una locura porque ellos de todos modos estarán fagocitados por quien tiene más éxito, porque allí hay un territorio cultural donde son los alemanes los depositarios de aquella cultura. Quien se deja fagocitar y atraer por aquella situación ya no será auténtico, estará renunciando a su identidad.

Volvemos al hecho de que se no se tiene una política que revaloriza ...

Si yo quisiera valorar la auténtica escuela mexicana tengo que valorar estos artesanos, no puedo hacerlos trabajar por pocos euros y luego pensar en vender sólo productos homologados u objetos comerciales, porque no estoy haciendo una inversión inteligente.

En el caso que tú me cuentas los de Peñoles son poco perspicaces porque si valoraran a los autores tendrían grandes resultados.

Piensas que hoy la gente compra una bolsa en piel de cocodrilo por 20 mil euros ¿cuánto es el valor material de aquel bolso? Entonces, ¿por qué lo compran tan caro? Porque viene revalorizado, porque llega a ser objeto de deseo. Ahora si al objeto de cultura mexicana no le pones la cultura mexicana, no le pones el arte, no le pones el valor añadido, cómo puedes pensar que alguien esté dispuesto a pensar en comprarlo? Y cuando lo compras a 20 euro que tipo de valor le puedes dar? Los tiras en un cajón, por tanto no se verán nunca valorados, en este punto no hace falta

tampoco ser hábiles.

Las firmas saben valorar estas cosas, por tanto se debería aprender de las firmas, aunque no me gusta mucho decir esto.

Nosotros podemos usar herramientas como el aspecto crítico, la cultura, el valor artesanal para hablar de nuestro producto, si pero lo malbaratamos es como estar hablando inútilmente, ¿por qué dedicarle tanto tiempo?

Si no eres tú el primero en valorar tus productos quién tiene que hacerlo?

También para un investigador como tú: vas allí, los estudias... pero ¿luego? Allí se acaba.

Aprender y salvaguardar una técnica que no produce riqueza ¿que sentido tiene? Si nosotros (investigadores) damos la idea que todo esto es un bello mundo pero en la práctica no te permite tampoco vivir, no digo llegar a ser rico, sino vivir, ¿quién que se propone de hacerlo?

Si no les interesa a la Universidad, ni a la misma ciudad de Taxco valorar sus propios hijos, ¿a quien debería interesar? ¿a ti?

Por esto yo me estoy batiendo por la Escuela Romana, porque tenemos la ventaja del nombre de Roma, que no todo el mundo tiene, y de tener una historia tal, que no todo el mundo tiene, ... ¡no valorar estas cosas sería estúpido!

Cada tipo de cultura tiene la dignidad de ser, las raíces y la identidad, son aquellos factores que desde siempre han caracterizado al ser humano. Imagina un arqueólogo del futuro que descubre todos estos productos, todos iguales, no sabría dónde se encontraba. Un mundo todo plano.

Esto es un mal, también por esto deriva la crisis del comercio, porque gana más quien comunica con más fuerza, quien tiene más dinero para comunicar.

Tanto que el discurso basado en la innovación a toda costa, cuando se innova tecnológicamente y se produce más como consecuencia tienes que gastar más en publicidad, en comunicación y marketing. ¿sino todos estos productos porque los haces? Quien se organiza en este sentido, y quien le sigue las pautas, crea las condiciones para hacer una competición pero en una competición gana sólo uno, no ganan todos. Por tanto este tipo de antagonismo genera un vínculo: un ganador y todos perdedores. En cambio en la prospectiva de la diversidad de la identidad, estás vendiendo tu originalidad.

Quien compra lo hace porque: *“yo amo la joyería mexicana”* o *“me recuerda aquella tierra”*, o porque está hecha por un mexicano, con sus manos, con su experiencia... porque exprime aquel determinado tipo de sentimiento. A lo mejor soy un coleccionista y quiero una joya mexicana, una colombiana etc. a veces hay diferencias apenas imperceptibles entre estas culturas, pero hay diferencias.

El hecho que hoy en día no existan es una pérdida muy fuerte para la cultura, y no sólo respecto al producto que se tiene que vender.

Otra gran pérdida de potencial es no considerar el aspecto simbólico de las joyas. Recuperar los símbolos, contar a través de ellos nos lo enseña la cultura cristiana. Por ejemplo la iconografía de la Virgen María, según la posición de los personajes que la afinan y el uso de los colores se obtiene una gran complejidad de representaciones que llega a ser un mundo de historias, de conocimiento, de argumentos... Nosotros estamos anulando todo, la nuestra es una época que anula y aplana, todo para alcanzar más rápidamente el resultado de vender,

porque un producto fácil viene más fácilmente comprado.

Ahora ya no es así, porque la gente se ha cansado de las cosas, cuando hay demasiadas cosas acabas por no interesarte más en ellas. Si se borra aquel tipo de producto culto, estas borrando también aquel arte y oficio, en un arco de tiempo muy breve, borrarás centenares de años de aprendizaje, de experimentación, de expresividad, de habilidad, en otras palabras estás anulando las categorías del conocimiento.

Lo importante es la recuperación de los valores intangibles, inmateriales, que son el único motor para transferir el sentido de una emoción que luego no es tampoco el deseo de poseer algo sino la emoción de percibir aquel valor.

Nosotros antes de todo estamos hechos de sentimientos y emociones y parece que lo estamos olvidando.



LAURA GOMÉZ

México D.F., 27 agosto 2014.

Según su experiencia como directora de la *Guía de Diseño Mexicano* ¿cómo y en qué situación se encuentra la joyería mexicana en relación con el fenómeno de la Joyería Contemporánea?

Ha habido en años recientes una evolución interesante, la gente que estudia diseño industrial luego tiene la opción de acercarse a la joyería, pero una especialidad como tal no existe. La formación académica con respecto a la joyería todavía es muy ambigua, y la mayoría de los que están trabajando en diseño contemporáneo son diseñadores industriales. Toman cursos de capacitaciones y lo que haga falta, así que con la formación de diseño industrial y el interés por la joyería

son los más sólidos. Desde luego hay gente que trabaja por herencia de oficio...

Ha habido un interés fuerte en todo esto en los últimos quince años; de repente sabías de autores que hacían una producción más de autor, pero era siempre igual, por recomendaciones, alguien te decía "*fíjate en aquella persona*", "*ve a ver el taller de Martín del Campo*"; sí, obviamente estaba todo el tema de Taxco, y estas producciones masivas, en el mercado, pero no había conocimiento y tampoco difusión del trabajo de la gente joven que tenía este tipo de interés. La mayoría era por intuición, por desviación profesional o tenían la oportunidad de ir a trabajar en talleres de producción de plata, que es principalmente nuestro metal, o que habían

hecho una especialización en el extranjero, éstas eran las opciones.

Muchas personas que están haciendo cosas muy buenas en algún momento tuvieron por lo menos una estancia en Europa, esto definitivamente a nivel formativo ha hecho que luego desarrollaran propuestas propias pero con una visión enriquecida por la experiencia de estar en otros lugares.

(...) Cuando empecé a buscar información sobre los diseñadores encontré piezas de joyería en papel muy interesantes que se hacían en Oaxaca. Tenían que ver con un taller de papel a cargo de Francisco Toledo, y con gente que venía de otros países para aprender. El caso de Toledo es importante porque ahora está trabajando con el diseño y la tecnología, como el corte láser, pero son piezas de un autor más que consolidado, donde la parte funcional, la parte ergonómica, nunca la han considerado; son sumamente decorativas, pero allí estás comprando la firma. Están trabajando en varios materiales y los trasforman en diseño. Desde su trinchera, como artista de fama internacional, puede hacer lo que le da la gana, mientras que un diseñador tiene que tener en cuenta la ergonomía y el gusto del usuario.

¿Cómo se relaciona este tipo de joyería con el mercado local?

El mercado mexicano era de consumir muchas *chácharas*, o si es en oro ¡que brille!, el diseño no era preponderante. A nivel de gran público lo sigue siendo, pero la Joyería Contemporánea siempre va dirigida a cierto sector, socio-económico, donde la experimentación esté valorada, y el peso de los metales es otro... En fin: a quien le

gusta traer una pieza de material alternativo hay atrás cierto nivel educativo, porque una persona de un barrio popular quiere traer una cadena de oro, no le interesa un collar de papel por muy propositivo que sea, asocian el valor al material y no al diseño, entonces somos muy consumidores de ciertos productos.

Mónica Benítez, con el *Centro de Información de Moda para Joyería*, tuvo un papel importante. Ha hecho este esfuerzo de recopilar información de muchos nuevos valores y acercarse con gente con mucha trayectoria sobre todo en el ámbito comercial. Ha habido casos afortunados y algunos no tanto, donde la gente que pretende tener una empresa medianita y ha cometido la torpeza de piratear diseños. En esta época de internet no me digas que estás utilizando la campaña de tal empresa europea para hacer la tuya...

Sin embargo al mismo tiempo ha habido un movimiento creciente por parte de la gente más joven de interesarse por la joyería experimental, tiene que ver la formación profesional, la posibilidad de mirar cosas (internet), la posibilidad de viajar y de experimentar con los materiales. Lo que se me hace interesante de la Joyería Contemporánea es que empezó entre los mismos diseñadores, fue como el primer paso: algún diseñador de cualquier otra área ve que "Perengano" hace una joyería increíble y entonces empieza este mercado de piezas por encargo...

Las empresas joyeras tradicionales se esforzaron en trabajar con los diseñadores. Lo que se ha visto es que el diseñador tiene buenas propuestas pero desconoce el proceso industrial, y las empresas que conocen muy bien los procesos industriales desconocen el valor del diseño. Éste es el

pequeño divorcio.

Por otro lado se dio el boom de la joyería armada hace seis, o siete años... varias empresas empezaron a vender todos los accesorios y decir “*haz tu propio negocio*” y hubo un boom a nivel nacional, cualquier persona -la mayoría mujeres-empezaron a armar algo, venderlos a sus amigas... todo el mundo llevaba algo que se puede llamar o no “joyería”. Despertó un interés. Lo que retomo de este fenómeno es que ha habido gente que quizás empezó a experimentar con estos materiales más asequibles y quizás optó por ir más allá. La gente que lo hacía para comercializar se le acabó el negocio porque se saturó el mercado, pero los que sí les interesó este tema buscaron la formación adecuada, y siguieron experimentando.

También ha habido el surgimiento de más espacios para el aprendizaje. En la UNAM está el taller de Andrés Fonseca, surgieron varios talleres en San Miguel de Allende, adonde venían profesores de Estados Unidos, y escuelas en D.F. que no todas han sobrevivido... aumentaron las escuelas de diseño en joyería en el área de Educación Continua, y cuando pasan estas cosas es porque hay una demanda de parte del público. De todos modos lo que usualmente se manejaba eran cursos de capacitación, o diplomado en joyería, pero estaban enfocados más al oficio, a la parte técnica.

¿Nos podría contar algo sobre su experiencia en la organización de *Símbolos de la Fe*?

Hace varios años conocí a Valeria que estaba trabajando en el ámbito de la joyería porque gestionaba la parte práctica del

trabajo del joyero Acides Fortes, quien en aquel entonces era su marido. Hicimos la exposición *Símbolos de la Fe*, un amigo diseñó el logotipo, yo moví las carpetas del proyecto buscando posibilidades en los museos, en Guadalajara, museo de Zapopa, y en D.F....

El tema de la joyería siempre hace sonreír a la gente, es muy noble, fácil de transportar, en fin tiene una serie de bondades...

Símbolos de la Fe se presentó en Ámsterdam con un acuerdo de colaboración, la exposición tenía que ser itinerante.

La convocatoria se hizo también a través de mi web, que es *mexicandesign.com*, donde, en este momento, había una sesión de diseño de joyería, y allí se presentaba el portfolio de muchas personas. La iniciativa de la exposición, la invitación a participar, la difusión, de los resultados se hizo a través de nuestra web. La fortaleza nuestra es que tenemos una base de datos sobre el diseño única en el país.

La presentación tuvo lugar en el *Café Tacuba*; iba a ser en el museo,¹ pero vino tanta gente interesada en el proyecto que aquello se volvió muy grande y tuvimos que ir al *Café Tacuba*. Vino gente de Guadalajara, de Monterrey de donde quieras... y la mayoría era gente joven. Todo el mundo traía algo y al final mostraban e intercambiaban opiniones sobre su producción... ya que alguien tome el avión y atraviere el país para algo que no se sabe bien lo que va a pasar es sumamente respetable.

Luego todo esto se convirtió en *Área Gris*.

1 Se refiere al MUMEDI, Museo Mexicano del Diseño, donde hubo lugar la exposición *Símbolos de la Fe*.

Valeria estaba trabajando con la gente de SIAAD, la feria que hacen en Ámsterdam, y quería invitar gente de México para que se presentara al proyecto. Fue una situación compleja, vinieron dos empresarias y una curadora, Valeria, yo invité a Ofelia Murrieta... el punto era poder tener una exposición y que fuera itinerante. Las relaciones entre la gente de SIAAD y Valeria se desgastaron, se volvió todo complejo, continuamos sólo Valeria y yo, y allí también algo pasó ... el logotipo que habíamos pensado para la exposición se convirtió en el de *Área Gris*... cosas no pagadas, una imagen de un evento que se retoma... así se desgastó nuestra relación.

¿Cuáles han sido los resultados, cuál la influencia de estos eventos en la joyería mexicana?

El impacto cultural es distinto de cuando pones una muestra sólo para vender, es la parte irresistible, verte en un catálogo y todo esto...

Hubo gente que se animó a experimentar aunque lo suyo no era la joyería, hay posibilidad porque como diseñadores tienen la visión, pero no se atrevían a hacer una pieza con metales tradicionales, sino con otras materias primas que ellos conocían, y esto les dio libertad expresiva.

Hay gente muy joven que está haciendo cosas muy atractivas y con las herramientas de internet tienen la capacidad de anunciar muy bien lo que están haciendo, en inglés, en español, toman buenas fotografías, la cuestión estética la tienen muy clara... y están vendiendo en Europa.

Estos diseñadores que están empleando estas herramientas tecnológicas a su favor, o

que te arman un lindo catálogo y lo envían a cualquier parte del mundo, y se meten en cuestiones de comercialización a nivel internacional... Esto ha permitido, obviamente, una proyección a nivel de experimentación que antes era casi imposible o demasiado caro. Sin embargo no se encuentran muchas marcas a nivel nacional hay dos o tres: Daniel Espinoza, Tania Moss...

La joyería de autor no es del gusto de la mayoría del público. En el caso de Daniel Espinoza es alguien que ha contado con la asesoría adecuada para hacer su empresa grande. Esta infraestructura muy pocos la tienen. Y a nivel comercial lo hizo bien. Otra cosa es la producción.

En los medios de comunicación la evolución ha sido muy buena no porque tengamos grandes especialistas o críticos en el área del diseño, pero sí desde los editores y periodistas hay una actitud más curiosa de lo que se está haciendo, prestan mucha más atención. Antes para una producción fotográfica, a la foto de la joya, se le ponía sólo "*Perengano De Tal*", pero no le dedicaban una nota, no le dedicaban un artículo, ahora ocurre, cada vez más, que los diseñadores se vuelven más protagonistas...

¿Según usted, cuáles son las diferencias sustanciales entre México y Europa que influyen en el desarrollo de la Joyería Contemporánea?

Definitivamente la cuestión económica es un parte aguas. Si vives en una sociedad donde puedes adquirir y elegir comprar piezas, y esto no va a afectar a tu economía... sino que estás pensando en el placer de tener la pieza... es una gran ventaja; si estás en

una sociedad en la que los recursos son más limitados y quien quiere comprar una pieza tiene que pensar en la colegiatura de los hijos, ya allí... entonces el que está del otro lado, el creador, aunque intente hacer esta otra producción más especial, de mayor costo, la realidad le va restringiendo.

Hace unos años algunos diseñadores en Guadalajara de repente hicieron una colección increíble de nivel internacional en colaboración con algún empresario de joyería, y luego la realidad cotidiana los envuelve y ya no hay más de estas producciones especiales. Sacan piezas hermosas de buena calidad, pero mucho más asequibles para la gente.

Sólo los concursos internacionales o algo así, permiten abrir la ventana y mirar hacia fuera qué está ocurriendo en el barrio de al lado. De otra manera se vuelve asfixiante, diría yo, y es una lástima, pero sí tiene que ver con esta capacidad económica de los lugares.

Quizás sí hay algún país donde hay tres o cuatro grupos identificables, pero aquí, a pesar de las dimensiones de México, es uno sólo. Ha habido alguna muestra de joyería de coleccionismo, pero es gente que está en la élite absoluta. Pues bueno con esta tranquilidad puedes hacer lo que más te plazca, pero no es una situación ni común, ni de la mayoría. Tiene que ver el factor económico.

Lo que a mí me entusiasma mucho es la parte más experimental, que aunque las circunstancias no son las más favorables hay gente que hace su propuesta, hay gente que lucha por esto. He visto chicos que tienen una visión más de empresa que montan sus propias tiendas y la imagen corporativa va

bien, pero cuando ves la piezas dices “¡Uff! Te falta, todavía sigues trabajando...” Puede haber uno y otros casos, pero lo interesante es que sigue habiendo movimiento, esto es lo importante.

Ruudt Peters va ahora a Guadalajara, ¡qué bueno! Es como cuando en su momento Carles Codina vino para acá, la gente se emociona y empieza a buscar un poquito más, todo esto es interesante.

Todavía no hay un congreso de joyeros, la gente que trabaja de manera tradicional que pertenece a la cámara y todo eso tiene que ver con la industria como tal, son microempresas donde la marca tiene el nombre de la autora que es la que produce, es así.



LORENA LAZARD

Estado de México, 7 de abril 2014.

¿Cómo llegaste a formar parte del mundo de la Joyería Contemporánea?

Llegue a la joyería por casualidad. Yo estudié agronomía, y cuando acabé hice una maestría en sociología. En esta época nos fuimos a Estados Unidos e íbamos a estar nada más que por un año. Era un momento perfecto para mí, porque yo estaba escribiendo la Tesis de Maestría. Estábamos en Texas, y una vecina mexicana me dijo que estaba yendo a clases de cerámica a la Universidad, y dice que por qué no me metía. Yo no conocía a nadie, y no tenía mucho qué hacer... ese semestre no había clases de cerámica, había clases de joyería,

y así llegué. Me metí, y en vez de un año se hicieron siete años... ¡me clavé en la Joyería Contemporánea!

¿Cómo era la enseñanza en la escuela estadounidense?

Se enseñaba totalmente Joyería Contemporánea. Era en la universidad, en el departamento de arte, había varias disciplinas y metales – el nombre no era Joyería Contemporánea sino *Metales* – y me quedé siete años estudiando allí.

Entonces mi formación es un poco diferente del joyero tradicional que llega por joyería o por diseño y luego se va... yo llegué por el

arte, directamente en la Universidad. En Estados Unidos, me imagino sigue siendo igual, te estoy hablando de hace 20 años... era una formación técnica pero también una formación artística, era una combinación de las dos cosas. Yo creo que un poco diferente de Europa. Conozco poco la enseñanza europea pero entiendo que allí tiene más fuerza en cuestiones conceptuales. Los americanos se preocupan aún mucho de lo que es el *craftmanship*, es todavía una preocupación fuerte, o lo era hace veinte años, donde esta idea de que tu tienes que aprender a hacer las cosas, que tu mano de obra fuera perfecta, tiene un peso importante. Estando allí ya me contacté con lo que era el movimiento en Estados Unidos... yo no tenía una línea, aquellos siete años han sido un proceso de aprendizaje, no creo que llegué a tener un cuerpo de trabajo claro...

Después regresamos a México y para mí era importante seguir trabajando, de hecho, por ejemplo, cuando empezamos a ver casas tenía que ser una casa con taller, esto era importante. Entonces mi idea era, ni siquiera dar clases, era sólo trabajar en mi taller y ya. En este momento yo traté de contactarme con gente de México y no conseguí, no encontré gente que estuviera haciendo Joyería Contemporánea en México, estamos hablando de 1995. Esto hizo que me mantuviera muy en contacto con la gente de los Estados Unidos, era el único lugar donde podía yo confrontarme y tener este idioma en común. Yo iba por ejemplo cada año al congreso de SNAG, o iba a tomar cursos, así es como yo me seguía vinculando a este mundo. Era importantísimo porque yo me sentía sola, me sentía muy, muy, sola, no había con quien tener un diálogo, una

discusión, un *feedback*... yo lo lograba con estas relaciones con Estados Unidos.

Antes comentaste que regresando a México conseguiste entrar en el mundo del arte - exposiciones, concursos etc. - presentando obras de joyería. ¿Cuál fue la reacción del público?

No había espacios de Joyería Contemporánea en México, nada, cero, ¡ni uno!

Si, conseguí entrar en lugares de arte con la joyería, uno fue donde conocí a Zinna Rudman, era un concurso de arte... recuerdo que metí una pieza de Joyería Contemporánea, que la aceptaron y hasta le hicieron una vitrina especial para que se pudiera exponer. Allí empecé a conocer gente que estaba interesada. También hay unas galerías de arte contemporáneo en México que no tienen nada que ver con la joyería y donde presenté yo mis piezas y me dijeron "*¡si órale! Metes piezas aquí ¡que vamos a hacer exposiciones!*". Realmente fue un poco difícil... yo creo que hubieron dos aspectos que influyeron: hace diez, quince años una galería, muy importante, en la Roma, estaba preocupada por los materiales, me decían, "*si les pusieras más oro, más plata...*", pues yo tenía como la sensación que no lograba trascender, entender bien de qué se trataba esto, estaba más bien preocupada por una cuestión de diseño y de materiales. Otra muy importante es la *Galería de Arte Mexicano*, y ellos si tenían una concepción más abierta, algo diferente; allí yo creo que la decepción fueron las ventas, no tenían la cantidad de ventas que tenían con los cuadros, pero sí tenían una actitud abierta.

Otra galería es *Anonimus*, que hace poco también me contactó para exponer piezas... pues, yo creo que sí empieza a haber espacios donde presentar... yo creo que esto pasa en cualquier parte del mundo. En Europa no conozco, no tengo una relación tan directa, pero, en Estados Unidos yo creo que también los joyeros contemporáneos tienen dificultad para exponer sus piezas en galerías de arte, como tales. En Estados Unidos hay muchas galerías de Joyería Contemporánea, ¡muchas! En Estados Unidos hay aún una división entre lo que es “*craft*” y lo que es “*art*”. Pero hay muchos más espacios donde presentar piezas, más que aquí.

¿Cuál fue la experiencia con la Galería Medellín?

Fue buena. Fue buena porque Zinna Rudman, siendo la dueña entendía lo que era Joyería Contemporánea, entonces esto permite que haya una fluidez mucho más fácil. Pero claro, en una galería llega la gente que tu invitaste, ¿no? es como en un museo, es un público escogido, es mínimo el público que llega caminando en la calle y entra, entonces ellos ya tienen ciertas respuestas, los que tú invitaste, por algo los invitaste ¿no?

¿En México, quizás, faltan los compradores de este tipo de joyería?

Yo siempre he tenido la sensación de que existe un mercado, porque hay un grupo importante de gente pudiente que está muy abierta al arte contemporáneo, lo que pasa es que yo creo que no lo conocen todavía, hay que hacer todavía una labor para presentar lo que es la Joyería Contemporánea. Pero yo

creo que si habría, seguro tiene que haber un mercado aquí. Porque yo entiendo que cualquier persona que está expuesta al arte contemporáneo y que es coleccionista de arte contemporáneo debería estar abierta a lo que es Joyería contemporánea.

Las exposiciones que se están haciendo son una apertura para empezar a atraer más gentes. Mira, el mundo de la Joyería Contemporánea en el mundo es chiquitito ¿no? Y es un poco ésta la discusión, de que hacemos piezas y hacemos publicaciones y discusiones, para nosotros mismos. Que sí lo creo, que sí, es real. En este sentido la labor en México es más larga, pero lo veo claramente en Estados Unidos también...

México es un país de larga tradición en la orfebrería y platería, ¿cómo se relaciona este *background* con la Joyería Contemporánea?

El hecho de que en México “*todos somos joyeros*” y de que “*hay tanta plata*” ha trabajado en desventaja para la Joyería Contemporánea, porque hay un estereotipo muy establecido de lo que es la joyería, de lo que es el diseño, y este concepto es muy conocido socialmente, hay que luchar para salir de este concepto. Aquí no es como en otros lugares donde el hecho a mano tiene un valor intrínseco por ser hecho a mano, aquí todo el mundo lo hace a mano. Decir “*hago diseño de joyería*”, aquí hay cincuenta mil diseñadores de joyería... por esto yo creo que haya trabajado, definitivamente, en contra de la Joyería Contemporánea.

Hay que luchar contra esta concepción, a mí me pasa, cuando digo hago Joyería Contemporánea, la gente contesta “*¡ah!*

Déjame ver tu dijequito” o *“¿dónde vendes?”* *“¿Qué traes, maripositas? o ¿qué traes?”*, es difícil de explicar que hago algo totalmente diferente.

recurre a menudo a los sujetos populares, a los símbolos de la identidad nacional o local. ¿Crees que desde aquí se pueda crear algo original?

¿Qué piensas acerca del nombre “Joyería Contemporánea”, crees que pueda resultar ambiguo e inadecuado para que la gente entienda de que se trata?

Se ha discutido mucho si se debería cambiar el nombre para que se identificara como un ente totalmente diferente. Sí, por supuesto el nombre ya conlleva una serie de valores que es muy difícil de romper.

¿Podrías resumir los parámetros esenciales para definir lo que es Joyería Contemporánea?

Para mí debería ser que la pieza diga algo... se distingue de la joyería de diseño porque va más allá del ornamento, de la belleza... la pieza, por sí sola, tiene que contar algo y esta historia viene del artista que comunica algo a través de la pieza. Para mí este sería el eje principal. Claro también viniendo de Estados Unidos hay ideas, que a lo mejor son arcaicas, a comparación de los europeos... un poco la idea de que tiene que estar hecha a mano, de que el artista tiene que tocarla, no la puede mandar a hacer, quizás mandar a hacer sólo unas partes... no puedes hacer cien de la misma, si una pieza ya cuenta una historia porque haces cien, ¿no? Todos estos aspectos también son importantes.

He visto que, aquí en México, tanto el arte, en general, como en el específico ámbito de la Joyería Contemporánea, se

La identidad local es una preocupación del mexicano, independientemente de qué forma de arte la está tratando de expresar, se ve muy recurrente en la pintura, escultura... Yo me pregunto -con esto de internet y la globalización- si uno puede hablar de la joyería europea, estadounidense o mexicana, lo dejo como pregunta porque yo lo dudo, no lo sé... no sé si puedes ver una pieza y decir *“esto seguro es europeo”*, porque tiene elementos, materiales europeos o porque está diciendo algo o simplemente ya estamos tan universalizados y globalizados que ya no puedes distinguir. Lo que no veo que pasa aquí y que debería pasar en un futuro es que hay mucha tradición de técnicas, muy antiguas y muy explotadas a nivel de la joyería tradicional y creo que sería maravilloso verlas en la Joyería Contemporánea. Esto es parte de lo que todavía no sucede... porque de alguna manera se aprendió de afuera. Yo lo aprendí de Estados Unidos, ahora está viniendo mucha gente de Europa a dar clases, yo creo que la idea del concepto está viniendo de afuera, creo que nos hace falta desarrollar la propia. Como artistas individuales, sin lugares a dudas, pero como grupo también, como la idea que te digo de incorporar cosas tradicionales dentro de la Joyería Contemporánea, no como rescate de la técnica, y dejando allí, sino implicándolas en un proyecto propio.

Iconos de la estética mexicana están muy presentes también en su obra...

Les encantaba a los profesores (en Estados Unidos) la estética mexicana que llevaba yo. Regresando a México empecé a trabajar con corazones, el imaginario mexicano me jaló mucho. La idea era trabajar con los opuestos, con los corazones puedes hablar de vida y de muerte, amor y desamor, felicidad y tristeza... entonces utilizaba yo la imagen del corazón para trabajar sobre los opuestos, esta era la idea original, y hablar de los opuestos es hablar de equilibrio. Me pasé muchos años trabajando sobre los corazones...

Esta pieza se fue al concurso de SERAAT, *New Traditional Jewellery*, cuando fue el tema de Intimidad, hablaba de las rejas como una manera de hablar de la intimidad... Estas dos salieron en *Metalsmit*... ésta con la tierra donde está sepultado mi papá... esta otra salió en *500 Necklaces*...

Todas sus piezas están realizadas exclusivamente por usted?

No sé si es una formación o una malformación, pero esto lo aprendí en Estados Unidos, el valor de hacer tú las cosas, el *craftmanship*, que todo esté perfecto, para los norteamericanos es importante, creo que más que para los europeos.

Hemos observado que si la Joyería Contemporánea en Europa se asemeja más al arte, en México se confunde más bien con el diseño. Por ejemplo, muchos creadores que consideran sus piezas como tal, se presentan como diseñadores, empleando su firma comercial. ¿Cómo percibe usted esta incongruencia?

La mayoría es gente que ya estaba en la

joyería de diseño y está ahora entusiasmada por la Joyería Contemporánea, quiere empezar a participar pero aún no tiene un cuerpo de trabajo propio, sino que: “¡la exposición de éste!” y entonces vamos a poner una pieza para aquí, “¡la exposición de aque!” y una pieza para allá, yo creo que la gran mayoría es así, todavía, quizás porque el proceso es reciente, espero que sea ésta la respuesta: porque es algo muy reciente. Espero con los años que la gente pueda presentarse como artista con un cuerpo de trabajo propio, esto sería lo ideal.

¿Cómo surgió la idea de dar clases de joyería en su taller?

Surgió de una manera muy espontánea, porque cuando yo decía a la gente que hacía joyería me decían: “¿no das clases?”, y yo contestaba que no, e insistían: “¿no das clases?”... y a la décima persona que me preguntó “¿no das clases?”...mmm... ¡Si! Fué muy lindo porque empecé a dar clases y yo creo que a lo largo de estos veinte años se ha formado un grupo consolidado de gente, me siento muy orgullosa de lo que se está haciendo ahorita en el taller. Es gente que entiende muy bien lo que es Joyería Contemporánea y que es muy entusiasta, esto ha sido muy positivo para mí.

¿Qué nos podrías contar de la experiencia como maestra?

Ya va mucho tiempo, ya van veinte años, no es algo nuevo, y mucha gente sí ha logrado tener un cuerpo de trabajo, sobre todo gente que venía del arte, es lo que te decía... es gente que ya tenía una

experiencia previa con el contacto del arte, entonces le fué muy fácil aprender el idioma de la Joyería Contemporánea, lo entendieron muy fácilmente. Yo creo que si hay dos o tres personas que están haciendo cosas, a mi consideración, muy valiosas.

Nos gustaría saber acerca de su experiencia y sus consideraciones sobre el simposio *Área Gris*.

Área Gris fue un evento grande, muy masivo, creo que le abrió los ojos a mucha gente. Creo que lo muy positivo de *Área Gris* fué esta idea, que gente que nunca había oído hablar de qué era la Joyería Contemporánea dijo: “¿qué es esto?”. Yo me acuerdo estar en una de las conferencias delante de un grupo de joyeros ya establecidos de diseño, sentados atrás, y alguien estaba presentando, yo los oía diciendo: “¡esto es horrible!”, “¡que porquerías!”... claro, porque su valoración estaba de otro lado, lo entiendo muy bien. Entonces dentro de toda la gente que estuvo en *Área Gris* hubo muchos que dijeron “esto no es para mí, ni lo entiendo, ni me interesa, ni quiero saber nada”... , y creo que fue la mayoría. Pero creo que abrió mucho los ojos a otro tipo de gente como los del colectivo *Sin Título* que la primera vez que oyeron Joyería Contemporánea fue en un lugar así, entonces esto fue muy positivo.

A mí me preocupa un poco nada más esta idea de que nos vengan a resolver las cosas de afuera. Me preocupa que tenga que venir desde fuera la solución, y de fuera te tienen que decir qué es, y de fuera te tienen que educar, de fuera te tienen que mostrar. Es un poco lo que te decía, creo que tiene que empezar a crearse un movimiento interno

real, que surja de aquí.

No es una percepción, como: “¡Ay no, qué horror que los de fuera nos digan cómo!” yo en diez años que he dado clases han venido diez artistas norteamericanos a dar cursos, por supuesto esta interacción es válida y es riquísima y es importante, no estoy cerrada en esto, simplemente creo que será importante que empiece el movimiento local, que aún no se ha dado.

¿Se puede decir que hubo una cierta emulación, en seguida del entusiasmo suscitado en el ver cosas nuevas?

Si, si pasó... y me parece normal, me parece natural como un primer acercamiento. Lo entiendo y creo que es normalmente natural como una primera fase, creo que tenemos que dar el paso a la siguiente que aún no lo hemos dado.

Hay un poco la sensación de que nos vengan a decir qué es la Joyería Contemporánea, que vengan a decir cómo se hace, que nos vengan a decir si esto es o no es, que “nos vengan a decir” y, de nuevo, lo entiendo como un primer acercamiento a algo que no conoces, pero llega un momento donde tu tienes que tener las riendas y dirigir el camino. Yo espero que esto suceda en los próximos años...

Usted ha sido la comisaria de la exposición *La Frontera*, que obtuvo mucho éxito y una visibilidad internacional muy importante, ¿qué nos puedes contar de esta experiencia?

Puedo contar muchas anécdotas de *La Frontera* porque ésta si fue una experiencia mayor. La exposición fue en el *Museo Franz*

Mayer, de una gran importancia en México. Llegó mucha gente, llegaron seiscientas personas en la inauguración entonces ya de allí es un poco lo que te digo... el público que llegó a ver no era escogido si no que llegaba. Yo iba mucho al museo porque quería oír los comentarios, y para mí fue fascinante la experiencia, porque fué la primera vez que se presentó la Joyería Contemporánea a un público que no había oído siquiera la palabra Joyería Contemporánea, no sabía absolutamente nada.

El tema era un tema difícil. Estamos hablando de temas que tenían que ver con muerte, con derechos humanos, con armas, con drogas, con migración... y entonces el hecho de que fuera un tema tan difícil presentado en joyería fué magnífico, fué una decisión muy importante porque daba espacio a una gran discusión... yo oía constantemente “¿cómo estás hablando de muerte en un collar?”, “¿cómo estas hablando de muerte en un anillo?”, creo que este contraste tan claro fue maravilloso para discutir qué es la Joyería Contemporánea ¡maravilloso!

La exposición sobrepasó más de lo que se podía pensar, salió en los diez mejores periódicos nacionales, salió en la televisión, salió en el radio, salió en *El País* en España, en periódicos de Estados Unidos.

Yo creo que tenga que ver con el tema, la gente decía “¿cómo van a hacer joyas con estos temas?” Era muy chocante para el público.

De anécdotas tengo miles... me pasó tres, o cuatro, veces de ver gente llorando, que lloraba por las historias que se estaban contando. Para mí fue importantísimo porque dije: “*híjole, en verdad sí se trasmite el concepto y sí se trasmite el sentimiento...*”

En la exposición estaban las piezas y estaban los statements, como una parte integrante de la exposición.

Mucha gente, también, oí decir: “esto es una porquería”, en cuanto a una concepción diferente de lo que debería ser joyería, “¿cómo de plástico?, ¿cómo de papel?... que porquería”, “¡que mal hecho!”, “no hay oro no hay plata, no brilla...” pero lo que más oí fue la pregunta “¿pero por qué con joyería? ¿por qué hablan de esto con joyería?... igual que espacio más delicioso y enriquecedor para poder decir: “a ver, ven. Te voy a explicar por qué...” para mí fué importantísima esta experiencia.

¿Cómo contestó a la pregunta, por qué con joyería?

Le expliqué que la Joyería Contemporánea es algo muy íntimo, es algo que se lleva consigo y en el cuerpo, entonces si estás hablando de unos temas tan íntimos tan cercanos que manera más maravillosa que llevártelos en el cuerpo, contigo... y la gente sí lo entendía. Te lo llevas contigo, y vas caminando por el mundo contando la historia a través de la pieza... y entonces sí asociaban muy bien el concepto de un tema tan cercano al corazón llevándolo en una pieza tan cerca del corazón ... lo entendían muy bien.

Para mí esta exposición fue una enseñanza muy importante. Me hizo entender que claro que se pueden hacer cosas aquí, claro que se pueden hacer cosas grandes, y claro que hay una receptividad, y claro que hay un entendimiento. Fue muy lindo...



ANA ELENA MALLET

México D.F., 30 agosto 2014.

Nos gustaría saber acerca de su trabajo, en especial sobre la curaduría de la exposición, *Artificios. Plata y diseño en México*.

Soy curadora independiente, trabajé mucho en museos y en los últimos diez años me he especializado en diseño. En 2009 hicimos una exposición para *Fomento Cultural Banamex* que se llamó *Vida y diseño en México, siglo XX*, y la idea era hacer una suerte de recopilación de la historia del diseño, sobretodo mobiliario y objetos del siglo XX. A la hora de organizar la exposición nos dimos cuenta de que había una historia del diseño en plata que no se había contado. Lo que se había contado eran visiones extranjeras

porque hay una parte importante de esta historia que se generó en Taxco y allí vivieron muchos extranjeros y todos los recuentos han sido revisiones por extranjeros. Entonces en 2009 surgió la idea de hacer una exposición de la historia del diseño mexicano en plata del siglo XX. Empezamos a trabajar desde 2010 y fue como un año de investigación para montar la exposición, que no sólo era de joyería, no pretendía ser una exposición de Joyería Contemporánea, sino una historia del diseño en plata.

Lo curioso es que toda la primera parte de la exposición, se encauzó mucho a los objetos porque la plata estaba (refiriéndose al final del siglo IXX) muy barata... había una moda de tener juegos en plata muy grandes, y tenían

gente de servicio para que los limpiaran... no era tan, tan caro como lo sería ahora. Empezamos con estos grandes objetos, y en los años 60 la exposición se empieza a adelgazar y se enfoca ya sólo en la joyería. A partir de los años 60 hay muy pocos objetos en plata y aparece la joyería de autor.

Más allá de hablar del término Joyería Contemporánea, que a Andrés Fonseca le encanta, yo hablo de joyería de autor en el sentido de piezas únicas, joyería enfocada más a lo artístico, que es lo que Andrés y este grupo están haciendo y al que se refieren todo el tiempo. Yo creo que sin duda el personaje que detona todo esto es Víctor Fosado. El trabajo de Fosado es alucinante porque él es un personaje multidisciplinar, además de ser artista, es músico, coleccionista... y a partir de allí empieza a generar una joyería de autor, una joyería totalmente reconocible, piezas únicas muy espectaculares. Fosado se convierte en ejemplo para muchos artistas. En esta exposición lo que nos interesaba era el diseño... abrimos sólo un pequeño módulo de *Artistas y la Plata*, que se enfocaba a joyería y objetos, un módulo muy chiquito porque yo sabía que si empezaba a meterme en esto... hay muchos artistas que trabajaron con plata, sobre todo escultura... si me metía en esto podía no salir de allí jamás.

¿Podría darnos más información sobre este tipo de joyería de artistas?

En aquel momento los artistas eran performers, multidisciplinarios, muy experimentales, empezaban a salirse de la escuela mexicana de pintura, dejaban de un lado la abstracción y empezaban a probar con happening, land art, con otro tipo de

medios, creo que Fosado fue una inspiración. En esta exposición encontramos, además de Fosado, Arnaldo Coen, que es un artista muy destacado... fue a *Documenta* en los 70, ahora en el MUAC hay algo de él...

Coen trabajó con Fosado, realizaron algunas piezas donde había las miniaturas que él pintaba y Fosado las montaba juntas con sus piedras. Hicieron una colección en 1974, que presentaron en una exposición con una joyería increíble, que tenía el estilo de Fosado pero con estas miniaturas pintadas por Coen. Después, a principio de los 80, Arnaldo Coen retoma la joyería y junta una colección de más de trescientas piezas. Él cuenta que quería dejar de fumar y para entretenerse empieza a hacer joyería... Es una joyería muy inspirada por Fosado, son piezas únicas con ámbar que encontraba en distintos lugares... piezas únicas que ni si quiera las ha vendido, es su colección personal. Arnaldo Coen habla de sus piezas collares como "esculturas portantes" retomando a Víctor Fosado, entonces tiene que ver con este interés del diálogo con el cuerpo.

Parece que la Joyería Contemporánea sea algo nuevo en México, que deriva de una influencia europea. Me gustaría saber si en su investigación encontró obras o situaciones que se puedan definir como un antecedente a este tipo de joyería, antecedentes locales, aquí en México.

Sí, el nombre, como el concepto de Joyería Contemporánea, vienen desde Europa... pero aquí hay antecedentes. Por ejemplo, definitivamente en la escuela de Taxco si hay un antecedente de Joyería Contemporánea. Si, Spratling hace diseño, diseño en serie,

pero también siendo arquitecto y entendiendo muy bien el arte, entendió el valor de la pieza única, no sólo del diseño sino también de la pieza única. Creo que Spratling generó un movimiento súper importante de producción en serie, pero también hizo muchas piezas únicas, y no sólo él, sino también Antonio Pineda... definitivamente son Joyería Contemporánea. Hay todo un movimiento que se desarrolló con la escuela taxqueña, sobre todo en los años 40, es una parte, creo, súper importante y en la exposición se veía muy claro.

Luego hay todo un movimiento de artistas mexicanos, "artistas", haciendo joyería única, Diego Rivera, Miguel Covarrubias;¹ o por ejemplo MATL, Matilde Poulat, que es una mujer que estuvo cerca de los Castillos y también de Diego Rivera, empieza a retomar el estilo colonial, y a hacer joyería que utilizan personajes como Frida Kahlo, Dolores del Río, como María Félix, piezas con piedras mexicanas, turquesas, obsidiana, pero joyería completamente contemporánea. MATL es un antecedente muy importante.

Miguel Covarrubias retoma lo que fue el método de pintura de Best Maugard. En los años 30 empieza el movimiento de la Pintura Mexicana, se genera lo que son las Escuelas de Pintura al Aire Libre y Best Maugard, que es un pintor, desarrolla un método de dibujo basado en la observación de las iglesias, la naturaleza, es un método de dibujo para empezar a educar en la pintura a los indígenas y a la gente de clase baja; esta idea del

socialismo después de la Revolución, que hay que educar a todos y hay que hacer a todos sensibles... y este método de dibujo muchos pintores lo aplican a la joyería. El texto de Juan Coronel, para el catálogo, explica muy bien esta parte. Lo interesante de la exposición fue que encontramos estos ejemplos *muy very early twenty's*. Encontramos también joyería de Vicente Gandía, otro artista importante, un español que vino a México, muy en el estilo de Fosado. Toda esta joyería es muy interesante, es como del estilo como de Jesse Bert² ¡pero en los 60!.

Siendo la joyería prehispánica tan fuerte y tan vistosa hubo muchos artistas en este espíritu de retomar lo prehispánico que era como "lo nuestro".

Creemos que la diferencia sustancial entre el *background* cultural de México y Europa sea quizás el factor que más influye en la distinta elección de símbolos, estéticas, materiales y temáticas de la Joyería Contemporánea mexicana. ¿Cómo influye el modernismo Mexicano en el diseño y arte mexicano actual? ¿se pueden encontrar en este momento histórico semillas de la futura Joyería Contemporánea?

Si. Hay que diferenciar el marco teórico de Europa porque sí, aquí las condiciones fueron completamente distintas... En los años 30 se da la discusión entre los arquitectos, entre los moderados y los radicales, sobre cuál es el estilo mexicano en arquitectura. Cuando estaba permeando Le Corbusier en Europa y todo el racionalismo, se preguntaron ¿y

1 Ana Elena Mallet nos comparte también su intuición de estar casi segura que la artista Rosa Rolanda, mujer de Covarrubias, pintora, fotógrafa, bailarina y consumista diseñaba ella misma sus propias joyas.

2 Artista estadounidense que vive y trabaja en San Miguel Allende.

aquí que vamos a seguir, el racionalismo, lo colonial o lo neo mexicano?. Es una discusión súper interesante... hay tres vertientes: los radicales como Juan O’Gorman que quiere el funcionalismo, un poco radical y raro, porque el funcionalismo se da en Europa en cuanto hay industria, pero el funcionalismo que se da aquí sigue siendo un “funcionalismo artesanal”. Ve la casa estudio de Rivera, todo está hecho por ochenta albañiles y hecho a mano, parece como Le Corbusier pero está hecho a mano... entonces el funcionalismo aquí fue una cosa como muy simulada. Otra corriente de gente dice que lo nuestro es lo colonial y que hay que construir casas estilo colonial californiano. Por esto ves arquitectura como la de Francisco Serrano en Polanco, que son casas coloniales hechas entre los 30 y 40. En fin hay los neo mexicanistas que creen que el Art Déco tiene que tener influencia como medio prehispánico. Estas tres corrientes se siguen viendo en el diseño hasta la fecha, y sigue siendo una discusión no tan obvia ni tan fuerte, pero icónicamente y simbólicamente sí, sigue siendo muy clara. Lo interesante de Matilde Poulat es esto, o sea hay la misma discusión allí, por ejemplo este broche en este estilo muy colonial... estas palomitas son típicas de la joyería popular de Guanajuato, retoma lo popular para hacer estas interpretaciones, no es Joyería Contemporánea pero el camino va por allí.

...

Este año me dieron una beca para terminar un libro sobre Michael Van Beuren el diseñador de esta silla, y aquella (indica las sillas que hacen parte del arreglo de su sala). Para realizar este libro hice todo un análisis del diseño del siglo XX en México, para decir ¿qué pasa después de la Revolución? Ver por

qué se empiezan a fijar hacia lo prehispánico, las artes populares... y esto cómo influye -incluso las artes plásticas- en el diseño que se hace en los años 30. De alguna manera hice todo este desglose para entender por qué todos estos extranjeros que empiezan a hacer muebles en los años 40 encuentran el panorama súper rico y empiezan a hacer cosas. Todo este marco teórico se puede aplicar de alguna manera a la joyería. Y hay una parte muy importante de Spratling y luego de extranjeros que acaban por trabajar en Taxco, como Margot de Taxco, como Héctor Aguilar, que es mexicano pero empieza a trabajar entre un lugar y otro; Sergi y Antonio Pineda, ... y esta cosa de estar yendo y viniendo y vender fuera yo creo que es un antecedente súper importante.

¿Cuánto y cómo influyó la Bauhaus en México? ¿Hubo una respuesta original desde aquí?

Sí, hubo influencia. En cuestiones de diseño industrial éste es un personaje (refiriéndose a Van Beuren) que vino de la Bauhaus, o sea él estudió en la Bauhaus llegó a México y empezó a trabajar con los materiales locales. Había una inspiración y un entendimiento Bauhaus pero con materiales locales. Como estos extranjeros que llegaron quizás con un marco teórico/conceptual europeo y se dejaron llevar aquí por el folclor mexicano.

Ana Elena Mallet nos sigue contando los resultados de su investigación sobre la joyería mexicana en plata:

Otro antecedente es Margot de Taxco, ella es increíble. Realizaba muchas piezas

únicas, y trabajaba el esmalte de una manera increíble. Fue esposa de uno de los Castillos y aprendió la técnica. Ella no hacía referencia sólo a lo prehispánico sino también a otras civilizaciones, como los egipcios, cosas chinescas.

(...)

TANE, una empresa que empieza desde los 50 realizando objetos, y a mediados de los 60 empieza a hacer joyería de artista. En aquellos años había un colectivo de varios diseñadores que empiezan a hacer joyería de autor, o sea piezas únicas, Pedro Leites, incluso Tapio Wirkkala, Diseñan joyería para Tane, y después ellos lanzan un proyecto que se llama Arte Joya, que son piezas diseñadas por artistas, alguna pieza única y otras de reproducción múltiple.

(...)

En los 60 en México hubo dos personajes importantes Ernesto Paulsen y Fray Gabriel Chávez De La Mura, monje benedictino y también arquitecto de la primera generación que sale de la escuela de Guadalajara donde enseñaba Mathias Goeritz y adonde habían venido profesores con la escuela de la Bauhaus para enseñar allí. Él arma un taller, que se llama EMAUS, y que diseña joyería religiosa, piezas de plata y alpaca. Él hace esta tipografía que es la que a la fecha en los misales siguen utilizando. Poulsen estudia con él, iba a ser cura y después se convierte en escultor. La joyería de Poulsen son piezas completamente arquitectónicas, increíbles. Tenía una joyería en la zona rosa en los años 60, pero él era escultor.

(...)

Es curioso que nosotros hicimos una exposición de diseño en plata pero hace falta una gran revisión de la joyería en el país,

sólo de la joyería, de la historia del siglo XX en la joyería, porque hay una parte que no solamente tiene que ver con el lujo o con la reproducción múltiple, sino hay una parte de identidad muy importante.

Es verdad, hay muy poca información...

¡No hay nada! Para escribir este texto enorme, de ochenta cuartillas, que te estoy contando, tuve que entrevistar a mucha gente, recurrir a periódicos y catálogos viejos, porque no hay nada, literalmente nada.

Del trabajo de campo aquí en México, por ejemplo, resultó que Víctor Fosado es bastante desconocido, también entre quien está en el ámbito de la misma joyería...

Si hay una cosa que pasa en México es que, de verdad, no hay historia, porque la gente empieza a trabajar siempre desde cero como si atrás nadie hubiera hecho nada. Es lo que pasó al hacer esta exposición, que la gente relacionada con el tema no sabía quién era Víctor Fosado, nunca había visto su trabajo, y cuando lo empezaron a ver allí decían: “*cómo es posible que haya todo este trabajo*”. Claro, no hay libros, no hay historia, no hay exposiciones que se hayan hecho, entonces los diseñadores jóvenes desconocen los antecedentes.

¿Qué pasa por ejemplo en el diseño industrial? hay muy poco de la historia del diseño industrial mexicano. Los diseñadores de la UNAM saben quién era Clara Porset porque ella daba clases allí, pero los de la *Ibero* no la conocen. Cuando hicimos la exposición de Clara Porset en el *Franz Mayer*,

la gente no sabía quien era...

Si, claro que hay una historia local del diseño, con todos estos antecedentes que te digo, claro que hay, no es que llegó *Área Gris* y nació la Joyería Contemporánea, no, hay muchísimo de esto.

¿Cuáles son sus impresiones sobre el simposio *Área Gris*?

Creo que el congreso de *Área Gris* vino a darle un nombre a esta corriente que ya existía en el país y que finalmente le consiguió su casillero. Allí empezó una discusión bien interesante y se encasillaron o se pusieron la etiqueta los diseñadores que estaban ya trabajado, como Andrés Fonseca, la gente del CIDI que están fuertemente metidos en esto, o por ejemplo Xanath Lammoglia. Ella es artista plástica y diseñadora, hizo muebles en algún momento, y se ha clavado mucho en la joyería, yo creo que la parte más lograda de su trabajo es esta pieza en vidrio, plata y pinces. Ella tiene un trabajo increíble, muy arquitectónico, ella trabaja en Rhino con la impresión 3D.

Lo interesante es que hay muchos grupos en México, no es sólo el CIDI, o la gente que participó en *Área Gris*, o la gente que está asociada a la Galería Medellín sino que hay otros diseñadores que están haciendo Joyería Contemporánea y de alguna manera no saben que la están haciendo, porque no están inmersos en esta cosa crítica o en esta cosa teórica de pensar sobre lo que están haciendo sino que simplemente lo hacen. ISMOS está también dentro de esta corriente, Ofelia Murrieta también es otro referente; Carmen Tapia, Wolmar Castillo, René Contreras, Violante y Consuelo Ulrich, aunque ellas son más de diseño.

¿Participó activamente usted en el simposio?

No, vi sólo algunas de las exposiciones. Valeria me invitó a estar en algunas de las mesas y justo en este periodo estaba viajando mucho, no pude estar allí. Pero sí fui a algunas de las exposiciones, y el catálogo lo leí con mucha profundidad. Cuando hicimos la exposición fui a entrevistar a los que hoy son *Sin Título*, y antes eran *Proyecto Joya*, y me di cuenta de que a ellos les había influido muchísimo este evento, pero sobre todo porque se dieron cuenta de que lo que ellos hacían tenía un nombre distinto a la joyería normal. Se dieron cuenta de que estaban insertos en una corriente mundial, que no estaban solos. A mí me interesaba mucho -ya que la exposición era sobre la plata- preguntarles por qué ya no trabajaban la plata. Por un lado es porque está muy cara, es un material que simbólicamente tiene que ver con el pasado colonial y el siglo XX mexicano, y que de alguna manera ellos sentían que no necesariamente reflejaba lo contemporáneo; no todos pero algunos (pensaban así). Por los costes, la plata está muy cara, y porque hay muchos que no saben cómo trabajar la plata, que requiere un cierto nivel de técnica. Me di cuenta de que ellos querían experimentar con materiales que se vendieran, más fáciles, que fueran más accesibles, pues con la plata era difícil, pues, los precios tenían que ser más altos. Pero también me di cuenta de que *Área Gris* había sido una influencia muy fuerte para ellos, les abrió los ojos porque el trabajo que estaban haciendo estaba inserto en una corriente internacional y no estaban sólo experimentando con desechos de cosas para que sus piezas salieran mas baratas ¿no?

A partir de *Área Gris* surgió el *Proyecto Joya*,

algunos empezaron a comprar plata entre todos, como decimos aquí hicieron una baquita, y empezaron a trabajar y experimentar con plata. Unas piezas que este *Proyecto Joya* creó fueron bien logradas y lo interesante fue que encontraron una galería (la galería Medellín) que albergó estas propuestas. Entiendo que la galería tiene que vender pero ha dejado de exhibir joyería, por lo menos en el último año... esta parte si era interesante porque tenemos ISMOS y tenemos *Galería Medellín*, que es una cosa mucho más que galería. ISMOS se entiende más como una tienda a pesar de que tiene estas pequeñas cuatro paredes para hacer exposiciones, mientras que el "aura" de la *Galería Medellín* es propia de galería de arte, de que allí compras una pieza de arte.

Lo que pasó es que antes trabajaba también Zinna Rutman en la galería, ocupándose de las exposiciones de joyería, y ahora ya no está. Deberían abrir una galería específica de Joyería Contemporánea en México, ya que no existe, pero hace falta invertir dinero, y como se ha visto, este tipo de joyería no se vende...

Es que no estaban dirigiéndose al público correcto, creo.

Sí, hay una parte de eso... Sí, hacen faltan espacios para la Joyería Contemporánea. Vino *Think Twice* y yo creo que esto también le causó a la gente como un revuelo interesante en sus cabezas; y esto de que Valeria haya mantenido la fundación aquí, y que se sigan dando talleres, creo que de alguna manera mantiene una comunidad allí medio unida, una comunidad como muy clavada de que lo que están haciendo es Joyería Contemporánea. Siento que hace mucha más falta de reflexión al

respecto... porque a veces siento que la Joyería Contemporánea no es ni arte ni diseño, ellos como que buscan irse hacia la joyería de artista, de autor, pero luego las propuestas...

En cuestiones de precio por ejemplo, yo no voy a pagar por cuatro palitos de madera lo que tú me estas pidiendo porque es de "autor". Hace falta en México un mercado que empiece a legitimar esto desde el punto de vista del museo, desde el punto de vista también de la galería, de las publicaciones. Por ejemplo este esfuerzo que hizo Lorena Lazard, para la exposición *La Frontera*, fue bastante interesante, porque sí fue Joyería Contemporánea, y sí, fueron propuestas con un tema específico, yo creo que por allí deberían seguir trabajando... fomentar este tipo de convocatoria.

También vimos que uno de los problemas que existen es la falta de unión entre los artistas...

Hay falta de unión, sí, pero más es la falta de meter la Joyería Contemporánea dentro del sistema. En Europa está muy metida ya, hay exposiciones... entonces tu hablas de Joyería Contemporánea y la gente entiende que es la joyería que se hace hoy.

Por ejemplo si se propusiera lo que ha pasado con la cerámica en el *Franz Mayer*. Los ceramistas propusieron que se hiciera una bienal de cerámica, el *Franz Mayer* hace la bienal, adquiere piezas y se hace una exposición con el catálogo. De esta manera la cerámica está adquiriendo otro estatus, no necesariamente de pieza utilitaria, sino de pieza en otro nivel. Quizás, entonces, una solución sí pueda ser la de una bienal en el *Franz Mayer* de Joyería Contemporánea, ¡pero que sea contemporánea!

Hace falta difusión, que haya el coleccionista, que haya publicación... en algún momento en esta revista horrorosa... *De Plata*, publicó algo de Joyería Contemporánea, es la única que hay para difundir este tipo de cosas. Hay que insertarse en otro mercado, más allá de un museo de artes aplicadas como puede ser el *Franz Mayer ¿no?*; quizás proponer al *Museo de Arte Moderno*, o una cosa así. En MACO, la feria de arte, a mí me tocó curarla hace dos años, se expuso la joyería de Jorge Jazpic, un anillo en vidrio de él se vendía a seis mil dólares... es la parte más comercial de los artistas.

Por último nos podría explicar lo que nos comentaba antes, sobre la influencia de la educación artística Mexicana en la joyería?

En mi texto del libro de *Banamex* a mí lo que me interesaba era revisar los proyectos educativos que de alguna manera influyeron en la joyería de plata. En el momento que se hacen las escuelas de arte y oficios, en todas hay joyería, junto con escultura, etc. En México no estaba separado, y fue en los 50 que se hace la EDA, *Escuela de Diseño y Artesanía* que están juntos, es una escuela que propone el *Instituto Nacional de Bellas Artes*, y que muchos de los artistas, como por ejemplo Toledo sale de la EDA, él no estudió artes plásticas, él estudió diseño y artesanía, allí tenía las dos cosas, había una mezcla. Quien armó el programa de estas primeras escuelas fue José Chávez Morado, que era un gran muralista que se metió también a hacer joyería, se metió también a hacer cosas utilitarias, lámparas, mesas, cosas así. Entonces es interesante ver por qué los artistas de esta época, de esta primera mitad del siglo XX, hacen joyería porque estaba en la educación artística. Luego en los 70 se forman

las escuelas técnicas artísticas, CETIS, *Centros de Educación de Trabajos Independientes*. Son centros de manualidades, les enseñan a la gente que tiene poca educación a hacer joyería, papel maché, a hacer estas cosas. Por ejemplo, Lila Parilla, diseñadora de joyería de Cuernavaca, estudió en la Unidad Independencia de San Jerónimo, donde hay un taller en el que se ha enseñado joyería desde los años 70. Su joyería es más bien de diseño, comercial, pero de pronto sí tiene cosas artísticas y eso lo aprendieron con un maestro que daba clases allí y que era artista, era escultor, fundidor, y daba clases en un pequeño taller de manualidades, joyería, fundición, macramé entre otras cosas.

En los primeros planes de trabajo de las escuelas de diseño y artesanía que servían para pensar en el proyecto modernizador, querían hacer cosas como la Bauhaus, cosas útiles... hasta los años 70 fueron pensadas así las carreras artísticas y después se dividió con un muro, un muro real: diseño acá y artesanía allá, y nadie habla con nadie. Ahora, lo que sale de Bellas Artes, IMBA, el diseño es asqueroso, de todo lo que sale allí, Damián Pineda, se quedó como en esta cosa de arte y oficio, sólo técnicas, y cuando se planteó la escuela en los años 50 era repensar la Bauhaus. Es importante considerar la formación artística. Ves, en *San Carlos*, por ejemplo, no hay curso de video de instalación, y en la *Esmeralda* es otra cosa, pues, sí hay problema de educación artística.



JORGE MANILLA

Múnich, 15 de marzo 2013.

¿Ya conocías la Joyería Contemporánea antes de ir a Europa?

En México y Latinoamérica no llega información, y hace 10 años todavía era más nula. Internet no estaba como ahora, no existía ninguna plataforma como *klimt* o blogs, no existía nada. Había un libro cuando estudiaba en México joyería clásica... me llegaron a vender un libro, una producción de Barcelona (...) un libro muy grande, que costaba mucho dinero, pero era muy interesante porque daba un panorama de lo que era el uso de otros materiales en joyería, pero todavía sigue siendo un tanto clásico, había mucho metal todavía en el libro... esto fue para mí la primera aproximación de saber que existía otra cosa que yo necesitaba.

¿En aquel entonces estabas ya buscando otras posibilidades expresivas?

Yo vengo de la escultura¹ entonces siempre tenía la necesidad de experimentar lo mismo en otros materiales.

¿Volviste a ver tu escuela en México, ¿es como tú la dejaste o se está abriendo a otros horizontes artísticos?

Está cambiando... digo el sistema se queda un poco igual, los docentes son los mismos pero empieza a haber un cambio,

1 Jorge Manilla estudió escultura en la escuela Esmeralda, México D.F.

gente ingresada empieza a interesarse más. Ahora obviamente con todos los medios de comunicación llega más información, la gente empieza a buscar...

Se podría afirmar que sin internet no se habría podido desarrollar tanto la Joyería Contemporánea?

No podría tener el alcance que tiene ahora, la manera de cómo se puede divulgar una información en 5 días. Ayer me contaron que unas semanas antes de *Schmuck* "postearon" mi proyecto y que en menos de 5 días había subido a más de 3000 visitas.

¿Cuánto influencia la nueva joyería europea a Latinoamérica y sobre todo a México?

Cuando yo llegue aquí hace 10 años había 2 ó 3 joyeros latinos. Uno de ellos era Celio Braga de Brasil que estudió en Ámsterdam; Mirla Fernández, también de Brasil, vino a hacer un tipo de intercambio académico aquí y luego se regresó... éstos eran los nombres de referencia que yo tenía de Latinoamérica.

Hay otra chica latina, Aurelia De Pinto, que empezó a hacer una serie de cosas interesante como máscaras. Es una mezcla, no me atrevo a decir que era totalmente latina, pero tiene sangre latina, y su influencia era latina y ahora se inclinó totalmente por el fashion y ahora hace cosas totalmente comerciales, de alta calidad, grandes producciones.

Cómo influye Europa aquí en México... yo veo como dos líneas: toda Latinoamérica sigue teniendo como esta idea tradicional de joyería con metal y que una joya tienen que tener por lo menos algo que sea de metal, que tiene que

tener en la ficha técnica plata porque sino la gente no lo considera como joya. Esto lo tiene muy marcado Latinoamérica.

Yo creo que lo que hizo *Área Gris* fue abrir una puerta pero a la vez abrir una confusión. Por un lado llegó una información masiva, que es muy positivo pero por el otro lado muy poca gente tenía claro lo que era la diferencia de la Joyería Contemporánea o qué es el significado o la esencia de ella.

El fenómeno que yo veo que pasó después de *Área Gris*, y que podría ser una influencia, es que de pronto gente que se llamaban joyeros se pusieron "joyeros contemporáneos", cambiaron el nombre pero siguen haciendo lo mismo, así que no sé si realmente influye o no. Se abrieron campos para usar nuevos materiales, se abrieron campos a que existe algo más: exposiciones temáticas, intentar trabajar con concepto. Pero ¿qué pasa aquí en Europa?, de este lado, todo es más accesible, todo está muy cerca. Tienes galerías, tienes museos, libros, tienes los artistas mismos a la mano, tú puedes contactarlos, concertar citas, ir al taller a visitarlos. La diferencia con México o con parte de Latinoamérica es que raramente alguien va por allá a dar un taller de Joyería Contemporánea.

(...)y, ¿qué pasa? otra vez vienen los medios de comunicación, que a mí ahora me mueven mucho. Todas la gente está viendo fotos en internet, por un lado, como te dije, tiene un alcance impresionante, te ayuda; pero por el otro lado no te da ninguna referencia de textura, de conformado, de calidad ¿qué tamaño es? ¿grande, pequeño? y la cuestión táctil tiene mucho que ver también. ¿Qué pasa? que la gente tiene esto como referencia, lo rehacen o se toma como inspiración pero la pieza original puede ser una pieza de 20 cm, de alta calidad

artesanal, artística, de alta investigación en materiales, y de pronto esto se rehace con la idea de allá, con la idea todavía tradicional, pero lo hacen de 3 cm. Entonces no tiene que ver si una pieza chica sea interesante o no, pero es que solamente es una mala interpretación de lo que es la pieza original, no tiene la misma fuerza, la misma calidad e impacto visual que tendría la pieza original.

¿Estás hablando de una emulación de los orfebres mexicanos de las obras europeas?

Se toman referencias. A ver... ayer me estaba hablando Paulo, el organizador de *Joya Barcelona*, vino a invitarme a participar este año como referencia porque quiere tirar hacia el lado latinoamericano ahora, el trabajo que tenemos los que estamos activos de este lado es motivar e intentar que la gente digamos latina trabaje sin perder la identidad latina, que es lo más importante. Yo creo que nosotros tenemos mucha más historia mucho más material para usarlo y que no se está explotando en ninguna manera. Nosotros los latinos tenemos esto culturalmente que vemos siempre hacia el otro lado y es siempre mejor, y no importa si es mejor o no, nunca nos lo vamos a preguntar, solamente es que todo lo de Estados Unidos o Europa es mejor porque viene de allá. Es una cuestión cultural pero automática, porque se toman estas referencias, si esto está en un libro está bien, sin conocer el sistema, sin saber cómo funciona ¡está bien! ¡me gusta! si pertenece a este libro, a esta cultura, entonces hago mi propia interpretación en esta línea, y este es un error bastante grande.

Yo fui el año pasado a dar un taller a Chile, se llamó *Diálogos de identidad, una confrontación*. El punto era un lenguaje entre forma y material,

y mi punto de partida era la filigrana. Yo intenté obtener la atención de los chilenos primero con una técnica clásica que para ellos era como lo más familiar, en 4 días la intención era hacer una pieza de filigrana pequeña y los últimos 2 días del taller era traducir esta pieza de metal en un material nuevo. Salieron cosas interesantes, hubo alguien que hizo un performance por ejemplo, y salieron objetos, y se habló un poco en la presentación del trabajo de este aspecto emocional, de este aspecto personal, estos trazos que nadie puede hacer por ti, que te van a marcar el sello de tu trabajo... el resultado fue bueno.

También di un taller en Brasil, que fue lo mismo, los intenté manejar por el lado que ellos conocían para después terminar en algo totalmente nuevo, totalmente experimental, que ellos vean que sí se puede trabajar de otra manera, partiendo de un punto totalmente personal, y sabiendo que ellos son los que pueden poner su identidad allí, casi hacer un tipo de autorretrato.

En una sociedad como la de hoy en día, una sociedad global, donde la identidad está toda un poco entremezclada, ¿cómo se puede mantener la identidad de Latinoamérica entonces y con cuáles referentes?

Investigando, leyendo...

¿Es decir partiendo de la historia de tu propio país?

Si claro, obviamente de donde vienes, pero mucho tiene que ver la historia personal, ¿no?. La cuestión es de desarrollar un lenguaje personal. Los maestros clásicos orfebres, por

ejemplo, tienen un lenguaje personal y ellos nunca van a firmar una pieza, porque es el diseñador quien les deja hacer la pieza. Pero todo el mundo va a saber que el diseñador no hizo la pieza, la hizo el maestro orfebre, y aunque él no ponga su firma, su firma está en el trazo del proceso de la pieza, y esto es, lo que siempre digo a mis estudiantes, es el lenguaje artístico personal y nadie lo puede hacer por ti, y al principio cuando tú empiezas tus estudios y empiezas a ir haciendo una evolución en tu trabajo, en realidad tú no aprendes a ser creativo, aprendes a realizar un lenguaje personal con el cual la gente te va a identificar, y va a decir: “*éste es un Jorge manilla, éste es un Karl Fritsch*”. A las piezas mismas se les da el nombre del artista porque esto tiene que ver con el trazo y esto se ha usado desde la época en la que la cuestión artesanal era la mejor, hasta hoy... no es finalmente la firma, lo que cuenta es el trazo que puedes ver.

En algunas propuestas de Joyería Contemporánea hay autores que dejan la realización de su obra a un artesano o a una impresora 3D u otros procedimientos mecánicos. En la conferencia de Valencia hablaste del tiempo que invertiste en la realización de tus piezas, como las minuciosas manos y pies talladas en madera del collar *Ese Hombre*. ¿Cuánto cuenta en tu obra el proceso manual? ¿Es este tiempo para ti un tiempo de reflexión? hay algo de “espiritual” o “meditativo” en este tiempo, o realmente tu obra puede prescindir de todo esto?

No es sólo una cuestión “espiritual” o “meditativa”. Para mí el proceso es súper importante, y el tiempo que tú inviertes en

hacer la pieza no tiene que ver con si te tardas mucho en hacer una pieza entonces tu pieza va a ser mejor...

Una pieza necesita tiempo para madurar también, necesita tiempo para desarrollarse y para catalizarse, digamos. Con esto quiero decir que intento experimentar en mi vida las piezas, absorberlas. Empiezo una pieza, empiezo de alguna manera mi proceso y cuelgo o pongo las piezas en mi entorno, puede ser al lado de mi cama, en frente de mí, intento acostumbrarme a ellas, pasar y verlas, verlas de regreso, sacarlas del contexto “taller”... toda mi casa es un taller, sí, porque yo cuelgo en todos lados las piezas, siempre te están dando una perspectiva diferente, un sentimiento diferente ¿no?, si tú sales de tu casa, si tú entras siempre el impacto es como diferente, es realmente vivirlas más bien, no experimentarlas, sino vivir las piezas. Todo esto te quita tiempo, a veces he estado yo atorado con soluciones y necesito colgar la pieza frente a mi, llevármelas cambiar de posición, del taller a mi recámara, y de mi recámara a mi sala, y a poco a poco se madura la solución, te va dando esta madurez.

Es muy reflexivo tu trabajo...

Si, si. Como dije en la conferencia, yo no tengo un taller fijo, mi taller es movable totalmente, dependiendo de qué esté trabajando cambia, en su aspecto y organización, pero no tengo inclusive un lugar específico donde trabajar, yo puedo trabajar un día en mi taller y otro día fuera. No tengo un sistema tampoco, una metodología, no me interesa trabajar siempre de la misma manera, no me interesa fijarme en un material. Suele ser muy típico en este mundo que los artistas usan un material y lo explotan

durante 20 años, y que esencialmente es lo mismo una técnica de moldeado y de vaciado en caso de materiales como polímeros o como poliéster. Obviamente si tu cambias el color o la textura son piezas totalmente diferentes pero la fórmula es la misma... yo creo que primero te va a dar muchas posibilidades porque tienes siempre un reto, pero también te puede hacer entrar en un círculo vicioso en que te va a bloquear tu creatividad. Yo personalmente siempre intento dejar descansar las series y los materiales que uso. Intento explotarlos, yo soy muy pasional y los exploto realmente al máximo.

Lo que yo muestro no es lo que hago, siempre tengo cajas detrás, y esto es lo que mucha gente no sabe. Hago cosas y las guardo, y nunca las muestro... allí están, porque para mí son muy importantes, y dejo descansar el material, y me arriesgo a tomar otro material, me arriesgo a tomar otra forma, y presentar nuevas formas, nuevas ideas. Intento, dentro del mismo radio o punto de referencia, renovar mis temas. Pero en mis temas siempre el ser humano es central, la cuestión emocional está en el centro, la espiritual es central, son temas que te dan muchas posibilidades pero son lo mismo.

También tus orígenes mexicanos son una referencia constante...

Siempre, siempre... Nunca voy a ser europeo. Se me hace muy simpático porque tengo una nacionalidad belga, pero nunca me voy a ver como europeo, nunca voy a pensar como europeo o hablar como un europeo porque mi esencia y mi punto de partida es otro, y cuando empiezo a crear siempre empiezo a crear desde el Jorge mexicano.

He aprendido a limpiar mi trabajo, mi trabajo empezó muy figurativo, después se hizo más simbólico y ahora cada vez se está haciendo más abstracto, he aprendido cómo usar el material en su esencia, he aprendido a quitar material. Antes una pieza mía en la ficha técnica necesitaba 2 ó 3 líneas para describirla, ahora es al contrario, me interesa que mi pieza alcance el aspecto conceptual o simbólico en su máxima expresión. Intento usar los materiales lo menos que pueda. El aspecto conceptual, artístico, me llevó a pensar que los sistemas de la pieza - me refiero a si vas a hacer un collar o un broche - no son como un extra que le da la funcionalidad, lo que le va a dar un cierto valor artístico a la pieza es la manera de cómo vas a integrar este valor en la pieza, que sea parte de la pieza, para mí es lo más importante. (...) Es importante cómo nace el collar de la pieza misma. Ayer me comentaron que era bien interesante cómo en unas piezas, por ejemplo, el rubber (la goma, ndt.) nace de la pieza misma, está vaciado en la pieza misma, y me decían *"hay piezas muy brutales donde pones un tornillo ¡y allí esta! pero mira que limpio lo haces, te da una emoción que no sabes cómo reaccionar porque muestras cómo lo unes, de una manera simple, pero sin embargo totalmente integrada"*. Puedo decir que ésta es la colección en la que más he puesto atención en la manera de unir las piezas. Me pareció muy importante que sea una serie a base de uniones: es la unión de la idea con el material, y ésta a su vez con la funcionalidad, y está a la vez el diálogo con el entorno en el que la pieza está presentada.

Háblanos de tu nueva colección ¿cuál es el tema?

La violencia.

“Te Mato Porque te Quiero”...

No. Hubo una confusión en algunos blogs, éste es el título de la exposición² en conjunto con Shari Pierce. El título de mi serie se llama *Contemporary Selvager* es como salvajismo contemporáneo... mucha gente pensó inmediatamente en las referencias que tengo en mis conferencias, las fotos que mostraba sobre los asesinados de México, pero esta vez no tiene que ver con esto. Esto es el punto de partida, esto es, y se queda en un tema de preocupación que tengo. Pero empecé a pensar que ya no sólo era México sino por ejemplo Siria, Afganistán, África... esto me llevó a pensar cómo nos estamos haciendo insensibles socialmente, la confrontación con el dolor, con la muerte, con esta realidad, la escuchamos pero ya no sentimos. El punto importante en mi statement es el confrontar lo que es el dolor ajeno, hasta qué tanto realmente nos duele el otro dolor humano... esto tiene que ver con los medios de comunicación otra vez. En muchos noticieros en todos lados las noticias son muy subjetivas: asesinaron a éste, a éste y a éste y de pronto te hablan de la bolsa de valores. Es como que cambiamos de tema, completamente diferente, no hablamos más de esto, se murió pero no pasa nada, la vida sigue... esto es un pensamiento violento... me llevó a reflexionar que nosotros esencialmente somos violentos. Es un aspecto humano: el nacimiento es violento, en el desarrollo en la vida tienes un instinto de sobrevivencia que consciente o inconscientemente lo usamos y allí viene un aspecto de violencia en cuestión de

sobrevivencia (...). Describo en esta colección palabras como amor, odio, cobardía, dolor... que llevan un trazo violento de alguna manera. Esto me llevó a no pensar a la violencia de balacear gente sino cómo la violencia está interiormente.

Así nació mi obra... ésta es la primera vez que escribí primero el texto y a partir de esto empecé a trabajar en mi obra. Me basé mucho en un texto de George Bataille, él compara la violencia con el sexo y la muerte... ambos tienen que ver y ambos son aspectos cotidianos y humanos...

¿Este material que descubriste, un material de goma que rebota, que si lo tiras no se rompe, puede ser la metáfora de la indiferencia de que hablas?

En la colección pasada, *Polvo de Amor Quebrado*, empecé a jugar con aspectos visuales y aspectos táctiles un poco rompiendo la regla de lo que es también la Joyería Contemporánea. Para mí era importante confrontar la obra con la gente, pedir a la gente que los tocara, que se los pusiera; presentarle de una manera simple jugar con formatos grandes, jugar con aspectos ya casi de confrontación...

y esta vez es un poco lo mismo, quise jugar con aspectos grandes, con formas, podría decir no-lógicas de la forma en la pieza. Quise jugar con tactilidad, digamos, toda la gente ve las piezas y las piezas tienen un volumen y un determinado peso visual, porque el negro las hace más pesadas también. En el momento que yo pido a la gente que las toque es cuando cogen las piezas y cambia la sensación también visual también táctil, y cambia la emoción y la actitud contra la pieza.

2 *Te Mato Porque Te Quiero*, Atelier Shari Pierce, Múnich, Alemania, 6 - 9 marzo 2013.

Ayer mucha gente me dijo *“tenía una sensación de rechazo de la pieza, y después de tocarla y después de ponérmela ahora tengo ganas de seguir tocando, ya no me la quiero quitar”*. Esto era un poco la confrontación que yo quería... ¿es engaño o no?

Para mí era así como... a ver...¿qué pasa con estas emociones o con estas cosas de violencia? ¿pesan? ¿a veces duelen? pero tienes que sacarlas ¿no?. Para mí esto es el momento de indiferencia en el que en puedes decir *“¡ui! ¡paso esto!”*, tienes que seguir, entonces. Alguien me decía *“¿y tú con tu obra que pretendes cambiar?”* y yo le decía *“yo no pretendo cambiar nada, nunca voy a cambiar nada, intento solamente sensibilizar”*. Sensibilizar a mí mismo, traducirlo a mi obra, presentarlo a la gente y ver cómo esto pueda seguir. Era traducir este sentimiento de la gente: *“Está pasando esto...; Me duele...; Pero ya no me duele... me callo y sigo adelante”*.

Es lo mismo en la obra, ayer mucha gente me decía *“me da miedo entrar”* y luego entran y empezaban como a familiarizarse, y empezaban a acostumbrarse y después ya se quedaban hablando ¿no? es justamente lo mismo. Yo creo que socialmente así somos, de pronto nos asustan, hasta que te vas acostumbrando, y en un momento eres parte y ya no te das cuenta que esta realidad te está circundando.

En las investigaciones de estética en Latinoamérica se habla siempre de periferia y centro, donde la periferia es todo lo “no occidental”... quería saber si la Joyería Contemporánea también tiene un centro y una periferia o es, o pretende ser una estructura horizontal.

Tiene un centro. Nace en Europa de cualquier manera. Nace en Europa bastante temprano, no puedo decir un país en específico porque empieza a haber un movimiento, empieza a haber corrientes, empieza a haber aspectos, se empieza a mover algo... Bernhard Schobinger en Suiza, Hermann Junger en Alemania, inclusive técnicamente, aunque hay aspectos que ellos siguen trabajando con metal pero la manera o la aproximación que hacen del material hacia la pieza misma es totalmente diferente y artística. Y eso cambia totalmente... allí empieza y ya tiene diferentes escuelas, diferentes influencias.

¿Todavía hoy en día el centro de referencia es siempre Europa?

Si.

¿Quién juzga las obras que entran en la Joyería Contemporánea?

Ésta es una pregunta interesante...

¿Se juzga siempre desde Europa?

Siempre Europa, aunque está cambiando. Otra vez los medios de comunicación como los *blogs* empezaron a crear un campo de comunicación en el que se empiezan a intercambiar ideas, empiezan a reaccionar personas de otros lugares que tienen otros puntos de referencias, otros puntos de vista, otros referentes culturales, como por ejemplo ahora en Australia tiene el historiador de arte Damián Skinner que trabaja con asociaciones de joyería contemporánea. Como crítico de arte su visión y su manera de juzgar la joyería tiene un punto de partida totalmente diferente

que en Europa.

¿Quién juzga? La familia. Yo creo que la Joyería Contemporánea es una familia bien grande. El circuito parece ser gigante pero en realidad es muy pequeño en donde por allí hay ciertos puntos adonde tú estas... todos conocen quiénes son los curadores, quiénes son los historiadores, quiénes son los jurados, quiénes los artistas de vanguardia, quiénes no siguen siendo propositivos y quién cada año trabaja con una propuesta diferente... ¿es válido que ellos juzguen? yo creo que sí, porque si te atreves a dar una propuesta te atreves también a decir por qué... tú estas marcando pautas... no es sólo dar las pautas, es una responsabilidad también.

Respecto a las artes plásticas donde el mercado está bien configurado y es difícil entrar, ¿puede ser que para los artistas latinoamericanos meterse en la Joyería Contemporánea pueda ser mas accesible, también gracias a la visibilidad que se puede alcanzar con las plataformas en Red?

Yo creo que esto no tiene que ser el punto de partida, el entrar en el circuito. Esto podría ser la falta o el error más grande que se pueda hacer como “querer pertenecer al circuito”. Allí es donde regreso con el tener cuidado con el aspecto de autenticidad, con la honestidad en el trabajo, porque si para ti la intención es esto...

la Joyería Contemporánea también tiene un mercado establecido, digo, los coleccionistas son los coleccionistas y una vez que entras en el circuito sabes quiénes son... y no es lo mismo mostrar, exponer, tu trabajo y querer meter en el mercado el trabajo. No, son totalmente cosas diferentes. Tú puedes ser invitado,

formar parte de una exposición y esto puede ser muy estimulante, te da gana de seguir ¿y luego? la labor es mantenerte allí, que esto implica mucho esfuerzo, renovándote cada vez de nuevo, y de nuevo, y de nuevo. Primero tú mismo, porque creo que no es la intención demostrarle a la gente sino demostrarte a ti mismo que lo puedes hacer. Yo creo que esta manera de trabajar, esta honestidad, siempre probar de nuevo, y llevarte al máximo, y para presentar una pieza tienes que hacer treinta para escoger una que valga la pena, esto es lo que va a llamar la atención del mercado... Esta gente va a comprar una pieza y es un tipo de inversión, esta gente no quiere comprar hoy una pieza que mañana el artista ya no está activo y está devaluado completamente. Esto es el motivo por el que los coleccionistas esperan tanto tiempo para estar convencidos de que el artista está totalmente establecido.

Quieren ver una trayectoria...

Si. Mi caso lo considero una situación especial, porque yo no tengo una galería. Apenas empecé a trabajar con *Platina* de una manera más o menos informal... pero yo me lo hice difícil: conscientemente decidí no trabajar con las galerías.

Ésta es la función de las galerías: decir a los coleccionistas “*este artista es establecido, confía en él*”, la galería te da la garantía de que si me compras a mí yo le ofrezco a él una exposición en la que va a tener otra vez una nueva exposición individual, un cierto estatus, tu obra no se va devaluando, al contrario. Esto es el mercado... Yo no tengo esto... yo me promuevo a mí mismo, yo llamo la atención casi en una manera brutal, estoy allí cada año, me estoy renovando, y la gente ya

descubrió esto. Ayer llegaron cuatro personas a la exposición que decían “*es que estábamos buscando dónde estabas porque vimos tu exposición allá y allá...*” y me sorprendió ver que es el cuarto año que me están siguiendo. Entonces cuando tienes esta intención y no es la intención de entrar en el circuito, yo creo que entras automáticamente por el aspecto de honestidad de la obra misma.

Que le aconsejas a los joyeros de México que quieren desenvolverse en esto, como el Proyecto Joya por ejemplo?

En primer lugar que dejen de llamarse orfebres. Hablé con ellos justamente de esto. Ellos se llamaban Joyas, Grupo de Joyería Contemporánea, Joyero, Orfebres y Artesano. Yo le dije piensa en tu nombre ¿eres joyero, orfebre o artesano? ¿y cómo estás adaptando esto para llamarte contemporáneo? ¿cuál es el punto de todo esto? ahora parece que cambió el nombre... Le recomendé tener la información visual que se tiene que tener, pero lo que le recomiendo es trabajar, probar los límites, ir al máximo. Hacer piezas, seleccionar, escoger, agrupar y poder mostrar tomando riesgos.

¿Estás en contacto con ellos? ¿te interesa lo que pasa en México?

Intento estar en contacto... tengo un compromiso personal con el hecho que me interesa, de alguna manera me preocupa, y yo no tengo ningún interés económico detrás de esto. a mí realmente me interesa por puro amor al arte... estamos de alguna manera en contacto, si ellos no me contactan, yo los contacto, y me interesa preguntar cómo va, qué hacen, qué pasa, a mí me gustaría tener

un cierto intercambio, ir y aportar. Ya lo hice cuando di los talleres allá, a mi me interesa dar, dejar que fluya la información. ¿Qué pasa cuando tienes esta información creativa? no te puedes quedar con ella, tienes que darla, que regalarla, que siga fluyendo porque esto te va a transformar también, te va a regresar con otra aproximación, te va a llevar a nuevas ideas. Aquí tengo esto pero me interesa hacerlo con mi gente, con la gente de allá y ver cómo cambia su manera de pensar, su manera de trabajar.

Este aspecto de la energía que fluye, esta retroalimentación que se genera en el acto del dar, también lo vives con tus alumnos cada día, me imagino.

El dar clases me mantiene vivo. Yo vivo 24 horas en la joyería desde cuando me levanto pienso en las clases, entre un tren de una escuela y la otra sigo pensando a la siguiente clase. Cuando vuelvo a casa desconecto de ser maestro y empiezo mi trabajo creativo... duermo poco, trabajo mucho, es mi vida... estoy totalmente para la joyería.

¿Cuánto influyó tu familia, de tradición orfebre, en tu trabajo ?

La Joyería fue mi negación y mi confirmación. Mi negación porque vengo de una familia de joyeros de generaciones, pero nunca tuve buena relación con mi padre y esto me llevó a no querer hacer nada en la vida que me pudiera comparar con mi padre. Ahora he llegado a la joyería y no me imagino hacer nada más, pero este lado tampoco lo busco, no niego este lado, ahora está totalmente en paz ... más bien me río ¿no? porque digo ya ves cómo es la vida.



KEVIN MURRAY

México D.F., 09 abril 2014.

¿Cómo empezó a interesarse por la Joyería Contemporánea y a escribir sobre ella?

Yo soy historiador de arte y empecé interesándome por todo tipo de artesanías... Me interesan las insignias, coronas, amuletos...

Pero en mi ciudad, Melbourne, hay una escena de Joyería Contemporánea muy fuerte e interesante... En Melbourne, la comunidad urbana trabaja mucho, como asiáticos y como anglos, pero nos falta una manera de conectar los unos con los otros, en este caso

hay muchos proyectos en la calle¹ para que la gente pueda reunirse. Yo como escritor tengo el papel de explicar estos proyectos.

¿Quieres decir que la joyería es vivida en Melbourne como algo social?

Hay también objetos muy estéticos, o artísticos, pero a mí me interesa lo que tiene un interés social.

¿Es por este interés que nace su proyecto *Joya Viva*?

1 Se refiere a proyectos como el *Festival of Street Jewellery*. Kevin Murray web page. On line: kevinmurray.com.au/partnerships/festival-of-street-jewellery.

Si. Tengo interés por la culturas del sur, porque nos sentimos lejos del centro del mundo... no hablo sólo del hemisferio sur, sino también Sicilia en Italia, Andalucía, obviamente México, y Australia. Viviendo en Australia es un desafío muy grande estar en el sur, por esto mi interés en aprender desde otras culturas del sur y crear una conversación latina-anglo.

He reunido el interés de los anglos en el diseño y el contexto de la tradición latina. Para mí es ésta la conversación en *Joya Viva*, entre modernismo y tradición.

(...) La globalización necesita a las culturas locales para tener un idioma de referencia, pero es importante que este idioma permita no sólo transmitir los colores o símbolos diferentes sino también el sentido de lo que la joyería hace en su propia cultura.

¿Es importante que concepto, técnica y arte estén juntas en una sola pieza?

En *Joya viva* la técnica no es tan importante, desde luego no creo que no haya lugar para la técnica en este tipo de joyería, pero en este caso los amuletos los puedes comprar en el mercado, no es necesario que estén bien hechos, sólo que tengan una historia muy interesante detrás, es más significativo el concepto, pero hay asuntos importantes en diseño para un amuleto, por ejemplo este tiene cabellos escondidos en su interior, algo escondido que es importante para la potencia del objeto, el secreto de la suerte es el valor añadido que se les atribuye a los objetos. Es un valor que va en contra del valor normal en la joyería, la cual pretende mostrar oro, piedras, diamantes, mientras que en este caso no sólo está escondido, sino sin valor económico.

¿Tras viajar por toda Latinoamérica, qué idea tiene usted sobre la Joyería Contemporánea de aquí?

Hay una generación de estudiantes que tienen interés en liberar la creatividad, tienen gana de conectar con los centros, particularmente con Holanda, Alemania, España. (...) En Australia, en los 80, nos visitó Jünger, antes sólo había algún artista pero no había el reconocimiento de este arte. De la misma manera *Área Gris* unificó Latinoamérica. Ahora para mí es muy interesante la escena en Santiago de Chile, hay muchas propuestas interesantes, allí la Joyería Contemporánea está más desarrollada que en D.F. La situación me recuerda Melbourne en los 80.

¿Si se habla del centro de la Joyería Contemporánea hay, entonces, que ubicarlo en Europa?

Si. Por un lado la ambición lleva a la persona a viajar a Europa para obtener reconocimiento, y por el otro lado da la posibilidad a un mexicano o un italiano de entender su propia identidad. Para mí esta tensión es muy interesante. Por ejemplo, en México, la *Fundación Otro Diseño* representa el camino hacia Europa, mientras que el colectivo *Sin Título* es el camino mexicano, que aún no está trazado. Es importante para cualquier cultura tener esta tensión entre local e internacional, crea muchos argumentos interesantes.

**¿Cómo ves el camino de *Sin Título*?
¿Está buscando su identidad o hay una
tendencia en la emulación de lo que pasa
en la joyería internacional?**

Sin Título es exótico para el norte, la idea es atraer su atención con algo diferente, pero hablando con ellos, me doy cuenta que tienen una actitud rebelde contra el mundo.

**¿Puede ser que entre las demás
vertientes, la conexión más directa de la
Joyería Contemporánea sea con la joyería
primitiva, como los amuletos, por esta
carga simbólica y mágica que comparten?**

Si, como el primitivismo es un aspecto del modernismo para volver al pasado para encontrar algo real natural... es una oportunidad muy fuerte en el sur para recuperar las culturas antiguas, indígenas... pero hay un problema con esto porque el peligro es la apropiación de otra cultura sin permiso. En Australia, en Nueva Zelanda hay más joyeros indígenas que están haciendo joyería artística, traduce su cultura en un idioma moderno. Con Damian Skinner acabamos de publicar un libro sobre la Joyería Contemporánea en Australia y Nueva Zelanda, y el papel de la joyería en la colonización. La colonización nuestra es diferente de la de México, porque los católicos tienen tradición de amuletos, mientras que los anglos de Inglaterra creen que estos objetos son para los niños, es una señal de bajo desarrollo cultural, hay un prejuicio contra las culturas nativas. Por el contrario, en Latinoamérica hay más oportunidades de sincretismo entre culturas.

En la Joyería Contemporánea son muy pocos los historiadores de arte como usted que se interesan por ella, ¿cree en la necesidad de la formulación de un criterio de juicio fuera del mismo circuito creado por los joyeros/galeristas/coleccionistas?

Nunca sabremos los secretos de las técnicas de joyería, y esto es una falta. Creo que mi papel es para hacer más amplia la audiencia de disciplinas como ésta, porque es como desafiar la *comfort zone*. La Joyería Contemporánea tiene una comunidad muy fuerte y amistades muy potentes, y todo esto es muy agradable, pero a la gente de fuera no le interesa, yo creo, que este hecho sea un gran problema en este momento.



OFELIA MURRIETA

México D.F., 15 marzo 2014.

Cuéntanos un poco sobre tu formación y como esta influyó en tu obra.

Yo soy del norte del país y esto es muy importante, somos como los del norte de todos países, somos más prácticos, más directos... muy apegados al trabajo. Yo vengo de una familia de agricultores, apegados al campo pero no campesinos. La agricultura del norte es industrial, yo descubrí las máquinas al lado de mi abuelo, pero también descubrí cosas básicas de mi vida, como mirar la realidad. Mi abuelo me enseñó a mirar los brotes del trigo, cómo rompía el maíz la tierra y salía, el esfuerzo que hace cada planta, cada animal, para vivir, esto es muy importante en mi vida. Mi abuela me enseñó la poética del tiempo,

eran personas muy savias pero sin grandes estudios académicos, era gente de campo pero con mucha formación humana. Mi abuela nos hacía ver por ejemplo la belleza de una rama, como hacia la vida, la naturaleza, formas que repite. Por ejemplo en el mar encontrábamos las formas de los caracoles, y luego las encontrábamos en las ramas de los árboles... y luego nos hacía rituales, muchos rituales... esto ha sido muy básico en mi vida, ha sido una formación visual muy apegada a la naturaleza.

Antes de la Universidad y me dan una beca para el Colegio de México para estudiar historia. Para mí ha sido un enfrentamiento muy grande porque el norte con el sur, hace años, no tenían relación. Para mí el sur estaba

allá, lejos... y entonces yo llego a la Ciudad de México y me enfrento a una realidad completamente diferente y me enfrento sobre todo a la cultura popular. Allá en el norte era práctico el asunto, no hay tanta, todavía hasta la fecha la cultura popular es otra forma de expresión. Aquí es la abundancia de color, la abundancia de formas, la abundancia de fiestas... me enfrento a esto y también a una actividad política, estuve en la matanza del 2 de octubre en la plaza, lo cual me formó ante un choque absoluto ante la realidad de la vida, y a las consecuencias de esto, en México no pasó nada, llega el momento en el que tú dices ¿y lo que viví qué fue? Pero en la realidad de lo cotidiano no pasó nada, no pasó nada...

Tienes que empezar a descubrir cuál es tu parte interna y tu externa y el compromiso social que esto implica. El haber estado allí es un compromiso social que revierte muchos años después en mi vida.

Me caso y tengo dos hijos, uno es parido por mí y el segundo es adoptado, también esto es importante, el compromiso con mi hijo, Francisco, es un compromiso de vida. Son dos formas de parir una con el corazón y la otra con el cuerpo, las dos son importantes, básicas... y la experiencia de ser madre me fascinó.

Soy feminista, participé con los grupos feministas en las marchas, sobre todo haciendo fotografía. Estaba en el consejo de la principal revista feminista en México, la revista *Fem*, y esto también es importante porque me muestra cómo esta cultura del machismo, esta cultura de "mujeres juntas, ni difuntas", no es cierto. Las mujeres nos sabemos acompañar, sabemos estar juntas, crecer juntas y hay mucha solidaridad entre

nosotras, yo puedo decir que mucho de lo que soy me forma también la familia escogida: mis amigas, y mis amigos...

Llego por razones de casualidad, o de destino, o lo que quieras a la Escuela de Diseño y Artesanías de Bellas Artes y allí descubro lo que verdaderamente va a ser mi vida. Empiezo haciendo cerámica y por los tiempos de la cerámica llego al taller de platería a platicar con mis amigas, y en este momento cuando toco la plata descubro verdaderamente quién soy, me lo transmitió el material.

Me encantó esto de limar, esta sanación de cómo va arrastrando la lima el metal y de cómo deja la huella... era como un arado que va marcando la tierra. Desde este momento decidí que quería trabajar con la plata o con los metales.

Estuve en la escuela todo el tiempo que pude, al terminar hice una expo de mis objetos y con una autocrítica, a pesar de que vendí, y de que me fue bien, dije "a mis piezas les falta algo". Son piezas bonitas, son piezas técnicamente bien realizadas, el pulido estaba bien, pero no contaban historias, no te decían algo, no te decían nada ¿no? Tomé una cierta distancia para ver el objeto y dije "¡no! yo quiero hacer un objeto que cuente historias", y no sabía que esto significaba hacer arte y no objetos de joyería.

Tuve la oportunidad de entrar a la Universidad del Claustro de Sor Juana, para cursar la carrera de Ciencias Humanas que es una carrera absolutamente maravillosa. En esta carrera estudias el desarrollo del pensamiento humano a partir de la aparición de las disciplinas de humanidades, entonces empieza uno con la filosofía y termina haciendo un análisis de la filosofía de la

muerte, un análisis de la filosofía del arte.... Bueno, yo puedo decir que soy una antes de la carrera y otra después.

Acomodé todas mis experiencias, como que todo se acomodó y al terminar la carrera me pregunté quién soy, qué quiero hacer y volvió otra vez aquella historia de la plata –que nunca la dejé durante la carrera, hice exposiciones... pero siempre con el gusanito de que si terminando me voy a dedicar a ser maestra, a la investigación... ¡pero no! lo mío es la plata– .

¿Cuándo empezaste a organizar exposiciones colectivas con otros artistas como Andrés Fonseca?

Fue justamente en aquel periodo cuando conocí a Andrés Fonseca e hicimos una primera exposición en los *Talleres de Coyoacán* que para mí ha sido un parte aguas. La exposición se titulaba: *Arte, Artesanía, Diseño ¿o Qué?* y exponíamos allí los locos que estábamos haciendo cosas extrañas con la plata o con los metales, y allí confluimos.

Hay una interpretación (sobre la exposición) de uno de los grandes teóricos del arte de México que es el maestro Jorge Alberto Manrique. Él habla sobre que finalmente la plata es un elemento de expresión y lo que nosotros estamos haciendo es como pintar al óleo, o sea, pintar tiene dos elementos el soporte y el medio, la pintura, nosotros estamos usando la plata como medio para expresarnos... Allí fue donde yo descubrí que se pueden contar historias con la plata.

Posteriormente en el mismo espacio se presenta una expo que se llama *De Eros a Thanatos* que va desde el 14 de febrero que es Eros, el día del amor, hasta el Thanatos,

el 2 de noviembre, con el tema de la muerte tan importante en México. ¿Qué estábamos haciendo en aquel momento? Joyería con concepto. Estábamos tomando un concepto y lo estábamos traduciendo en metal a un objeto. A partir de allí nosotros –y cuando digo nosotros es Fonseca, Lucila Rousset, yo y otras personas- empezamos a trabajar lo que es el concepto en la joyería y yo no he dejado de hacerlo.

¿Nos puedes contar un poco acerca de tu obra en joyería?

Yo tengo colecciones de lo que quieras, pregúntame y lo he hecho, porque he trabajado desde los temas femeninos, los arquetipos sobre todo... en cada objeto que produzco hay atrás una gran investigación, no sólo en el campo de las formas sino también en el campo de las ideas. Por ejemplo hice una colección de la sirena un día alguien me habla y me dicen Ofelia vamos a hacer algo que tiene que ver con las playas mexicanas.... Pues ¡las sirenas! Puede ser maravilloso. Empecé a investigar todo lo relacionado con las sirenas, como arquetipo de la tentación ... pero era como una tentación de la intelectualidad, porque la sirena tiene cerebro y no la sexualidad, y realizamos una serie de más de 70 piezas que terminó en la *Feria Internacional de los Mares en Portugal*. Otro proyecto es sobre la pintura rupestre... también viajó muchísimo... y terminó en el *Instituto Cervantes* en Milán... como que las piezas caminan solas... son exposiciones itinerantes que se hacen no necesariamente para vender. Puedo hacer otras piezas con el mismo concepto para la comercialización, pero en principio las piezas están diseñadas

y pensadas para exhibir y contarte una historia. Por ejemplo la de pintura rupestre se llamaba *Ritos Aantiguos, Señales del Futuro*, es como cuando los humanos se enfrentan a la página en blanco, que es la pared en blanco, y hay que señalar, hay que decir por aquí pasamos como humanos. Entonces todas mis piezas tienen esto: una gran carga cultural, una gran carga de expresión, tienen una gran carga simbólica. Esto que traigo por ejemplo por principio es una muñeca, un juguete de arte popular, en España se llaman las Peponas, aquí se llaman algo así como, no sé, las Marías o algo así... la muñeca como arquetipo de feminidad, entonces hicimos toda una exposición que tiene que ver con la muñeca, con los juegos, con los rituales de feminidad. Y luego hemos hecho exposiciones con el tema de los tarot, de la Virgen de Guadalupe, con la muerte. Yo he trabajado muchísimo sobre la muerte, la primera exposición que hice fue a partir del cuadro de Brueghel, *El Triunfo de la Muerte...* desde el cual yo interpreto parte de la muerte, pero veo cómo estas formas que tienen que ver con la danza de la muerte europeas, cómo se trasladan a América. Se hace una mixtura de las prácticas funerarias europeas, se asocian con las prácticas prehispánicas y se traducen en esta gran fiesta de la muerte en México. Entonces desde esta primera exposición se hicieron muchas exposiciones y es el tema quizás más importante de la cultura mexicana.

Otra cosa importante es que cada pieza está acompañada de fotografía o de un video o de un poema. Por ejemplo las sirenas están acompañadas por un video y una poesía. No necesariamente hago yo el video, yo hago el concepto, la producción las imágenes y otra

gente me ayuda en determinadas técnicas.

También hay que decir que yo casi no trabajo en solitario, trabajo en equipo. Empezamos a manejar conceptos diferentes y hacemos seminarios para llevar a cabo un proyecto. Por ejemplo el del tarot fue diferentísimo porque teníamos un tarotista que nos estaba echando las cartas; los arcanos se dieron como fueron llenando en la mesa puesta del tarot y cada quien trabajó en el arcano que le tocó. Hicimos una investigación desde el punto de vista psicoanalítico, apoyándonos en una amiga psicoanalista que nos hizo una interpretación del tarot desde el punto de vista de la historia de quien reflexionó sobre el subconsciente y los arquetipos, como Jung. También tuvimos un experto en estéticas que nos hablaba de las diferentes manifestaciones y representaciones del tarot porque hay barajas de todo. Hicimos la exposición de las obras inspiradas en el tarot, contemporáneamente expusimos las cartas del tarot y había una persona leyendo el tarot en día de la exposición.

¿Por qué te cuento esto? porque mis objetos nunca van solos, siempre van acompañados de un saber. Si esto se llama Joyería Contemporánea, joyería conceptual, joyería ... a mí no me preocupa, yo expreso lo que yo necesito expresar, cómo se llame es la cuestión de los críticos que van a dilucidar cuál fue nuestro trabajo. Ellos lo van a clasificar donde lo quieran poner, los objetos tienen que hablar por sí mismos. Y hablan, generalmente hablan.

¿Mas allá de la joyería qué nos podría contar sobre su experiencia como artista y maestra?

Si, yo no solamente me ocupo de hacer joyas, también escribo, escribo poesía, tengo un libro de poesías que tiene que ver con la mujer, con esto de ser mujer en muchos ámbitos. Me gusta ser maestra, me he dedicado a la capacitación profesional por mucho tiempo, más de diez años, conozco a este país desde el norte hasta el sur por las comunidades, conozco a muchos artesanos y puedo decir que en cada proyecto hay un artesano que destaca, uno que sí aprovecha, uno que sí va a trascender lo cotidiano y a transformarse en un productor muy consciente de lo que está haciendo. Las técnicas artesanales, aunque no las domino todas, sí las aprendimos mucho en la escuela, pero las técnicas artesanales son casi infinitas porque no sólo produces objetos, sino también produces herramientas, produces conceptos, produces vivencias. Estar en un taller artesanal en Taxco es una vivencia maravillosa, escuchar la música, la comida, el ladrar del perro, el ruido de las máquinas, el calor del fuego, o sea: ¡es maravilloso!. Para mí este mundo en el que vivo es maravilloso, es mágico, es extraordinario. Yo vivo en otra realidad, esta realidad que presenta la televisión mexicana no tiene nada que ver conmigo. Me han preguntado por qué no he trabajado con la violencia, por ejemplo... y les puedo decir que sí trabajé un poco, hace dos años me pidieron que diera talleres en la cárcel. Trabajamos con 55 ó 56 presos, hombres y mujeres, y para mí fue una experiencia muy, muy importante, porque yo me niego a ver la parte oscura de la vida, aunque he trabajado con la muerte, para mí la muerte está viva, pero esta experiencia de haber trabajado en la cárcel, sobre todo siendo yo tan libre, del norte, porque en el

norte los espacios son tan amplios, la mirada se te pierde en el desierto o en el mar, no hay montaña, no hay bosques que limite tu mirada. Este principio de libertad para mí es muy importante. El haber trabajado con gente que está privada de su libertad, a mí me enfrentó a mi propia libertad, a mi propio ejercicio de moverme, de pensar... no te puedo decir que cambié mi forma de trabajo, pero me hizo más consciente de que tenemos más privilegios y opciones. Tú puedes optar, y no sé si todos podemos optar en la vida, y a mí se me dio la posibilidad de optar, y esto lo agradezco mucho.

Yo soy muy religiosa, no tengo relación con la iglesia como institución –porque como podrás ver a mí las instituciones me dan... como cosa...- pero lo que es el concepto de religar, de reunir, estar junto con, para... la Virgen de Guadalupe es una presencia constante de mi quehacer, es como una línea de conducta que te lleva a ser responsable, cuidadoso, no lastimar a los otros, si no es necesario ¿no? ...

Es una mezcla, en México somos muy incluyentes, ¿cómo te diré? nuestro estilo de vida y de forma de pensar tiene tantas influencias, tenemos la magia, por otro lado la religión, por otro lado las corrientes psicológicas, las corrientes como el budismo y la meditación y todo esto se mete como en una licuadora y hace una mixtura que viene saliendo una persona diferente, rara pero funcional.

Usted participó en el simposio *Área Gris*, ¿nos puede hablar un poco sobre esta experiencia?

La experiencia con *Área Gris* fue muy mala,

muy mala. Me parecen unas personas que encontraron un mercado, y que no se han puesto a investigar bien. Es mi experiencia, pero no puedo decir que lo que están haciendo sea malo.

Como persona Valeria no me parece una gente con la cual yo quiera trabajar. Pero han trabajado con gente en México de todo mi respeto: Martacarmela Sotelo, Holinka Escudero...

Me invitaron la primera vez a dar una conferencia. No estuve totalmente de acuerdo con lo que se expresó allí. Por ejemplo una de las críticas que escuché dentro del coloquio, era que en México trabajamos la plata por kilo o trabajamos demasiada plata. Mi reflexión es que hay una ley, o pensamiento antropológico, que los pueblos trabajan con los materiales a los cuales tienen acceso. En México somos plata. Si la gente se pusiera a investigar un poquito lo que es la historia del país se daría cuenta de que si el país se construyó es porque los españoles descubrieron una cantidad de plata y que esta plata está en Europa y construyó mucho de lo que son las monedas, los altares, o sea mucha riqueza europea salió de las entrañas de la tierra mexicana, yo esto lo tengo siempre presente, porque lo estudio, he estudiado la historia de México y sigo estudiándola.

Que me vengan a decir que nosotros usamos la plata y que no hacemos joyería conceptual o contemporánea a mí esto me tiene sin cuidado. Y sí me enoja.

Valeria me dijo un día "*va a venir un maestro y les va a enseñar lo que es hacer Joyería Contemporánea*", yo no necesito que me venga a enseñar ningún maestro. Aprendo de todo, viajo mucho, pero no quiero que me vengan a decir cómo hacer mi trabajo, yo

lo hago como puedo, como quiero, como lo logro.

Además yo en estos días tenía mucho trabajo, muchísimo trabajo, yo siempre tengo trabajo. En estos días yo tenía una exposición en China, que se fue a Egipto, India... entonces, pues, no necesito que me vengan a decir cómo trabajar.

Por ejemplo hubo una reflexión sobre una exposición que hicieron sobre religiosidad, dime tú si un europeo, con todas las cargas que tienen los europeos, pudiera venir a decirme a mí cómo se trabaja la religiosidad, si este país se mueve por religiosidad, se mueve... ¡por milagros se mueve!

Por ejemplo los italianos tienen una carga de pasión que no tiene Europa del norte, pues nosotros tenemos aquí todas estas mezclas. Si tú quieres ver sobre religiosidad te vas a todas las prácticas rituales de los indígenas, a todas las prácticas que tenemos en este país, nosotros antes de salir a la calle tenemos que persignarnos y decir "espero regresar con bien", encomendarnos a Dios, que todo vaya bien. ¿A mí me vienen a enseñar lo que es religiosidad? No porque no pueda seguir aprendiendo, sí puedo, pero hay formas y modos para todo.

¿Cómo crees que puede influenciar este fenómeno a la joyería mexicana?

Este movimiento no puede influenciar de manera negativa, hemos recibido tantas influencias, somos un país de tránsito de influencias...

Lo que se manifiesta es una gran ignorancia sobre lo que es México. México como podría ser el sur de Italia, donde ¿desde cuando están pasando influencias?

Desde los fenicios, desde allí pasaban, iban y venían, y así salió del Mediterráneo toda la carga cultural, que sale de España y llega a América... y esto nos ha pasado siempre y ahorita nos llega desde Estados Unidos una gran influencia y con internet tenemos una influencia de todo.

Así que negativo no, son las formas, quizás, en las cuales uno no está de acuerdo, son las maneras de vernos como un botín, como un lugar en donde venir a sacar como siempre se ha sacado. Somos muy conscientes, por los menos cierto tipo de gente, de todo lo que este país ha dado... habría que leer a Eduardo Galeano *De Las Venas Abiertas de América Latina*, para saber lo que ha pasado en este país, qué han hecho los europeos, qué han hecho los americanos, qué están haciendo los chinos, somos muy conscientes de que la riqueza americana siempre está presente. La gente viene y hace su América, pero no crean que nosotros no nos damos cuenta, no podemos hacer mucho en contra pero... no vamos a ser parte de un botín, yo me hago a un lado. No creo que sea negativo, todo depende, el azúcar tan dulce puede ser un veneno, entonces todo es positivo si lo quieres ver así, si lo quieres ver como una mezcla.

Nosotros somos mestizos, todo se mezcla aquí y todo entra: mira esto que tenemos aquí (toma en las manos una serpiente de madera que está en la mesa) esta es una serpiente, está hecha en Taiwán, en China o no sé dónde, pero en México tenemos una gran tradición cultural con la serpiente y si le ponemos alas la transformamos en la serpiente emplumada que tanto tiene que ver con la cultura prehispánica, si la mandamos a pasear por el catolicismo, pues entonces

es el pecado... todo depende como lo vaya a analizar.

Al final qué bueno que le dan una sacudida a esta manera de ver la joyería, conceptual o moderna o contemporánea... por ejemplo trabajar con basura con materiales reciclables, Víctor Fosado, ¡un maestro! lo hizo hace 40 años...

¡Que me vienes a enseñar! ¿qué quieres que trabajemos con muelas? Pues ¡trabajamos con muelas! Pero nosotros tenemos marfil, marfil petrificado, coral, papel, tintes naturales, ¿quieres que trabajemos con telas? aquí tenemos ¿cuántas telas? O con piel de pescado, en mi caso. Pero aquí sale esto no por una postura de Joyería Contemporánea, sino por una respuesta a las necesidades del medio ambiente y de la situación social, y económica, y de una gran necesidad de compartir conocimientos y dar herramientas para que la gente tenga una herramienta más para salir de la pobreza.

Qué bien que llegaron, pero es como cuando llegan los argentinos o llega otra gente a este país, es porque tiene una abundancia terrible y si no sabes ser mesurado, tener un poco de respeto, escuchar las voces y tomar lo que te pertenece, o lo que quieres hacer...

(...) Desde el siglo XVI México es global, somos uno de los países más globales, más importantes del mundo. En el siglo XVII con la *Nao de China* ya venían todos los productos de Oriente, y desde España venían los productos de Occidente. Lo puedes ver en los trajes, en las joyas, la filigrana, la talavera, la sedas, los bordados... tenemos una influencia universal y conocemos muchísimo de esto y lo aplicamos. Si analizas la joyería allí lo tienes todo: ¿qué material quieres que no se haya trabajado en este país?, ¿qué

influencia quieres que no se haya trabajado en este país?... es tanta la abundancia en México que es lo que impacta y que hace que nosotros estemos muy tranquilos... cómo explicar... necesitamos salir para mirar con cierta distancia lo que es México, y valorar lo que es México, porque nos han vendido la historia de que somos menos, de que somos tercer mundo, que no somos un país de punta...

Cuando yo traje a Carles Codina, la primera que lo traje fui yo, fui a Barcelona, fui a la Massana e invité a Carles y moví cielo, mar y tierra para traerlo. Carles no daba crédito de lo espectacular que era el trabajo mexicano, después él volvió por su lado y ya no saludó. La ingratitud es parte inherente de los extranjeros en México llegan se apropian y ya se van muy contentos y felices, aunque hay otros que no son así...

No es que vienen (los extranjeros) y a partir de esto florece algo ¡no! Aquí ya hay de todo, ráscale y lo encontrarás, van a decir que soy una ególatra impresionante del país pero es así, hay mucho. Lo que pasa es que nos pasamos haciendo cosas y no las contamos tanto, no salen, somos muy endogámicos.



ZINNA RUDMAN

México D.F., 27 abril 2014.

¿Cuál ha sido tu formación y cómo llegaste a la joyería?

De formación soy Licenciada en Restauración de Bienes Culturales, muebles y obras de arte. Entonces durante la carrera aprendí a hacer cerámica, pintura, inclusive joyería, pero fue muy superficial, porque si tienes que restaurar tienes que saber cómo se hacen.

Cuando fui directora de una galería no comercial en el Centro Deportivo Comunitario Israelita convoqué un concurso de artes plásticas y una persona me preguntó si podía entrar con una pieza de Joyería Contemporánea, y yo dije "por supuesto". Y desde allí supe que existía otro tipo de

joyería que no era joyería comercial, que no era de diseño, es una joyería única y con un concepto detrás.

Me encantó la idea y le pregunté si daba clases. Y sí, daba clases, es Lorena Lazard, fui a su taller una vez a la semana, empiezo a hacer piezas para aprender las técnicas, muy básicas... en un par de años realizo mi primera exposición en la galería donde yo trabajaba y muestro una serie de piezas diferentes. Empiezo a trabajar con diferentes mecanismos para una serie de anillos de gran tamaño que se abran y se cierren, que puedan contener algo dentro, o puedan cambiar elementos en diferentes materiales. Estos otros son anillos de boda judíos... desde el siglo XVI hasta el XVIII en Europa

oriental se tenían anillos de boda. Si la familia era rica eran anillos personales, si no eran comunitarios, un anillo por comunidad. Suelen tener formas de casas que se pueden abrir, así que haya la conexión con dios que bendice el matrimonio, siguen la forma natural de los anillos grandes que había empezado a hacer, se expusieron en otra exposición colectiva que hicimos.

En la primera exposición había también una serie de muñequitas que eran con las que yo jugaba cuando era pequeña y que les puedes cambiar la ropa... Trabajo con otros materiales, acrílico, fieltro, materiales reciclados, esto es de los candiles por ejemplo...

Luego me asocio con una persona que en aquel entonces era mi amiga, y pusimos una galería de arte contemporáneo, la *Galería Medellín 174*. A mí personalmente me interesaba exponer este tipo de piezas, me gusta hacerlas, me gusta que la gente las vean... es una expresión más de lo que pueden ser las artes plásticas, como la escultura, la pintura... esto es otro medio. Otros materiales, pero llegan a tener el mismo concepto que pueda tener un cuadro o una escultura, son esculturas en otra escala. Entonces como objetivo de la galería le quiero dar difusión a este tipo de joyería... organizamos exposiciones individuales y colectivas y después de unos años hice una mía, individual. Era una exposición referente a los infusores, las piezas son anillos difusores de té que se pueden usar, la idea es que todo se pueda usar... estas piezas tienen una plaquita que dice "amandoTe", "enloqueciendoTe", "tomandoTe", se pueden usar, son bolsitas de té. También he convertido los infusores de té comerciales en

piezas como este collar... una pieza de esta serie está expuesta en *Think Twice*.

En la *Galería Medellín*, en la exposición colectiva *Botánica*, hice un collar compuesto de tres partes que componen una hoja grabada, y adentro contienen bolsitas de telas para hacer un té. La idea viene de un libro que cuenta de un señor que se va en expedición a Afganistán y su jefe le dice una frase sobre tres tazas de té: en la primera te conozco, en la segunda estoy dispuesto a hacer negocios contigo, y en la tercera taza de té eres mi hermano y estoy hasta dispuesto a morir por ti.

Para hacer una exposición antes investigo acerca de un tema, en el caso de las piezas de té encontré un libro que da la explicación de para que sirve cada tipo de té que me gustó, se me hizo muy poética, (lee en una libreta) "*según cada tipo de crisis hay un té que servir: por ejemplo el English Brekfast es bueno para las crisis de trabajo y preocupaciones de dinero, te ayuda a despertar y enfrentarte al mundo; otro, un Té blanco, es para ocasiones muy muy especiales porque se cosecha una vez cada año; otro es para problemas artísticos, creativos, o cuando quieres viajar con tu imaginación a lugares muy distantes...*" entonces, en base a esto, cada pieza tenía la explicación de cada té que debería ir adentro.

¿Cuál es tu fuente de inspiración para empezar un proyecto?

De lo que estoy viviendo, de lo que me llama la atención... por ahorita...

Una pieza te va llevando a la otra y por tema y por técnica hasta que sientes que agotaste el tema, como en mi caso el té.

¿Realiza usted todo el proceso de creación de las piezas?

Para mí es muy importante conocer la técnica para concretar lo que quieres hacer, todo lo que eran mecanismos, bisagras, esto para darle cuerda... me gusta mucho aprender técnicas para solucionar estas cosas. Trabajé siete años de aprendizaje. He tomado varios *workshop* que más que la técnica trabajan con el concepto. Por ejemplo con Jiro Kamata era sobre cómo hacer de una memoria una pieza, teníamos que llevar algo, yo traje una bolsa de cosas que eran de mi papá. Él tenía una fábrica de guantes industriales, los moldes los tengo acá en mi casa como instalación, para mí estos guantes, que era donde yo iba a jugar cuando era niña en la fábrica, significan mucho... hice esta pieza que es un guante, que me la pinté en la mano, por esto lleva el plateado, era como si me estuviera agarrando mi mano. No quise hacerla de nuevo, porque está mal hecha inclusive el broche es industrial, yo se lo pegué... En el *workshop* donde todo el mundo decía esta pieza me da para más yo decía ¡no! Esta pieza la acabo aquí es una bonita manera de acordarme.

A mí siempre me ha gustado trabajar con las palabras (nos enseña un broche con la palabra "*statements*" calada en la plata) como que las palabras tienen un peso enorme en sí, entonces si tú quieres tener un concepto hay mucha gente que dice que tú el concepto no lo tienes que dar tan obvio como es una frase o una palabra, tienes que dar interpretaciones... pero hay piezas que ¡así son! No necesitan interpretaciones, como este collar que lleva escrito "*It's not you, definitively It's me*" que tiene que ver con mi separación de la galería... hay que aprovechar que uno tiene

su parte creativa y puede hacer catarsis con estas cosas.

La última exposición que se hizo en *Medellín* fue *Tribalera*, ésta es una pieza que hice con este tema, que hace referencia a las botas picudas ...

¿Como galerista cuál es su criterio para evaluar la Joyería Contemporánea?

Que se cumpliera con técnica, que fueran piezas únicas que tuvieran un concepto. Pedimos a los artistas una sinopsis de su trabajo como artista y tiene que ser coherente este texto con la obra...

Hay diferentes joyeros o diseñadores más comerciales que hay que reconocer su labor, hay una señora que se apellida Murrieta que expuso en Bellas Artes, a lo mejor el término de "contemporánea"... no es joyería tradicional pero no pasa a ser automáticamente Joyería Contemporánea creo yo, hay que tener una definición: pieza única, que tenga un concepto... hay mucha gente que se ha querido agarrar... "hago Joyería Contemporánea" pero no es así...

¿Entonces la obra de Ofelia Murrieta no tiene la parte conceptual que según usted es la que define a la Joyería Contemporánea?

Son colecciones que representan "lo mexicano"... a lo mejor la colección entera tiene un concepto, no quiero decir que sus piezas no dicen nada, yo creo que sí tienen un concepto porque de hecho es como la representante de la nueva joyería mexicana a nivel bastante reconocido...

Lo tiene como colección pero... no sé,

no siento que sean piezas de Joyería Contemporánea... también porque siento que la Joyería Contemporánea utiliza los métodos tradicionales de fabricación pero como que los lleva al límite para poder expresar lo que quieres, es una herramienta. Por otro lado, mucha gente puede no estar de acuerdo, pero para mí tú tienes que hacer las piezas, no las puedes mandar a hacer, no puedes hacer un dibujo o un croquis y que otro joyero te lo haga, para mí también es importante que lo hagas, la habilidad del joyero que lo realiza.

¿Cuál es, entonces, su posición con respecto al hecho de que la mayoría de los joyeros tienen dos líneas, una más artística y otra más comercial?

!De algo se tiene que vivir! es mucho más fácil vender algo más comercial, menos personal, porque las piezas llegan a ser sumamente personales, que esto es lo bueno y lo malo de la Joyería Contemporánea... son tan personales que los demás no se relacionan con ellas si no le llega, y si le llega la quiere tener a cualquier costo, por esto digo que es lo bueno y lo malo. O te encanta o no.

Algunos aunque sean piezas comerciales tienen algún concepto, algo que quiere decir la pieza. Es obvio ver cuáles son decorativas y las que te llegan, como los cuadros, hay algunos que son decorativos y otros que tienen algo más, que son atemporales inclusive... Pasa lo mismo en la joyería que además es más personal porque te la pones, al contrario de un cuadro.

Cualquier autor de Joyería Contemporánea lo dice: la pieza tiene una historia con quien la hace, el joyero, pero una vez que la expones empieza una historia con el que la ve y la

compra...

¿Nos podría decir los nombres de algunos joyeros que trabajan en un proyecto artístico propio independientemente de la participación en una determinada convocatoria?

No sé... hoy por hoy, fuera de Lorena, yo creo, y de una u otra alumna que tenga, que siga trabajando en piezas independientemente, sí hay un tema o no hay un tema, como de algo que le esté pasando ahora... No conozco tanto la obra de los demás. Con los que estoy trabajando, o sea el colectivo, que por ahorita vamos trabajando sobre los temas que van saliendo, *Joya Viva* con los amuletos... según los *workshop*... El tema lo elige la exposición. Por ejemplo, Lorena eligió el tema de la frontera, entonces todos trabajamos sobre el tema de la frontera... debe de haber quién lo haga (refiriéndose a quien trabaja de manera independiente. Ndr)... debe de haber. Yo ahorita, por ejemplo, quiero empezar una serie de piezas sobre algo que tengo en mi mente, no puedo saber cuántas piezas...

¿A quién estaban dirigidas las convocatorias de estas exposiciones en la Galería Medellín 174?

Desde la galería se lanzaba una convocatoria a través de internet, en mi base de datos y si ellos conocían alguien más que sabían que pudieran estar interesado... Con ocasión de *Botánica* hubo varios intentos de reunirnos, conocernos entre los participantes, en una de las reuniones en la cafetería del MUAC... Lorena organizó estas reuniones... desafortunadamente no siguieron...

¿Quién escoge los temas de las exposiciones y en base a qué criterios?

Los temas los escogíamos nosotros como galería, por ejemplo el de *Botánica*, siento yo que es como algo que te puedes relacionar fácilmente, como es un tema tan amplio... El objetivo de la galería al principio era que la gente conociera este tipo de piezas, que le fueran fáciles, porque hay piezas de Joyería Contemporánea que son muy difíciles, controvertidas, o sea difíciles de poner, por las dimensiones, que tienen un concepto muy fuerte, de derechos humanos, políticos... y además entonces creímos que era más fácil presentar una pieza con concepto pero con tema mas fácil que no fuera político, que no fuera... Nosotros lo quisimos hacer mas fácil para dar a conocer a la gente este otro tipo de joyería, que tenía un concepto, que era pieza única, pero que era fácil...

Con fácil no quiero que suene a sencillo o banal, pero si no estás acostumbrado no te vas a poner algo más... era como introduciendo a la gente...

Luego hicimos lo de *Tribalera*, que se puso de moda. Entonces pensamos que fuera algo divertido, que a mí también la joyería se me hace muy lúdica, mi primera exposición se llama *Decorosamente Lúdica*, es esta interacción con las piezas que no son sólo ornamento, ya dice algo de ti la pieza...

¿Cree usted que haya una confusión entre la joyería de diseño y la joyería como obra de arte? también en las exposiciones, como las organizadas por Valeria Vallarta, se pueden ver piezas más propias de la joyería de diseño ...

Si, creo que no hemos sido tan estrictos. O bueno, yo en la galería no fui tan estricta por lo mismo, quería que la gente lo conociera, con piezas más amigables, porque si hubiera sido más estricta, además de que no hay tantos joyeros que hacen Joyería Contemporánea no hubiera tenido muchos expositores... no pude ser muy estricta.

Yo creo que por lo mismo apenas se está dando a conocer, no se puede ser tan estricto, tienes que crear un gusto adquirido por la gente... a medida que conoces más estás más dispuesto a ver más opciones.

¿Según su experiencia de galerista nos puede decir quiénes son los interesados en comprar Joyería Contemporánea?

Es difícil porque desafortunadamente en México todavía está la joyería que es "aspiracional": o de moda, o de temporada, la gente quiere tener lo que tienen la gente que aspira a ser como ellas... no está muy difundido el querer ser único, si hay quién ha visto un poco más, quienes están un poco más empapados en este tema, y son las personas que las compran. Todavía desafortunadamente aquí en México es muy común decir "de qué material es y su valor", siguen muy unidos, por esto tampoco hay mucha experimentación con materiales alternativos... todavía es muy importante que tengan plata, oro y piedras para que valga la pieza. Sí sigue unida la pieza de Joyería Contemporánea a un metal valioso para justificar a lo mejor su precio. Creo que en México pasa todavía esto: gente que le gusta que le parece que su dinero se ve bien invertido... no hay un coleccionismo de Joyería Contemporánea.

¿Había gente que entraba sólo por curiosidad en la galería y acababa por comprar algo?

Nosotros invitábamos a las inauguraciones las personas de la *mail list* de la galería, después de la inauguración la exposición se podía ver sólo por cita, no era tan visible para el público, si se vendía algo era el día de la inauguración.

Con respecto al simposio *Área Gris*. ¿Participó usted? y ¿Cómo influyó éste en tu trayectoria?

Sí, participé en *Área Gris*. En cuanto supe que se estaba organizando quise entrar, de hecho luego luego le hablé a Andrés (Fonseca) y le dije ¡quiero mi lugar!

Con Lorena, como sus relaciones son con Estados Unidos, SNAG, sus maestros y sus amigos, lo que yo conocía era lo que se hacía allí, y aquí en mi círculo...

Fue muy interesante, incluso como galería fueron dos las exposiciones que se hicieron en *Medellín 174*, una de la asociación portuguesa de joyería y una de Estela Saez y Francisca Kwetiel.

Como eran europeas no eran piezas como las que aquí se hacen, a lo mejor no son piezas "bonitas" o de joyería que usualmente uno usa... entonces a las personas que usualmente iban a la galería les fue un poco más difícil entenderlas.

Para mí fue importante conocer gente que estaba haciendo joyería, gente del colectivo en el que estoy ahora, Cristina, Holinka, Fernanda... ellos se conformaron como un grupo de diseñadores que les encantó y pasaron a hacer Joyería Contemporánea.

Fue muy importante para los joyeros aquí en México que supieran que existía la Joyería Contemporánea.

¿Cuál fue la reacción o la respuesta de los mexicanos frente a este nuevo tipo de joyería?

Vino la gente y se entusiasmó... digamos que de un 100% de mexicanos que fuimos, los que estamos desde varios años involucrados con la Joyería Contemporánea puede que fuéramos un 15%, o sea muchos fueron en el momento... siento también que mucha gente mexicana no sabía a qué iba, oyó joyería, y es gente que lleva sus líneas comerciales y que no les interesó la Joyería Contemporánea.

Varias ponencias que se dieron de mexicanos creo que hubo como un choque con las ideas europeas. Los europeos, inclusive, sé que salieron diciendo "*¿de qué me están hablando?*", o sea "*estamos hablando dos lenguajes totalmente distintos*", porque a pesar de que venían los europeos explicando su experiencia o cómo trabajan ellos y los mexicanos la de ellos, no hubo un verdadero diálogo, muy poca gente en México, siguió con la Joyería Contemporánea, o no la entendió, o le pareció muy complicada, o no le pareció útil... por diferentes razones.

¿Usted cree que hubo una influencia muy fuerte en la Joyería Contemporánea mexicana del modelo europeo según cuanto se dijo y se vio en este evento?

Si. Desafortunadamente creo que se dio como el querer avanzar copiando un poco a ellos, pero cada país tiene su proceso. Europa lleva muchísimos años más haciendo

Joyería Contemporánea... entonces hubo una introspección: *“párense, no podemos hacer lo mismo, porque no somos iguales, porque no tenemos la mismas condiciones ¡vamos a hacer nuestro propio proceso”*. Esto lo hemos platicado mucho en el colectivo, sabemos que tenemos que hacer algo, no nada más hacer las piezas, no nada más exponer, sino empezar a difundirlo a otros niveles. Como lo que hemos hecho con el colectivo la Chiclera por ejemplo, que es una máquina de chicles donde compras la pieza que te salga. Es una edición limitada, son piezas con un concepto. Hacerlo como más digerible.

¿Se puede decir que Área Gris y los siguientes workshop os han guiado, os han dado las pautas a seguir sobre cómo hacer Joyería Contemporánea?

Ayudan, no son ellos que dirigen, es como una herramienta mas.

Área Gris abrió todo un panorama de qué está pasando en el resto del mundo, de América. No es que te digan cómo hacer, ellos te dicen lo que a ellos les ha funcionado, en su país, en su proyecto. Nosotros tenemos que agarrarlo y como decimos aquí “tropicalizarlo” según nuestras necesidades. No me dan la guía, son unas herramienta para mí, para seguir haciendo cosas, pero es con este conocimiento y con lo que yo traigo, con lo que yo vivo, que lo junto y hago la pieza.

¿Existen antecedentes aquí en México, que se puedan considerar antecedentes a la Joyería Contemporánea actual?

La verdad no me he metido mucho en este tema, sé que hay muchos artistas, escultores,

pintores, que su misma estética la traducían en joyería. Pero no sé si fue por el hecho de usar la joyería como otro medio de expresión o le pareció probar otra técnica.

¿Podría ser Víctor Fosado considerado un antecedente?

No lo conozco. No me he volcado a ver esto... debe de haber antecedentes, debe de haber...

Yo conozco al pintor y escultor Tello, yo conozco a la hija y me dieron a restaurar piezas de joyería que son las mismas que sus cuadros, es muy interesante... O William Spratling... a mí esto me llama la atención: habiendo esta vanguardia en técnicas y diseño hubo una época que se perdió totalmente en México. Ya había y se pierde hasta los 90, cuando empieza otra vez a verse el diseño en las piezas ¿qué paso allí? Desafortunadamente se empezaron a hacer únicamente reproducciones de cosas comerciales, de marcas y demás... ¿en qué momento dejamos de ser creativos? Teniendo una escuela bastante fuerte hubo un vacío de varias décadas.



SIN TÍTULO

Alberto Dávila, Cristina Celis, Fernando Barba, Holinka Escudero, Zinna Rudman y Paulina López. México D.F., 13 de agosto 2014.

¿Cuándo y cómo se formó el colectivo Sin Título?

Cristina Celis. Empezamos después de la conferencia de *Área Gris* donde surgió el interés en muchos de nosotros por conocer lo que era la Joyería Contemporánea. De allí se formó un grupo muy grande de artistas que se llamaba... *Proyecto Joya*, hasta se me óvido cómo se llamaba. Éramos casi 50 y de allí se fue depurando el grupo hasta que quedábamos unos seis o siete, y formamos *Sin Título* y ahora nuestra nueva adquisición es Paulina, el miembro más nuevo, lleva con nosotros dos meses ...

Nuestro interés principal era conocer lo que es realmente la Joyería Contemporánea.

La mayoría de nosotros somos diseñadores industriales, diseñadores gráficos, antropólogos, restauradora, textil... tenemos todos que ver con el interés por la joyería conceptual, empezamos a hiper-estimarnos, a leer, a tomar todos los cursos que pudimos, gracias a Valeria que trajo a los artistas. Primero tomamos un curso con Jorge Manilla, nos fuimos a Argentina y tomamos un curso con Ruudt Pertes, con Nelly Tanner, y seguimos todos estimulados, tratando de encontrar algo más sobre lo que es Joyería Contemporánea. Empezamos a hacer proyectos, empezamos a tratar de dar a conocer este tipo de joyería al público, haciendo proyectos en la calle, porque este desconocimiento es un problema en México, quizás en todo el mundo, pero mucho más aquí.

Alberto Dávila. Mucho de lo que sucedió fue que éramos conscientes de que a los inicios no teníamos idea de lo que era la Joyería Contemporánea. Nos interesaba mucho, nos entusiasmaba, pero veíamos nuestras piezas y era como: “esto no es” ¿no?. Fue por esto la búsqueda de preparación, de talleres, y toda esta retroalimentación que hemos tenido como colectivo, cuestionando nuestro trabajo, criticándolo, aportando, y lo que hemos intentado, al menos al parecer, es, poco a poco ir generando, no se si estética o conocimiento... ir formando algo que se pueda llamar Joyería Contemporánea sin sentirnos ni pretenciosos ni ridículos.

Zinna Rudman. Y de hecho queríamos quitarle el nombre de Joyería Contemporánea...

Alberto Dávila. Si, lo de contemporánea ya va en segundos planes, ya no tiene tanta importancia cómo le llamemos, pero estamos buscando que sí dé un brinco la calidad, porque nos topamos con mucha gente que se dice Joyería Contemporánea y lo que hacen es diseño comercial o diseño para bazares, no tienen una clara idea de lo que es Joyería Contemporánea, entonces lo que hacen es desacreditar el trabajo que hemos intentado llevar a cabo, es como una batalla de nosotros buscar/encontrar y al mismo tiempo educar a la gente sobre lo que hacemos.

¿Entonces qué es según ustedes la Joyería Contemporánea? ¿cuál es su perfil para considerar un trabajo como tal?

Alberto Dávila. Escribimos una definición. En una junta de trabajo hemos empezado a discutirlo, “¿para ti qué es? ¿Y para ti?...”, hasta que proyectamos algo y al final decidimos omitir lo de “contemporánea”, ya

que todo el mundo ya dice que lo suyo es Joyería Contemporánea entonces, como para nosotros esto ya es un lastre...

Fernanda Barba. Uno de los puntos que manejábamos era liberarse de los preconceptos establecidos de la joyería, o sea lo mismo es quitarle este “contemporáneo”, hacer joyería “sin título”, pero simplemente quitarle este título que creemos que está bastante contaminado, y hacerlo desde nuestra pasión sin tener que decir qué tipo de joyería es. Porque creo que los comerciales le dicen a lo “contemporáneo”, “!no, ustedes no están haciendo joyas!”, y de acá al revés, ¿no?. Entonces creo que tenemos que hacer nuestro propio camino sin que tenga un título la joyería en sí.

Cristina Celis. Primero lo que tratamos fue de salirnos de la joyería comercial yéndonos a otros materiales, olvidándonos de los metales, tratando de buscar otros materiales, otros conceptos, investigando, experimentando...

A mí me dio muchísimo gusto que durante el taller de Tanel Veenre por fin ya, nos dijo “ustedes ya hablan el lenguaje”, y esto fue como ¡UAU, Ya entendimos el lenguaje de la Joyería Contemporánea!, que siento que todavía no, pero por lo menos él sintió que ya podía platicar con nosotros con los mismos elementos, los mismos conceptos que hablan en Europa, o en Estonia de donde es él. No queremos hacer la joyería como la hacen en Europa, la queremos hacer como la hacemos nosotros, y aún dentro del grupo cada uno tiene su propia vertiente...

Zinna Rudman. Pero como grupo hemos hecho proyectos, como *La Chiclera*, fue un concepto de grupo que lo desarrollamos entre todos, aunque cada uno tenía su pieza, pero el concepto hace que haya una diferencia con

otro tipo de joyería, aunque eran piezas muy sencillas traían todo un concepto atrás, como el evento de la presentación. Igual lo de la cadena, quizás se había hecho en otras partes pero en México aun no se había hecho, como descontextualizar la joyería, o sea, meterla en una máquina de cicles, o ponerla en gran escala y sacarla a la calle... y esto lo hicimos como colectivo, entre todos.

¿Cuál es intención de estos eventos? Quiero decir la finalidad, el objetivo que quieren alcanzar...

Zinna Rudman. Enseñarle a las personas de manera lúdica lo que para nosotros puede ser Joyería Contemporánea.

Alberto Dávila. Enfrentarlos a este desconocido para ellos. Mostrarles algo que les brinque, para que digan “¿qué es esto?”, y entonces tener la pauta para explicarles un tantito de qué se trata... que esto también es joyería...

Cristina Celis. ...Y que la piezas tiene el valor por el trabajo y el concepto que tiene la pieza y no por el valor del metal y de las piedras.

Fernanda Barba. Quisimos empezar con cosas muy sencillas, es decir con juegos, con cosas que llaman la atención en la calle, para que no tuviera que ser meterse a un museo y que vieran la joyería porque creemos que esto aquí todavía no sucede. La idea es llegarle a cuantas más personas que sepan, que esto existe... por esto la necesidad de salir de la zona donde se exhibe la joyería.

¿La Joyería Contemporánea puede ser popular? ¿podría llegar a ser consumida por un amplio público?

Zinna Rudman. Si, sería muy elitista decir que sólo ciertas personas, o cierta educación, o cierto público... primero uno tiene que identificarse con esto...

Paula Rodette. De repente te encuentras con que vas dirigido a un sector, como que tus piezas sean contemporáneas o de diseño, siempre están de pronto dirigidas por el nivel socio/económico...

Zinna Rudman. Si, porque tiene siempre la connotación “joyería - artículo de lujo”, o sea, van pegados... usualmente...

Paulina López. Esto en el aspecto comercial, pero como modo de expresión urbana, hacer eventos en la calle u otros tipos de eventos o expresiones allí sí, no le puedes poner un valor... pero en la cuestión de valor de adquisición ya sí, va dirigida a un cierto público, como la pieza que tu traes puestas no se si la quieres vender a pocos pesos para que sea accesible a todo el mundo.

Alberto Dávila. Pero cuando intentas dirigirte a un público popular, de bajos recursos, no diseñas cosas caras, diseñas cosas que tengan concepto pero más baratas de hacer. Por lo menos mi idea, o lo que yo pienso, es que es más fácil, que la Joyería Contemporánea el problema no es que esté dirigida a clases económicamente poderosas, sino, sí, a personas educadas. Es más fácil hacer Joyería Contemporánea barata, es decir asequible por el precio, a no hacer Joyería Contemporánea para personas que no están educadas. Me parece que la Joyería Contemporánea, si lo es en este sentido, es por un gremio que sabe...

Cristina Celis. Es como el arte contemporáneo, si no lo entiendes y por ende no te atrae, tienes que entender qué es este tipo de joyería para que te guste, para que sepas apreciarla.

Alberto Dávila. He encontrado la definición que hemos escrito de Joyería Contemporánea, ¿quieres que te la lea?

“La joyería conceptual es el resultado de la búsqueda y desarrollo de piezas artísticas impregnadas de una intención formal que a través de las múltiples variables como el vínculo con el cuerpo, sus dimensiones o los materiales que la componen, integran un discurso implícito que se manifiesta en la lectura que los espectadores construyen al enfrentarse ante ella y resignificarla”.

Es algo largo, complejo, pero creemos que lo explica. Le quitamos Joyería Contemporánea por “joyería conceptual”. Queremos evitar la palabra contemporánea porque no nos está sirviendo...

Zinna Rudman. Yo creo que de repente hubo un abuso, que muchos joyeros o diseñadores, que dicen “¡ah, bueno, aquí me meto, Joyería Contemporánea!”, bueno, técnicamente es correcto, porque es una joyería hecha hoy en día, pero... no tiene esta connotación que debería tener.

Cristina Celis. Sí, porque en algunas parte de Europa ya le quitaron “de arte”, “de concepto”... porque finalmente es joyería, es la joyería que se hace hoy en día, no hay porqué decir “pintura contemporánea” se dice sólo pintura, escultura, joyería.

Si no hace falta una definición ¿cómo explicáis, entonces, lo que hacéis a la gente que os rodea?

Zinna Rudman. “Joyería” o “joyería diferente”, “piezas únicas”...

Paulina López. Es una disciplina que percibo se sigue viendo como una especie de hobby, aunque sí puede serlo, como una

especie de juego, dicen “¡hay, qué padre, qué divertido!” y sí que es padre, es divertido, pero me parece que no se le da la seriedad que nosotros le damos. Mientras que en Europa o Estados Unidos se le toma como una profesión, un trabajo como otro.

Zinna Rudman. Y como que está de moda, todo el mundo dijo ¡soy joyero!, o sea, aprendió una técnica, compró piedras... entonces estamos un poco luchando contra esto, distinguir lo que hay en los bazares es joyería de ornato nada más.

¿Cuál fue la dinámica que llevó a la auto selección entre los componentes del grupo Proyecto Joya, para formar el colectivo Sin Título?

Cristina Celis. Solita, la gente buscaba otras cosas en el grupo... buscaban vender más, comercializar... hasta que llegamos a unificar lo que realmente queríamos, la meta que queríamos lograr, y nos pusimos de acuerdo y decimos esto es lo que queremos y desde entonces nos quedó muy claro, y se formó este pequeño grupo...

los demás querían otras cosas, si le preguntabas “¿tú que quieres del grupo?” decían “quiero que me des todos tus contactos” o “yo quiero vender, que me ayudes a vender”, entonces...

Zinna Rutman. Antes era nada más hacer exposición/piezas, exposición/piezas, yo también lo estaba...

Fernanda Barba. Lo que pasa es como un reflejo, porque todos estábamos mal informados, y nos emocionó muchísimo, el conocer el lado “oscuro” de la joyería, esto nos atrajo... pero a cada uno le llegó de una manera diferente, entonces cuando empezé

como el “embudo”, definiéndose un poco más lo que es, fue cuando quedamos tan pocos. Muchos estaban en el rollo comercial, querían pasarela... no era el mismo fin que buscamos.

Cristina Celis. Inclusive llegamos a la conclusión que teníamos que ser pobres para ser joyeros contemporáneos, y quien vendiera una pieza estaba fuera del grupo!! (risas).

Quería saber si antes de Grey Área no sabíais nada de Joyería Contemporánea ¿cuál ha sido el factor, el momento, que os hizo decidir: ¿es con esto que quiero trabajar!, ¿es con esto que me quiero expresar!?

Cristina Celis. Al ver lo que se hacía en otras partes del mundo que aquí no existía, fue lo que me dio la inquietud para seguir con esto...

Alberto Dávila. Yo tuve en el último semestre de la carrera mi crisis en relación a la tesis, estaba muy fastidiado el modo en el que... a fin de cuentas el diseño se trabajaba... como que primero te plantean toda una libertad, “tú puedes diseñar como quieras”, “todo lo que haces está bien”, y a la mera hora de hacer la tesis (te piden): el contexto histórico, investiga más, y qué medidas antropométricas... ¿por qué me estas ahora bombardeando con este mono si así no fue como me educaste?, y entonces, quedé muy agobiado. ...Empecé a acordarme que me gustaba la joyería, siempre me gustó, y en el tiempo libre hacía mis cosas.... Y también en este sentido hubo este encuentro con los diseñadores que trabajaban en un modo, buscaban ciertas cosas, ya tenían el lenguaje del buen diseño... todas las cosas que a mí me empezaron a aburrir porque siempre estuve mucho más dirigido al

medio artístico tal vez, supongo que la prepa me condicionó con esto de que si estudias artes te vas a morir de hambre... y al final me decanté por el diseño, pero siempre la parte artística era muy clara en mí, y entonces ahora la apliqué a la joyería.

¿Cómo te influenció Grey Área?

Alberto Dávila. Cuando se celebró Grey Área estaba yo en este semestre, me enteré del evento pero para mí era muy lejano, no entendía de quién hablaban, pero sí me llamó a la atención, y así fue como hubo el acercamiento con ellos. Poquito a poquito empecé a reconocer a las personas que se dedicaban a esto. En una exposición que se hizo en el MUMEDI yo participé, no saqué nada pero fui a la premiación y me encontré un *cuate* (amigo), que se llama Edgar López, y le platicué que estaba haciendo joyería y me invitó a participar.

Fernanda Barba. Yo estudié diseño integral –que te enseñan un poco de todo y nada– para el proyecto final quería trabajar más con las manos, entonces, decidí hacer el proyecto final en joyería, de la cual no sabía nada, hice lo que estaba a mi alcance... después de salir de la carrera, empecé a meterme a cursos, y uno de mis profesores, Felipe Cárdenas, me aconsejó de ir a Grey Area, porque veía mi enfoque diferente a la joyería comercial. En Grey Area fue como una explosión, dije “¡de aquí soy!”. Igual llegué (al colectivo) por Edgar López, él me escribió, porque era el directivo del Proyecto Joya, y llegué cuando eran todavía muchas personas... y de allí empezamos a reducirnos.

¿Tenéis algún referente especial de Joyería Contemporánea europea que de alguna manera influencia o influyó en vuestro trabajo...?

Zinna Rutman. Hay momentos que viendo piezas en libros, exposiciones, te inspiran, pero no tengo un referente específico...

Alberto Dávila. Yo sigo usando mucho el metal y las piedras, así como muy clásico de la joyería comercial, o tradicional ¡pues!, y esto está un poquito mal visto en la Joyería Contemporánea... a mí en lo personal Karl Fritsch, que sigue utilizando metales y piedras, es uno con el cual me identifico, seguir usando técnica y materiales clásicos, pero buscar como que no parezcan estos... La plata me gusta por la sensación de trabajarla, no porque la quiero vender por su valor, y las piedras me gustan porque me gustan, punto. Entonces si los quiero usar los uso pero no quiero que la pieza final sea apreciada por sus valores sino por el concepto. Trato... no se... de buscarle la vuelta al material... no creo que la Joyería Contemporánea tenga que estar peleada con la plata.

Cristina Celis. Es que artistas como Jorge Manilla, que nos asustaba al principio porque lo veíamos como el mexicano que logró ser famoso fuera... Nos decía "*aléjense de los metales*", la pieza tiene que ser fuerte, tiene casi casi ser tan fuerte, que no puede ser con un material que no sea hueso, pelos, y sangre... ésta es la manera en que él trabaja pero no es necesario usar esto para ser fuerte, un concepto fuerte... éste se puede expresar también con un material suave, un plástico, peluche, plata lo que sea...

Es exactamente esto lo que quería saber, sobre este tipo de influencias. Cómo influyen en vuestra obra o en las elecciones que tomáis...

Cristina Celis. En este sentido sí, estamos influidos por todos, somos como esponjas... de todo, entre oyendo, leyendo, investigando, inclusive de los comentarios del público...

Para mí el material es la cerámica, es como lo que dice Alberto, es el material que te hace sentir cómodo, para mí es la cerámica porque la conozco de pé a pá y me ayuda a transmitir lo que yo quiero transmitir, es un material que domino. Antes era el cambio de escala, el cambio de materiales... pero en realidad no, lo importante es trabajar con lo que te ayuda a transmitir lo que quieres, y puede ser cualquier cosa.

¿Cuál es la praxis, o un ejemplo, de vuestro proceso creativo?

Cristina Celis. Como colectivo el último proyecto "*San Título*" lo trabajamos un poco como diversión, como burla a los santos, a los amuletos, un proyecto muy divertido. Cada uno de nosotros escogió un concepto a desarrollar, y llegábamos como en la escuela, íbamos a discutirlo, a corregirlo a enriquecerlo, y terminamos invitando a otros joyeros de otras partes del mundo a participar. Si nos enriquece mucho ser un colectivo, por este intercambio de ideas.

Fernanda Barba. Y también porque hay tan poco, que el hecho de unir fuerzas a lograr algo tú solo no puede...

Alberto Dávila. Cada quien tiene un método, sus materiales, sus porqués... personalmente me he quedado mucho con los

talleres que hemos tomado, la metodología que me ha gustado es básicamente ser honesto, entonces, mi metodología es ver qué traigo dentro, a ver qué me esta haciendo ruido mental, generalmente hago dibujos, o a partir de fotos, o pinturas, y sobre esto como que intento ir abstrayendo la sensación, lo que yo siento...

Cristina Celis. Si analizas el trabajo de cada uno de nosotros... Zinna por ejemplo es muy divertida, y sus piezas lo reflejan, así los resultados reflejan cada uno como somos...

Zinna Rutman. Es enriquecedor que teniendo este mismo lenguaje probamos las piezas sobre nosotros mismos, ¿entendiste lo que quise transmitir, llegó? ¿se entiende, o no?... Es buen ejercicio presentarlo primero entre nosotros que tenemos por lo menos este lenguaje, estas bases que son iguales.

Alberto Dávila. Otra cosa bien importante es que tú haces la pieza pero sólo tú sabes lo que hay detrás de esta pieza, entonces si la pieza no puede ser leída por los demás, no puede ser una pieza tan exitosa, o se va por otra tangente que no te esperaba, entonces si como artista pretendes ser muy serio con tu discurso, pretendes tener toda una línea con tu trabajo necesitas tener mucha práctica para dirigir tu pieza, para que no se te escape de las manos, entonces en este sentido es fabuloso tener mucha gente que tenga diferentes puntos de vista para leer la obra y decidir si cambiar algo o dejarlo.

Cristina Celis. entre nosotros nos enseñamos técnicas también...

¿Tenéis una formación en joyería además de los workshop de artistas internacionales?

Alberto Dávila. Yo estudié diseño industrial, y había el curso de Andrés Fonseca y Eduardo Graue, pero allí fue una embarradita, luego le vas buscando dónde y cómo... algunos tips que te dan los talleres del centro...

Cristina Celis. Estamos muy en desventaja con la gente que estudia en Europa porque somos autodidactas en este sentido...

Alberto Dávila. Te enfrentas a dos broncas: una en donde aprendes las técnicas y dos en donde aprendes a desarrollar un concepto. En diseño no aprendes nada que ver con el arte...

Cristina Celis. Fíjate que ahora en Europa allí si ya trabajan el diseño industrial de esta manera, conceptual, allí trabajan la silla que dice algo, que no es nada más una silla, cómoda, ergonómica, sino que es una silla con la que te identificas...

Paulina López. De hecho en la Universidad CENTRO, en la que estudié, la gente trabaja mucho con concepto en la carrera de textil y moda, claro quizás era mucho mas técnica pero rescaté mucho este aspecto académico...

Alberto Dávila. Depende mucho del enfoque de la escuela, ¿porque CENTRO? ¿quien fundó en CENTRO? encuentras diseñadores que están bien establecidos y tienen más en cuenta el concepto que el producto, van a educar a los chavos para que desarrollen el concepto porque es lo que les va a llevar... En la UNAM es la otra idea: "que pueda fabricar", "que sea productivo"... a mí me parece que en la UNAM la parte artística está demasiado separada del diseño. Hay dos clases en las que hay prácticas de arte y son las de Paco Soto, que es arquitecto... pero para la UNAM por un lado está el arte y por otro el diseño.

¿Realizáis vuestras propias piezas de joyería o dejáis en encargo su manufactura?

Cristina Celis. Yo creo que sí tenemos que dejar algo de nosotros en cada pieza, y esto lo he aprendido de los Europeos que han venido a enseñarnos, que es parte de lo que le pones. A parte del concepto hay tu trabajo, tu tiempo, tu lijada... a lo mejor puedes mandar a cortar algo con el láser pero es un elemento que vas a añadir a algo que estás armando tú, creo que si tienes que dejar sangre sudor y lágrimas, en la pieza. Yo admiro a mucha gente que mandan a hacer y no saben ni soldar. Este muchacho del cual estábamos hablando Edgar es un artistazazo, lo tienes que buscar, es buenísimo y no sabe soldar, no sabe cortar, no sabe hacer nada...

Alberto Dávila. Yo fabrico todas mis piezas, todos los procesos pasan por mis manos, es un momento muy introspectivo, es muy importante el momento de hacerlo, pero no me parece que sea forzoso que el artista realice la obra. Para mi es importante pero no creo que sea fundamental. Cada vez más se va hacia lo interdisciplinar, entonces, si se me ocurre que mi pieza brille y no sé cómo hacer las conexiones de los leds, tengo que buscar a alguien que me diga cómo, o si es una chamba muy grande tengo que delegar responsabilidades. Yo no le veo importancia pero prefiero que lo que yo hago sea hecho por mí.

Paulina López. Me parece importante, como dijo Cris, que la pieza tiene que pasar por tus manos. Yo tengo una marca y hago joyas en formato más comercial, sin embargo tengo otras piezas únicas donde si procuro hacerlas yo. Por cuestiones prácticas de proceso no puedo resolver yo todo, igual me gustaría, pero no es práctico, me apoyo en dos artesanos que trabajan dos distintas técnicas en metales. Tengo esta otra faceta que son piezas más

grandes, ahorita estoy haciendo una máscara de piedras y trabajo yo todo el proceso, juntar las capas de piedras, esmerilarla, ya es una escultura... no podría dejarla en manos de alguien porque nadie va a saber lo que yo quiero... tengo estas dos facetas y las dos son igual de importantes.

Fernanda Barba. Las pocas piezas que he hecho contemporáneas –dentro de mis limitaciones porque no soy joyera– he tratado de tocarlas en ciertos momentos, tener más relación con la pieza, cuando se trata de una pieza de exposición, cuando quiero transmitir algo, igual no tengo una marca como tal, pero sí he hecho piezas comerciales, y allí sí me ayudaron... darle un dibujo mal hecho, el planito al joyero y me ayudó en la parte técnica de montar un diamante. Estas son piezas más comerciales, un encargo de un particular, o alguna tienda o alguna venta, pero sí me parece que tiene que haber una relación de contacto con la pieza, no todo el tiempo pero sí debe haberlo...

Zinna Rutman. Yo hago todo y de hecho sí me crea conflicto que en piezas únicas alguien más las haga siendo joyería o pintura... así como Jeff Koons que tiene un equipo que realiza su obra. Si me conflictúa, porque también vale la habilidad de quien lo fabrica, o sea que cubres todo, el concepto, los materiales, cubres todo, o sea una pieza integral. Sí, no la veo como por partes: alguien que haga una cosa y la idea es de otro, se me hace una idea fragmentada, aunque al final son ideas geniales, hay algunas escultura de Koons que son maravillosas pero cuando supe que él no las hacía con sus manitas... Para mí sí es importante hacer, lo disfruto y también lo sufro.

Cristina Celis. Las imperfecciones que

luego salen, son tus imperfecciones también, tu huella... por ejemplo en la cerámica la gente se queja de las grietas, chorreadas... yo estas partes las veo bellas, las veo únicas ¡si quieres algo perfecto que lo haga una maquina!

Alberto Dávila. La técnica es un reto... yo quiero hacer cosas que sé que ya se podrían hacer, pero allí estoy hasta que salga, entre que aprendes la técnica y que te salga, son muchas horas de trabajo.

¿Es éste un trabajo que os da para vivir?

Cristina Celis. Tenemos una línea comercial que vendemos en museos. Yo tengo piezas en museos como lo del MUAC o el *Rufino Tamayo*...

De mi parte estoy tratando de unir las dos líneas para que sea una sola. Que sea accesible y que tenga el concepto. En las tiendas te dicen “*esto no se va a vender*” “*es muy caro*” o “*tiene que ser de plata*”, te obligan a lo comercial.

Fernanda Barba. Mi parte comercial he tratado de no hacerla en sí tan comercial, ponerle un poco de esto que traemos en la cabeza, pero aun así es muy difícil que la gente llegue a entenderte, y cuando esto pasa es algo muy chido. Es emocionante que alguien se emocione de la misma manera que tú con una pieza pero sí es difícil para el consumidor mexicano, porque a mí me pasaba que si dejabas piezas en una galería me decían que la compraban los gringos. Que chido que se fue, pero el mexicano está muy verde en este sentido.

Cristina Celis. Nos paso recién ¿no?, llegó un muchacho de Jalapa emocionadísimo, que ponía una tienda de diseño, que le encantaban nuestras cosas... pero la tienda le duró sólo

pocos meses porque el público de Jalapa todavía no está listo.

¿Dejáis las piezas también en la galería Ismos?

Alberto Dávila. No, yo sólo expuse una vez. En “pinitos”, sólo una primera experiencia, para luego decir ¡allí no! En los inicios nos llegaban proyectos que nosotros casi casi sin pensar aceptábamos entonces expusimos en la *Galería Ismos*. Por ejemplo yo no conocía la galería... sabía que estaba en la Roma, en la Condesa, pues, allí puede haber gente, y el tema me gustó, o sea como que todos estábamos muy entusiasmados. Cuando llegué a la galería para mí no es una galería, para mí es una tienda, y después veo que vamos a exponer en un cuarto de dos por dos. Yo no quería que se expusieran así mis piezas, así la lectura va a ser caótica, errada, entonces te das cuentas que tienes que empezar a no ser tan payaso sino a elegir los proyectos que puedan ayudar en lo que quieras lograr. Yo por ejemplo soy diseñador industrial, he trabajado en joyería como para de allí sacar dinero, pero en este momento prefiero preocuparme de hacer esto para mí, tener mi lenguaje, entonces en este sentido no sé cómo decirlo... pero he preferido hacer las cosas de esta manera. En *Ismos* no dejo nada, para mí es como una tienda, una galería debería tener cierta curaduría, mientras que allí vas y te encuentras fusiles de piezas...

Cristina Celis. Nos explotan bastante allí en *Ismos*. Vas allí muy enojada y te calman porque, es verdad son muy lindos, pero explotan mucho, todo a consignación, cuando se venden las cosas no te las pagan inmediatamente, y estamos muy castigados

todos, en realidad todas las tiendas son iguales.

Paulina López. En las tiendas de diseño o de museos nos dejan así, yo sufro cada mes que no nos mandan los cortes, y a ellos les vale. La organización de las tiendas es un relajo, alguien le lleva la contabilidad, no lo sabe hacer bien, es todo un círculo... no puedo dedicarme ahorita a vender piezas únicas y nada más porque no sé a quién venderlas...

Alberto Davila. Allí está el gran problema, muchos de nosotros acudimos a tiendas de museo porque se supone iba a haber visitantes que eligieran el concepto, la hechura, el diseño, sobre lo que pueden encontrar en cualquier lado... llegas y te encuentras que las marcas y los nombres típicos, así como mexican kitsch están en la vitrina de enfrente, y quien tiene una propuesta un poco más diferente o fresca son relegados. Que no se venda es una realidad, una galería de Joyería Contemporánea aquí en México no me parece un proyecto todavía rentable.

Cristina Celis. Sí, pero en Europa hay gente como Hanna Hedman que dice no quiero prostituirme haciendo cosas comerciales, mejor trabajo en una juguetería, porque ella no le va a entrar a esto de hacer cosas más baratas... allí ninguno vive de esto tampoco, ni los más famosos.

Paulina López. Hacer piezas comerciales es también muy complicado. Si no tienes el dinero o la infraestructura... yo ni siquiera llego a hacer piezas comerciales, mi producción comercial llega a cuatro piezas. Y a final de mes no tengo el dinero para pagar el taller.

¿La experiencia del simposio *En Construcción*, en Argentina?

Fernanda Barba. La experiencia en Argentina fue muy padre porque yo no conocía este lado de Latinoamérica, ni siquiera de lo que estaba pasando, porque *Área Gris* era en parte lo que estaba pasando en Europa, lugar de costumbres totalmente diferentes. Entonces llegas a un lugar donde son todos latinoamericanos y en cierta forma te sientes identificado. Está padre conocer esta otra parte y ver que hay muchas cosas en común y aparte que te mueve lo mismo que a ellos. Fue una experiencia culturalmente muy enriquecedora y en cuanto a joyería también. Han sido unos días... ya que somos muy intensos todos: chilenos, argentinos, brasileños... Había mucha ganas de aprender porque de este lado no hay nada, estábamos todos como muy "hambrientos" de aprender.

Cristina Celis. El taller que tomamos por ejemplo era con Nelli Tanner se llamaba *Blanco* porque ella está en un país donde todo es blanco, todo rodeado de hielo y nieve, tan distinto del nuestro que es puro sol y color y brillante... fue interesante porque todo fue en blanco, sin color. Estuvo bueno ver la diferencia de según dónde vives y los estímulos visuales que tienes, tiene mucho que ver con el resultado de tu obra. Yo estudié hace muchos años la maestría de diseño en Londres, y éramos dos mexicanos. Cuando terminábamos nuestras lámparas o las cosas que hacíamos el otro mexicano y yo todo lo pintábamos en rojo o amarillo, y los ingleses todo en negro y blanco. Nosotros explicábamos que vivíamos en el color, y allá nunca sale el sol, todo era gris, y esto se reflejaba en la personalidad de cada quien. Nosotros bailábamos con nuestras cosas, mientras que ellos decían "¿por qué en amarillo?", les lastimaba la vista.



MARTACARMELA SOTELO

Estado de México, 22 de agosto 2014.

¿Cómo pasaste desde la arquitectura al grabado y de éste a la joyería?

Durante la carrera de arquitectura, me dediqué también a trabajos de diseño industrial, mobiliaria, textiles, etc... empecé a probar diferentes técnicas, cerámica, grabado, pintura, orfebrería. Duré como 2 ó 3 años aprendiendo estas técnicas... cuando llegué a Londres decidí hacer la maestría en arte en el *Central Saint Martins College of Art and Design*. Empecé a trabajar un poco instintivamente... me doy cuenta que un objeto en tres dimensiones se podía desdoblar en dos dimensiones. Desarrollé un proceso en donde a partir de un objeto lo forraba con tela, y con cera de vela empezaba a marcar todos

sus trazos y luego lo planchaba y entonces empecé a obtener imágenes y deshilaba. Estas son memorias ya con mi presencia y la de los objetos: vemos aquí las puertas, la tijeras, hago toda una análisis de las sillas, mesas... en este proceso es como si el objeto explotara y luego empiezo a reconstruirlo. En papel hago lo mismo...empiezo también a crecer en escala, con marcas siempre más grandes y lo que se queda grabado es el relieve junto con tierra, óxidos... En la beca del FONCA de jóvenes creadores, hago la intervención en la *Casa del Conde de San Bartolomé* de Xala y son puertas y ventanas gigantescas y obtengo estos lienzos...

Me dan una residencia artística en Oaxaca y al estar trabajando de regreso con el tórculo

me doy cuenta que si recorto la ropa usada que tengo y dejo solo las costuras y las grabo, puedo empezar a dibujar con estas líneas...al final me encuentro con todos estos “cadáveres” de ropa en el estudio, y las regreso al cuerpo de donde venían, entonces esto es mi primer proceso de acercamiento a la portabilidad del arte. Ya no sólo eran las mías sino que la gente empieza a dar las suyas, empiezan a tener referencias personales de memoria con cada uno, todas son piezas únicas... Fue cuando me encontré con todos estos “cadáveres” de ropa cortada y colgada... no sé, siento que todo tiene una memoria, entonces el tirarlos, nada más porque sí, no me atrevía... entonces los colgué en la pared, pero llevarlos así deshilados no me apetecía y los empecé a enrollar y amarrar de diferente maneras... y cuando la gente empezó a ponérselos pensé: “estoy haciendo una pieza portable para alguien”; y la gente me traía las camisas del abuelo, porque tenía las iniciales en la manga, tenía quemaduras de cigarros o que la camisa tenía no sé cuántos años o la habían usado en un importante evento, entonces ésta era una manera de que la persona pudiera llevar este recuerdo que tenía guardado en el closet. Ellos mismos me pedían hacer este tipo de joyería, camisas de niños...

Siempre tratando de jugar con la memoria del objeto y el objeto mismo... empecé a hacer *Altiplanos de Anillos*, grabando anillos míos. Estas formas de volver el anillo en telas... empiezo a recuperar estas imágenes y estas formas hasta que regreso a la reconstrucción del objeto, hasta volver a portarlo...ésta es la reconstrucción de las piezas.

En este caso, de estas misma formas empecé a jugar con cartones, los cuales me

empezaban dando otra forma, empezaban a moverse...y lo que hice fue literalmente hacer un vaciado de las formas que me estaban dando del anillo base.

¿Ya conocías acerca de la Joyería Contemporánea, cómo la descubriste?

Después de haber descubierto la portabilidad de mis piezas, empecé a investigar un poco lo que era Joyería Contemporánea y coincidía que justo iba a venir a México *Área Gris* le escribí un email a Valeria Vallarta a través de la página web preguntando dónde comprar los boletos que me gustaría participar. Ella me contesta que acaba de ver todo mi trabajo, que era una pena que me había conocido sólo ahora porque le hubiera encantado invitarme al blog que hicieron entre artistas. En *Área Gris* conozco a Valeria y es cuando me invita a la exposición *Think Twice*, en la que propuse unas piezas con la fibra de nopal. Empieza así mi relación con Valeria y con el mundo de la Joyería Contemporánea, que a pesar de vivir 4 años en Londres, no la conocía. En *Área Gris* conocí a Caroline Broadhead, que es de la *Saint Martin's*, y empezamos a hacer un buen intercambio, empiezo a investigar cada vez más...Con motivo de la exposición *Think Twice* en Nueva York Valeria me propone ser la directora de *Otro Diseño* en México, y acepté.

¿Cuál ha sido tu experiencia con las exposiciones temáticas, como *La Frontera y Amuletos*?

Para el trabajo de *La Frontera* regreso al grabado, y lo que hago es que la línea básica de la frontera entre México y Estados Unidos,

la tomo literalmente y la calo en una placa de metal. Esta placa la grabo y esta línea la vuelvo a pasar a otra matriz, (fueron matrices de diferentes materiales, linóleo, madera, metales blandos y gruesos). Entonces la idea es que la línea, mientras va pasando de la matriz al papel, a la matriz, al papel... se va deformando, entonces mi idea es que una frontera es realmente toda esta acumulación de apreciaciones y de interpretaciones que cada uno tenemos con respecto a ella. Lo que hice es juntar todas estas líneas en una línea vertical, haciendo una propuesta de una frontera vertical, y no horizontal en donde hay los de arriba, que son los que hacen la opresión a los de abajo. Al final del día tenía toda una serie de grabados, toda una serie de matrices y se presentó la caja con todas las matrices y la pieza final.

Para la exposición *Amuletos*, como sabes, mi pieza es *Toco madera*. Entonces me empiezo a encontrar con todas estas juntas de las mesas y de las sillas y lo que hago es hacer xilografías... sellos de estampados de madera. Empiezo a rescatar formas y me empiezo a dar cuenta que puedo trabajar con estas formas. Con todos estos ciertos caminos que voy encontrando, empiezo a trabajar linealmente, volumétricamente y en planos... empiezo a levantarlos en diferentes estructuras y empiezo a hacer el registro intermedio de las piezas, que son estos grabados, empiezo a darle forma a estas piezas, algunas regresan a la madera de donde vienen, otros son completamente lineares, otros tienen planos y líneas.

Esta última etapa en la que estoy regresando a los grabados que ya existían, empiezo a mapearlos con esta línea, y empiezo a crear estructuras a partir de este mapeo que se van

doblando en sí mismas, estas piezas no están aún vaciadas...

¿Además de tus trabajos experimentales, tienes una línea comercial? ¿*Gemas Tejidas*, por ejemplo se podría definir comercial?

Siempre he sido autodidacta en muchas cosas, empecé a trabajar el crochet pero en alambre, me compré un libro de crochet, empecé con él a hacer formas básicas y luego encontré una persona que hace un crochet divino, y empezamos a experimentar con la línea que se llama *Gemas Tejidas*, porque lo más importante es la pieza tejida que va montada sobre la plata. El poder tener este recuerdo de los manteles de la abuela de la madre, que tejían, y esta memoria que es a la que a siempre regreso...

Fue una colección muy exitosa porque se la llevaron al MOMA y ahora se va a presentar en el MAD, se trata de una venta de la colección de 50 joyeros seleccionados. Son piezas únicas que sí pertenecen a mi línea comercial pero son piezas que tienen un concepto... hay retroalimentación entre la experimentación y la línea comercial. Soy arquitecta y esta parte de la reproducción de las piezas y de la estructuración para su reproducción creo que me atrae muchísimo. Tengo toda otra línea comercial que tiende a ser muy geométrica, piezas muy estructurales... cada vez tiendo a hacer menos comercial y más piezas únicas aunque es mucho más difícil de vender.



WALKA ESTUDIO. CLAUDIA BETANCOURT Y NANO PULGAR

Múnich, 14 de marzo 2013.

En primer lugar nos interesa averiguar cómo y en qué medida la Joyería Contemporánea está influenciando la joyería latinoamericana, y viceversa: cuánto la cultura Latinoamérica influencia a su vez a los artistas Europeos. Nos gustaría tener una opinión de ustedes que viven y trabajan en Chile, y al mismo tiempo están muy presentes en el escenario Europeo: ¿existe todavía un centro y una periferia?

Nano: Es indiscutible que hay lugares más desarrollados en el tiempo, si entendemos la Joyería Contemporánea como una escena, y sin lugar a dudas que los centros más activos son Ámsterdam y Múnich... periferia, obvio

que hay periferia, y muy activa. La que me llama mucho la atención es Nueva Zelanda, lleva mucho tiempo, ya desde los 80, cuando Hermann Junger viajó allí, y despegó.

Siendo honesto la influencia europea es evidente. La influencia de artistas y profesores europeos, no porque son europeos, sino porque han desarrollado el concepto de Joyería Contemporánea y es éste el interés de quienes hacemos este tipo de joyería; ahora, de allí a transformarte, o sea, a la necesidad de europeizar tu trabajo para que sea válido... creo que esto *¡es una hueva!* Debería ser al revés: la posibilidad de hacer propuestas desde una identidad local y periférica es fundamental, además porque los europeos se dieron cuenta de que por ser tan

eurocéntricos se están cerrando las galerías, los coleccionistas se están muriendo y los artistas están medio aburridos ellos mismos.

Si tú vas a ver por ejemplo México: Jiro kamata pasa de *Mementopia* a *Arbolesque* por la influencia mexicana; Ruudt Peters *Corpus* es evidentemente el cristo negro del zócalo de la plaza central de México; Hanna Hedman se va a México y empieza poner color las piezas...

Justamente esto es lo que nos interesa saber, si la Joyería Contemporánea europea está buscando otros territorios. Como pasó en las artes plásticas que buscaron lo exótico pero que llevara algo de novedoso en relación con su identidad. Entonces me lo acabas de decir: Latinoamérica está influenciando a Europa también.

Nano: Todo el proceso de mercantilización de Europa estuvo basado en la mina de plata de Potosí y en la colonización de Latinoamérica y eso permitió que fuera Europa, sea lo que sea, el financiero. Ahora también existe un complejo de inferioridad que es súper claro: en Latinoamérica hay una tendencia a europeizarte para validarte, yo creo que no es necesario y además Europa está jugando con ventaja porque lleva más años y porque cuenta con departamentos universitarios de joyería bien establecidos.

Los lugares que han desarrollado esta estrategia han creados escenas más sostenibles en el tiempo. Yo antes pensaba que no, pero he cambiado mi visión y la existencia de programas universitarios resulta ser que por su existencia han generado escena.

Por ejemplo en Nueva Zelanda hay tres

departamentos de joyería con una escena súper potente que se desarrolla después de que partieron Freeman y Alan Preston...

Es lo mismo que paso acá los años finales de los 50: no había programa de joyería y al inicio de los 60, cuando *Galerie Ra* abre, me contaron que se sentaron a conversar sobre la necesidad de abrir un departamento en la universidad, ¡o si o si!

La necesidad de una investigación, de tener constancia de todo lo que pasa, y esto ayuda también a apoyar la experimentación, cosa que allí en Latinoamérica todavía no existe...

Nano: No todavía, hay que esperar un poco...

Lo conversaba con Ted Noten por ejemplo y él me decía que cualquiera que sea tu talento necesitas diez años para hacer una buena pieza, puede ser menos siete, ocho, doce, quince... no sé. Pero hay una cierta maduración. Los artistas que me interesan he seguido sus trabajos y hay una necesaria maduración en el tiempo. Yo lo veo en mi trabajo hay un componente temporal que yo estoy bien de acuerdo con la teoría de los 10 años. Hay un libro *The Craftman*¹ que hay la teoría de 10.000 horas si trabajas de lunes a viernes de 8 a 2 demoras como 6 años para hacer 10.000 horas.

1 *"Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado. De acuerdo con una medida de uso común hacen falta diez mil horas de experiencia. (...) en sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica, se puede sentir más plenamente lo que está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien. Mostraré que los problemas éticos del oficio hacen su aparición cuando se alcanza la maestría."* SENNET. R. El Artesano. Barcelona. Ed. Anagrama, 2009. Pág. 32-33.

Las horas que hacen falta para llegar a un buen trabajo de Joyería Contemporánea ¿Son horas de trabajo manual o de reflexión conceptual? Ha cambiado desde entonces, no es sólo trabajo de taller sino también de investigación...

Nano: La Joyería Contemporánea es una autorreflexión acerca de tu propio trabajo como joyero. El trabajo de mucha gente es “trabajar cerca de tu propio trabajo”, y esto te permite tener un trabajo con más profundo espesor semiótico. Es súper importante conocer la historia de la joyería... hay que saberlo, yo creo que sí, o a mí me gusta que mis alumnos lo hagan. Pero al final lo importante es trabajar sobre tu serie, y la siguiente serie, y si esto torna sentido un trabajo más malo, más bueno, pero para mí es importante ver la obra de varias series de un artista.

¿Qué os influencia de la historia de Chile? Recuerdo las piezas que me habéis enseñado, hechas con el artesanado local².

Nano: La gran influencia ha sido la tradición familiar del trabajo artesanal en cacho de buey y también otro material local que está muy ligado a un tema identitario, ya sea por un lugar geográfico específico.

Al principio era claramente acerca de la identidad... yo creo que cada vez más seguimos usando la búsqueda de la identidad como un *frame* para el trabajo pero se está

haciendo cada vez más personal también.

Claudia: También es una suerte desde nuestra historia personal viniendo desde esta tradición familiar artesanal, también es ésta una tradición chilena, entonces claro ...

Sin querer identidad familiar e identidad nacional se juntan ¿no?

Claudia: Sí, sin querer... nos damos cuenta de esta influencia.

Nano: Pero nosotros también estamos construyendo lo que significa la “chilenidad” en joyería. En Chile hay una asociación súper rápida entre Walka y definición de “chilenidad”.

Es muy interesante lo que dices porque de hecho los estudios de estética latinoamericana suelen preguntar ¿Qué es Latinoamérica? ¿Es un término que alguien desde el exterior define, o es efectivamente un término de identidad propia de un país? es decir, ¿Se construye desde dentro o desde fuera esta identidad?

Nano: A mí como artista, investigando qué es latinoamericano y qué es identidad... me acuerdo cuando fuimos a Melbourne y fue cuando empezó esto, y teníamos un cierto rechazo de ser catalogados como artistas latinoamericanos. Vivimos un año allá y después volvemos a Chile, básicamente porque yo quería estar en Chile. Viviendo allá me salió un amor por el hecho de ser chileno que no me había pasado nunca. Antes también había vivido fuera, en París, pero esta vez algo me pasó que necesito Chile. Con los años empiezo a desarrollar una sensación de pertenencia a Latinoamérica, pero con esta colección ya no sé si soy latinoamericano,

2 Me refiero a la artesanía en Crin de Caballo con la cual los Walka trabajan en colaboración con una familia de artesanos. Este tipo de artesanía es típica en pequeño poblado de Rari, a unos 300 kilómetros al sur de la capital de Chile, Santiago.

o si soy parte de la región de la Cuenca del Pacífico, que no sólo de Latinoamérica.

Claudia: Escuchando a Nano decir esto es muy interesante porque Latinoamérica es una mezcla y tiene una cantidad de influencias inimaginables de muchos lugares geográficos y la influencia del Pacífico específicamente está dada en la ornamentación corporal. Es interesante reflexionar sobre esto ¿cuál es la influencia en la ornamentación corporal indígena de Latinoamérica? pues, la del Pacífico, llevando los materiales locales por supuesto.

Antes, con los indígenas y los colonos hubo un primer mestizaje y ahora con la globalización hay otro mestizaje ¿cómo se refleja en la joyería?

Nano: El Pacífico no es por las carabelas o por los aviones, ¡Esto no es nada nuevo! En el Pacífico está absolutamente probado que la gente iba de un lugar a otro en canoa en tiempo inmemorable. Esto de la globalización no es nada nuevo sólo que es más evidente, más rápido. Hay una cierta estandarización. Pero ya pasó con el imperio Inca, ya pasó con la colonización de gente de Tahití, a Rapa Nui y de allí al sur, sur de Patagonia, en la Tierra del fuego, y éramos menos gente también, y ahora la comunicación, los teléfonos... pero el hecho de comunicarse es muy antiguo. Me interesa el Pacífico por esto, porque al final nuestros momentos más importantes como joyeros han pasado en el Pacífico: en Chile, en nueva Zelanda, en Australia, y en Rapa Nui. Sucede que ahora lo estamos haciendo con avión y es mas fácil, pero ésta se está haciendo desde siempre. No tengo un nacionalismo imbécil, vivo en

Chile, esto me dio una estructura cultural... pero la nacionalidad no es nada más que un fenómeno político jurídico, ni siquiera identitario. Chile tiene 7000 km de largo, Rapa Nui pertenece a Chile y es Polinesia ¿De que Chilenidad estamos hablando? Y el norte pertenece al altiplano y allí da lo mismo si es boliviano, peruano o chileno; el sur de Chile pertenece a Patagonia. La identidad es interesante como discusión... Pero en Chile no es nada más que un fenómeno político jurídico que está en tu pasaporte y significa a qué gobierno tu podrías exigir una cierta cantidad de derechos y hacerlos efectivos a este estado. No es más complejo que esto. Entonces al final es un pasaporte y un sistema constitucional; entonces el fenómeno es nada más que político-jurídico, no sé si identitario, la verdad. Creo que la identidad es más acerca de zonas, pero los países... son la relación de una persona con un estado en particular, con un determinado sistema de derechos fundamentales. Si tuviste la suerte de estar en Suiza tendrás un montón de derechos fundamentales, como de *human rights*, y si te tocó en África...

Los artesanos que no tienen la posibilidad de viajar, ¿Cómo pueden seguir desarrollando su arte sin tener este contacto, cómo lo tienen ustedes...?

Nano: Pero ¿porque tendría que existir este contacto? ¿porque tú asumes que es necesario que exista para el desarrollo?

Claudia: No, ésta es una pregunta muy interesante, y se tocó en *Área Gris* también, porque el hecho que vayan artistas europeos en Latinoamérica y introduzcan nuevas metodologías y también, por qué no decirlo,

tal vez nuevas estéticas, afecta a este tema.

Nano: Pero creo sea una petición de principios: la necesidad de que la artesanía mejore ¿Y por qué debería mejorar? ¿Y de dónde mejorar?

Claudia: Claro, porque en verdad... pero ¿y por qué no? es un derecho también.

Explico mi pregunta. Gracias a mi investigación de campo sobre la joyería artesanal de la ciudad mexicana de Taxco, me he dado cuenta de la dificultad de los artesanos de ir adelante, de poder vivir de su arte.

Claudia: Es una cuestión de mercado, que va súper rápido y la artesanía se queda atada, se queda detrás...

Por esto mi pregunta. Ellos no tienen la posibilidad económica de viajar... y su arte se queda quizás estancado, aunque tampoco creo que la artesanía tenga que evolucionar rápidamente.

Nano: Pero en mi experiencia en la artesanía chilena no es tan así, yo no veo que se estén muriendo los artesanos, ni nada... La mayoría son dueños de su casa, de su taller, los hijos van a la universidad, tienen autos bastante caros (...) Yo tengo muchos amigos artesanos tradicionales, mas viejos que yo, y ganan más plata de la que gano yo, y también el abuelo de Claudia, el papá y nosotros mismos hemos empezado así, vendiendo nuestras piezas. Ver los artesanos como estos "pobres artistas que no pudieron ser artistas" creo que es una petición de principios. ¡Por qué no! la artesanía tiene su propia vida de manera súper particular y los artesanos

tienen tiempo de tomarse el desayuno de tres horas y una manera mucho más real de trabajar que viajar, que la galería... ¡Ellos no! hacen su trabajo porque les gusta.

Yo siempre le pregunto a los grandes, grandes artesanos ¿y por qué usted hace esto? *"porque me queda bonito, no más"*. Muchos de los grandes artesanos parten de la artesanía cuando lo echan de su trabajo normal, esto se da mucho, entonces al final la artesanía lo salvó de no tener un ingreso. Entonces, cuando se dice pobre artesano, yo creo que es una petición de principios, y es una moda que se está usando de ser paternalistas que a mí no me agrada para nada.

Esto puede ser quizás según las áreas geográficas: entonces en Chile pasa esto, pero también es verdad que en México hay otra situación, que la artesanía ya no le da de vivir...

Nano: Alguna persona, pero no decir toda la artesanía en general, hay algunos artesanos que están con problemas de dinero, pero la artesanía está súper viva y es el nuevo lujo sin lugar a duda. ¡Es el nuevo lujo!

Claudia: Hay un tema también de innovación en la artesanía. Un ejemplo muy importante que podría investigar es *Artesanía de Colombia*, una asociación que se creó en los años 60. Ellos tienen una tradición muy rica de artesanía, de buen nivel técnico y ellos lo que están haciendo –porqué están compitiendo a un nivel de mercado increíble, las ferias que hay allí de artesanías son fascinantes– ellos lo que hacen es contratar diseñadores, tienen diseñadores neoyorquinos incluso, y les hacen asesorías,

pero no sólo en diseño, donde han ido creando productos innovadores con la misma técnica ancestral que han trabajado por años... Sino también hacen la asesoría de marketing... todo lo que necesitan para poder comunicar su trabajo y ese modelo es muy interesante.

Nano: Sí, aplican la metodología de diseño como una manera de *improving skills* para la artesanía, ahora lo interesante es que, si uno es apasionado de la artesanía, lo haga de manera responsable y también arriesgada.

Nosotros partimos como artesanos, nuestra escuela es la artesanía, y después se hizo conceptual por una necesidad personal, digamos, pero la base de nuestra escuela es la artesanía. Nosotros hacíamos piezas y las vendíamos en las ferias de artesanía, es una forma de subsistencia. Se empezó a generar un interés más complejo, y un momento, en mi caso, yo trabajaba medio tiempo en joyería, pero hubo un momento cuando me di cuenta que quería llegar a ser joyero; eso es hacer joyería, y si lo quiero hacer lo tengo que hacer siempre, y fue allí que renuncié a mi profesión de abogado y nunca más hice trabajos que no fueran joyería. A través del esfuerzo, del talento, de la suerte, resultó que podemos vivir de la joyería al cien por cien. Nosotros no trabajamos en nada que no sea joyería, hacemos un montón de cosas dentro de ella, dividimos nuestro trabajo. Entonces tampoco necesito vender mi trabajo de Joyería Contemporánea, porque me lo paga otra sesión de Walka Estudio.

Volviendo a su trabajo, ¿se puede decir que la joyería comercial que producen es la que sustenta vuestras creaciones más artísticas?

Nano: no, no la sustenta... nuestra obra, de Walka Estudio, se constituye en cuatro áreas: Joyería Contemporánea, artesanía contemporánea - que "linka" con moda - alta joyería, anillos de compromiso, con un diseño *avantgarde*, y luego hay otra de docencia y investigación. Todo esto es la obra de Walka Estudio. Es difícil de entender, es una relación esquizofrénica, claramente, pero esto es.

En este proyecto³ se puede ver parte de la pasarela y acaba como obra de arte que, en mi opinión, cuestiona la parte comercial de la moda de las pasarelas. ¿Habla de eso?

Nano: Si habla de eso.

Claudia: Habla de eso y también habla del proceso de hacer estas dos series... Experimentación de los materiales, está el concepto más potente, mucho más emocional.

¿ Ha sido una comisión este trabajo para la pasarela?

Nano: Lo de la pasarela fue una suerte de comisión, porque trabajamos con unos diseñadores argentinos que nos gusta mucho su trabajo, que se llaman *Docena*, en principio para hacer una exhibición. Como artistas visuales en una galería, la idea era hacer con esto una instalación y después resultó que nos invitaron a hacer la pasarela Estelar en *Buenos Aires Design Fashion Week*, trabajando a nivel colaborativo, en el sentido de compartir los procesos creativos, y surge así. Ellos diseñan la colección de vestuarios y nosotros diseñamos la colección de joyas.

3 Me refiero a las obras de *El Matadero*, expuestas en el Café Clara, lugar de la entrevista.

Después se queman y se transforman en éstas con una necesidad personal.

Claudia: Después nos dimos cuenta que el color de súper tendencia el “*pinky*”...

Hay mucha tendencia no sólo del “*pinky*” sino del negro también. Ustedes, en este caso han empleado justamente estos dos colores, ¿ha sido sin querer? ¿ha surgido en el *work in progress*?

Nano: igual nuestro trabajo ha resultado funcionar bien en el mercado, sin nosotros querer hacerlo para el mercado, es que gusta.... Volviendo a la teoría de los diez años que decía Ted... Como joyero desde que empecé a aprender joyería van a ser diez años.

Se está coronando esta pasión...

Nano: Las joyas están bien logradas, sobre todo las de artesanía contemporánea, y las de arte contemporáneo se están poniendo interesantes... éstas están buenas, pero falta, faltan tres, cuatro años, más...

Claudia: Se me olvidó decirte que puede ser interesante hablar con Ricardo Domingo, de Barcelona. Él está haciendo de asesoría de varios joyeros en México. Hay otra mujer también de México no recuerdo cómo se llama, dirigió muchos proyectos creativos por la minera de México, y mostró también, en una ponencia que yo vi en un encuentro de joyería latinoamericana, mostró cómo los joyeros de Taxco hacían todos lo mismo, que no hay ningún tema de diseño en sus piezas, enseñó cómo los asesora.

Si, es Mónica Benítez. Es de Peñoles,

pero es una asesoría muy, muy comercial, no tiene nada que ver con el arte.

Nano: Si, pero lo de Ricardo tampoco, es diseño , marketing...

Claudia: Es gente que necesita vender, de vivir de lo que hace.

Nano: ¿por qué el arte contemporáneo va a ser mejor que el diseño? Son dos cosas separadas no más.

¿Por qué, entonces, arte y diseño van a ser mejor que la artesanía?

Nano: No. Van en paralelo, no hay una mejor que otra.

Lo digo, porque allí hay una óptica de despreciar a la artesanía... de esta manera ella va a apoyar sólo y exclusivamente un aspecto, digamos, comercial, sin dar importancia a la artesanía local, que se ha perdido porque no se le daba importancia, entonces ahora se pasan la vida haciendo “Ositos de la Tous”. Pues, yo creo que es necesario buscar hacia su identidad, la de los artesanos.

Nano: yo también lo creo... Lleva un trabajo más complejo. Se puede hacer, y en lugares ha dado un resultado genial, y es esto el trabajo interesante.

Claudia: en Colombia esto se hace muy bien.

Nano: (...) El término Joyería Contemporánea no es toda aquella joyería que se hace hoy día, como definición... es una joyería que pertenece al territorio del arte. El diseño también puede ser contemporáneo, pero es “diseño contemporáneo” y no Joyería

Contemporánea; y cuando hago piezas de joyería desde el artesanado, también, es “artesanado contemporáneo”, pero en la metodología y territorio del artesanado.

¿Hace falta hacer distinciones?

Nano: Yo creo que sí, y creo que está haciendo muy mal la escena latinoamericana llamando Joyería Contemporánea a piezas de diseño, porque la audiencia ve estas piezas como si fueran mal logradas porque están puestas en un contexto... que no tiene nada que ver... eso es muy malo y además está sucediendo que se está usando el concepto Joyería Contemporánea para hacerte más fama ¿no?... porque tu pieza sea más cara, hacer más marketing, y esto está sucediendo en varios lugares de Latinoamérica, que le está haciendo un flaco favor a la posibilidad de desarrollar una escena sostenible en el tiempo. Porque el diseño latinoamericano está súper bueno en joyería; En Chile por ejemplo tenemos una escena de diseño en joyería súper buena; Pero como ahora se puso de moda la Joyería Contemporánea en el ámbito del arte, pues, claro le ponen su *website* o tarjeta *contemporary jewellery*.

No hay conocimiento, hay una ignorancia muy grande en el ámbito del arte en Latinoamérica, entonces la gente pone a todo *contemporary jewellery*. El problema es ¡que no es! y entonces pasa la gente de los “centros” y no la reconoce como tal.

Claudia: por ejemplo, ayer hablábamos con Nano de esto, antes de hacer Joyería Contemporánea qué pensábamos acerca de la Joyería Contemporánea... y teníamos una idea súper equivocada, por falta de información.

Nano: Por ignorancia, no más.

Claudia: Entonces, claro, no es ni bueno ni malo, simplemente es que uno, inocentemente, cree que es algo, y no lo es. Nosotros decíamos que hacíamos Joyería Contemporánea, y no lo era.

Nano: Era joyería de diseño. Pero pensábamos que si pertenecía... y allí empezamos a investigar, y luego nos dimos cuenta que no...

Fue necesario viajar para saber más...

Claudia: Sí. Nos fuimos a Australia, pudimos ver la diferencia, allí nos informamos y pudimos saber porque también lo vivimos, lo experimentamos. En Latinoamérica hay mucha gente que está haciendo “Joyería Contemporánea” pero hay una falta de información allí, a pesar de internet, a pesar de todo...

Nano: Pero ya no es por una falta de información por desconocimiento, por internet, por los seminarios, por las publicaciones, si alguien está equivocado sobre la Joyería Contemporánea, y su contexto, es una falta grave. Porque pudo haber una excusa años atrás... pero ahora sí se sabe. Ahora lo que hay que hacer es trabajar y educar.

Quién juzga en la Joyería Contemporánea, esta pieza es válida, ésta no; esta pieza es de diseño, esta pieza no lo es ...

Nano: ¿quién valida? La pregunta es súper interesante, por el contrario no sé si es tan interesante la diferencia entre arte y diseño... Lo que si es súper interesante cuando hay un buen trabajo, algo hay que uno reconoce un buen trabajo...

¿Un término de juicio podría ser la aceptación de un galerista? ¿Por ejemplo?

Nano: No. Es el trabajo. Si tú tienes un buen trabajo eres un buen joyero, si además quieres ser famoso, y si quieres más *plata*, probablemente necesitas una galería y todo...

¿El trabajo que vende, que esté apreciado por el público?

Nano: No. Es la existencia del trabajo. Los artistas y los diseñadores hacen cosas para que existan en el mundo, no porque se vendan... el trabajo de un artista es hacer una obra de arte, como el trabajo de un mueblista es hacer los muebles.

¿Y los premios? ¿pueden ser un parámetro de selección para valorar la Joyería Contemporánea?

Nano: El premio por ejemplo que entregan este año a Warwick Freeman yo creo que es un manso premio, pero a veces los premios, la curaduría, está más cerca del jurado que de la obra.

Claro, está sujeto al gusto personal del jurado... por esto insisto ¿quién es la voz autorizada que pueda juzgar, decir “esto es bueno”?

Nano: Si la labor de los galeristas, concursos... hay trabajo de calidad pero también hay el gusto personal. Pero hay algo en los buenos trabajos que es súper reconocible, que te puede gustar o no gustar pero como que es un buen trabajo es indiscutible, no sé si me explico.

Si, algo que trasciende y pasa a la historia. ¿Algo novedoso quizás?

Nano: No sé si novedoso. Una buena obra de arte no sé si tiene que ser novedosa, lo nuevo es una manera de acceder a lo bueno pero no creo que todo tenga que ser nuevo, y este afán por querer ser nuevo, diferente, yo creo que no es necesario, pero esto pasa, si, si... Por ejemplo estas piezas tienen un gran referente de Jorge (Manilla)... En el proceso las piezas empezaron a resultar en su resolución formal similares al penúltimo trabajo de Jorge, lo que vimos en *Schmuck* hace dos años, seguimos adelante, no decimos vamos a cambiar... porque parece que se están pareciendo a las de otro artista. Esto va a estar súper comentado, nadie me lo va a decir, pero va a estar súper comentado, que es como una copia de Jorge Manilla, y a mí no me importa.

¿Ha sido sólo una casualidad debida al procedimiento o hay una influencia?

Nano: No es sólo casualidad... si es que yo tengo un profesor de Joyería Contemporánea, mi tutor es Jorge. Yo converso con él, y él es muy abierto con nosotros... Hay una influencia súper dura también, de hecho.

¿Cuánto crees que ha influenciado el arte de Jorge Manilla a la Joyería Contemporánea europea?

Nano: la tendencia en el negro por ejemplo... bueno, él ha sido curador de la trienal del año pasado en Bélgica. Hoy en día están todos haciendo “rito”, “catolicismo”... Antes cuando vino Jorge a Europa, hace

nueve años, le dijeron “¡esto es lo que no tenéis que hacer acá!” y ahora Ruudt Peter está haciendo puros cristos, misteriosamente justo cuando iban a hacer una exposición juntos en México... Para mí Jorge es el nuevo Ruudt Peters. Creo que es uno de los joyeros contemporáneos vivos más importantes del planeta, tal vez con mayor influencia de la escena.

Esto es interesante porque no es sólo Europa la que influencia a México sino que está siendo influenciada por México. ¿Está influenciando también en el sentido de hacer que Europa mire hacia allá, organizando eventos como Área Gris por ejemplo?

Claudia: Europa se está dando cuenta de que la narrativa latinoamericana es súper interesante también. Puede ser una súper inspiración para un artista.

Muchos son de hecho los artistas europeos que van allí y se quedan con una fuerte empatía con la cultura latinoamericana.

Nano: El trabajo del nana surge de la explosión del volcán en Islandia y de estar en México.

¿El proyecto *Under That Cloud*?

Nano: Si pero esto después deviene “La” obra de la Nanna⁴ y no una piecicita para recordar (el episodio del volcán) como fue la exposición *Under That Cloud*, donde los artistas hicieron una obra, no toda una serie. Y el trabajo actual de la Nanna es éste, influenciado por este hecho.

4 Se refiere a la instalación *Swarm* de Nanna Mel-land.

Qué piensan ustedes de la última colección de Ruudt Peters expuesta aquí en *Spektrum*. Utiliza Cristos fragmentados, el collar de brazos en la cruz, son muy parecidos a la obra de Manilla y muy lejos de su estética anterior.

Claudia: yo creo que no va a decir que es una influencia latinoamericana. Él se presenta siempre como católico, cuando dicta *workshops*, yo no sé si uno puede decir que hay influencia latina en verdad. Allí ya es mestizaje, directamente. Nosotros también tenemos esto, el mestizaje, el catolicismo, la fusión indígena-católica, es muy interesante este sincretismo. En México es potentísimo, es uno de los países donde el sincretismo es más presente.

Nano: nosotros tenemos una obra del 2010 y son puros Cristos negros, y es indiscutible que es un gran artista, por la obra, por los premios, por los años trabajando, por las colecciones en donde está.

Nosotros los latinoamericanos tenemos un complejo de inferioridad que eso alimenta esta visión desde afuera, de que ésta es una periferia. Por ejemplo Freeman y Alan Preston no lo vieron así, y trabajaron desde la periferia, sin este sentido de inferioridad...

Si yo lo ví mucho en México la tendencia a valorar siempre más lo que viene desde fuera. Es una lástima porque se van perdiendo los valores autóctonos...

Claudia: Ahora hay la moda de ser latinoamericano, pero antes todos queríamos ser europeos, y ahora ha vuelto el orgullo de ser latinoamericano.

Nano: por el hecho de ser tan globalizado,

yo creo que trabajar desde una postura local te da más diferenciación porque eres tú mismo en una aldea global. Por lo contrario yo no le tengo miedo a la globalización... hay un ejemplo súper claro en la música, con el movimiento *Tropicalia*. En los 60 – misteriosamente pasa en los 60 como en la Joyería Contemporánea– se juntan los cinco o seis músicos más importantes del momento, y deciden abrirse a la influencia extranjera pero desde una posición super local. Vamos a usar la identidad, pero vamos a utilizar recursos que no son locales.

Resulta que surge el movimiento *Tropicalia*, con él utilizo estos recursos foráneos, y es indiscutible que es una gran contribución a la identidad brasileña.

Pasa lo mismo en la joyería entonces...

Nano: probablemente sí.

Claudia: el arte australiano y también asiático, Indonesia... son muy interesantes de analizar por el tema identitario. Nosotros cuando estuvimos en Australia tuvimos la suerte de conocer varios artistas asiáticos, vietnamitas y de Singapur. Fueron ellos, que estaban allí por una exposición organizada en el *Museo de arte Contemporáneo*, quienes nos invitaron a participar en una reunión con estos artistas y fue muy interesante ver cómo ellos trabajan el tema identitario en su obra. Australia está muy interesada en este tema, cómo en el arte contemporáneo australiano hay una tendencia y está interesado en enseñar esto.

Nano: y en la misma sociedad. Muchos colegios tienen la “semana” de cada país, de cada uno de los niños del colegio, y su familia tiene que organizar eventos relacionados

(con el país de origen ndr)... como que Australia en este sentido –bueno, después que hicieron una masacre con los indígenas, porque fue una masacre– se encontraron con esta sociedad de puros inmigrantes, y ahora en vez de pensar que esto es malo están súper orgullosos, o en vez de querer homogenizarse...

Claudia: los niños que son ya segunda generación australiana –hijos de padres de otros lugares- para que no tengan este conflicto con el país de origen, este conflicto identitario, desde chiquititos los hacen siempre estar orgullosos de su patria, saber de dónde vienen, tratar de entender su cultura y su realidad.

Esto será el futuro de todo el mundo un súper mestizaje mundial. En Europa también vivimos ya con gente de todo el mundo ¿no?

Nano: Claro. A mí esto es un tema que me interesa de sobremanera, y trato también de permearlo en mis alumnos, y también se permea en muchas obras que me gustan; claro no es la única manera de llegar a hacer buen arte, pero para mí es uno de los temas que más me interesa. Y si yo veo mi propio trabajo, el mismo concepto sale siempre: “búsqueda de identidad”.

Claudia: hay otra joyera que se llama Ximena Briceno, que es peruana, que también ha desarrollado un trabajo interesante desde una técnica colonial, que deviene una técnica muy tradicional en Perú, que es la filigrana.

Nano: Cuando ella llega a hacer su doctorado a Australia, cuando a su profesor le dice que quiere hacer una tesis sobre la técnica filigrana, que es de ella, de su país,

él le dice: mira tiene que ser algo realmente nuevo, ya tenemos Robert Bainers, no queremos más filigrana. Y por esto viene a hacer esto en titanio...

Pero me parece muy bien que no cambió el proyecto, sino que investigó sobre otro material, sobre otras posibilidades ¿no?

Nano: Exacto, exacto...

Claudia: Y además hizo realmente una innovación en la técnica, increíble.

El titanio además tiene que ser súper difícil de trabajar...

Nano: de soldar ni te imaginas...

Claudia: y ella trabaja la filigrana en volumétrico.

Claudia: el *workshop* de Jorge (Manilla) en Chile enseñó la técnica de la filigrana...

Nano: con una técnica específica llevarla al diseño contemporáneo, y también llevarla en el *workshop* al arte contemporáneo, esto fue el hilo, en 5 días.

El prejuicio en contra de los nuevos materiales suele ser que de esta manera se van perdiendo las antiguas tradiciones y técnicas. Pero veo que en la Joyería Contemporánea hay también una tendencia al rescate de técnicas antiguas y su superación sin prescindir de ellas, sino que la estás reforzando, le estás añadiendo conocimiento.

Nano: Sí, sí. Es interesante porque por cambiar de material, la investigación y la investigación de la tradición es más profunda.

Quizá en este sentido el prejuicio que tienen los artesanos es el no atreverse

a experimentar de manera diferente el material y su aplicación, o modificar una determinada técnica.

Claudia: De hecho cuesta mucho incorporar nuevos procesos en la artesanía tradicional, de repente el mínimo cambio que podría mejorar la producción, no se hace por esta razón.

Nano: tiene que ver mucho con lo que conversamos, yo no creo que la definición de artesanía, la de la UNESCO– no creo sea la correcta. Porque cuando definen la artesanía básicamente dicen que es un objeto de un material específico, de una zona determinada, hecha por una comunidad específica. ¿y dónde esta la autoría? entonces ¡falso! la gran artesanía depende de artesanos que tienen nombre y apellido. La autoría es fundamental. y para definir a la artesanía, así bajan la autoría. Entonces uno puede ir a exposiciones donde dicen “artesano de tal lugar”... la pieza tiene que estar firmada por alguien, porque en este pueblo hay alguien que es el mejor. Evidentemente tiene que ver con la zona, con la cultura, con el material, pero la pieza como pieza, está hecha por el autor.

La realización de este trabajo ha sido posible sólo gracias a la ayuda y presencia de personas especiales que he tenido la suerte de conocer en mi camino.

A Carmen Marcos por creer en mí, animarme y apoyarme siempre; por su enseñanza y consejos que me han formado para el trabajo y para la vida; por todo el tiempo que ha dedicado a la dirección de esta tesis y otros proyectos.

Al Maestro Francisco Díaz por su sabiduría y excepcional conocimiento en el arte de la orfebrería y a los demás profesores de la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM.

Al Profesor Andrés Fonseca por la gran ayuda y amistad ofrecida durante la estancia de investigación en el Centro de Investigación de Diseño Industrial, de la UNAM.

A mi madre, mi padre y nonna Chicca que me han dado siempre un amor y apoyo incondicional.

A mis tíos Umberto, Rosella y Nando que han sido una fuerte presencia en los momentos difíciles.

A mi familia espiritual, el colectivo Sahaja Yoga de Valencia, de México y de Italia por hacerme sentir siempre “apapachada” y protegida por su infinito cariño e iluminada atención.

A Carmen Martínez y Pep Herrero que me han dado no sólo las llaves de sus casas sino también de sus corazones.

A todos mis amigos y amigas con especial agradecimiento a Marta Hryc, Edgar López, Emilia Córdoba, Emanuele Coniglio, María Laura Ise, Laura Suárez, Nancy Go.Ri., Emanuel Echevarría, por su valiosa aportación a este trabajo; a Mae Blasco, Camila Arango, Diana García, por su diaria presencia.

A todas las personas entrevistadas que han sido la principal fuente de información de este trabajo, por haber demostrado generosidad y entusiasmo en su colaboración: Esther Echeverría, Lucila Rousset, Ofelia Murrieta, Andrés Fonseca, Alberto Dávila, Cristina Celis, Fernando Barba, Holinka Escudero, Zinna Rudman, Poleta Rodete (Paulina López), Eduardo Graue, Isel Mendoza, Edgar López, David Zimbrón, María José Rión, Karina Haro, Jorge Manilla, Walka Estudio, Claudio Franchi, Helena Tamayo, Andrés Quiñones, Kunio Takeda, Kevin Murray, Laura Gómez, Ana Elena Mallet, Lorena Lazard, Raquel Blessudo, Martacarmela Sotelo, Laura Elena Sánchez, Dora Corona, Gabriela Campos, Jaqueline Rofe, Maite Amezcua, Sandra Bostock, Ezequiel y Carmen Tapia, Miguel Ángel Ortiz y su familia, Sergio Gómez, Maestro Francisco Díaz, Omar Gabriel Tadeo del taller MATL, Gobi Stromberg, Yazmín Sánchez.

A Shri Mataji Nirmala Devi que hizo posible todo esto.